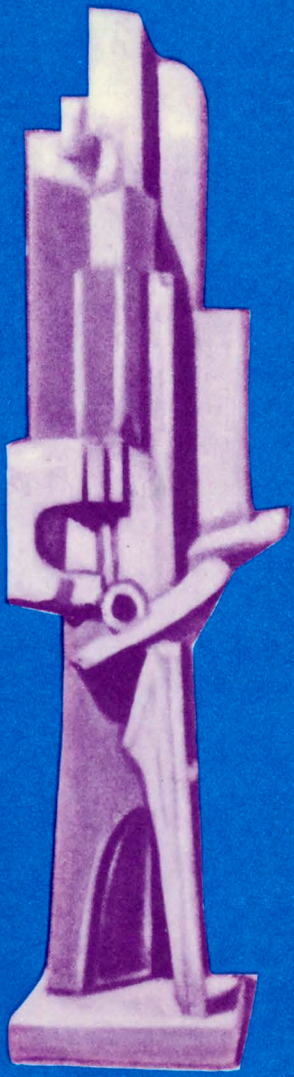
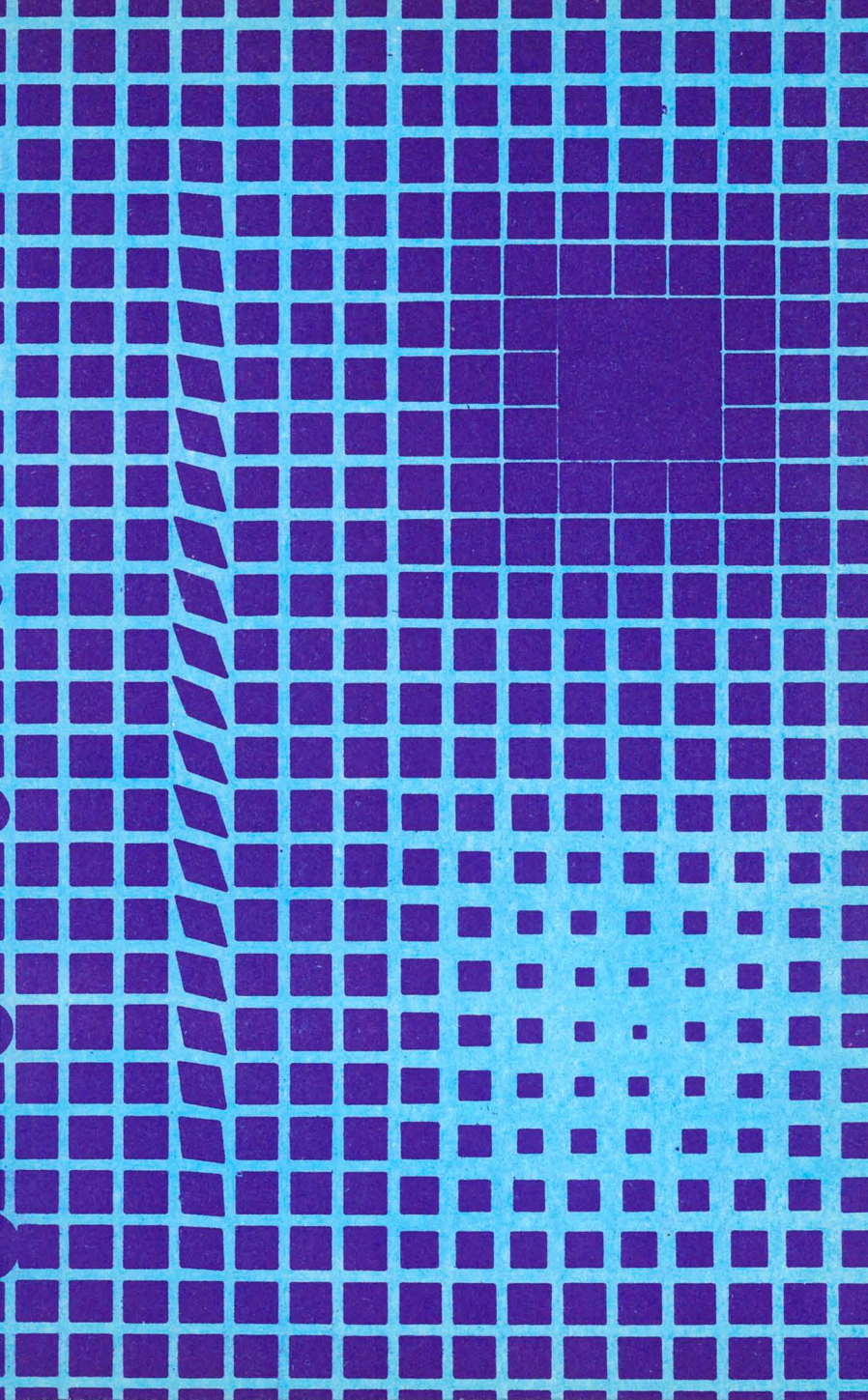
И. С. Куликова

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



И. С. Куликова ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА



И. С. Куликова

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО МОДЕРНИЗМА

Издание второе,
дополненное

Москва
Издательство
политической литературы
1980

85.103(3)
К90

Куликова Ирина Сергеевна

К90 Философия и искусство модернизма.— 2-е изд., доп.— М.: Политиздат, 1980.—272 с., ил.

В книге доктора философских наук И. С. Куликовой представлена пестрая панорама модернистских течений современного западного искусства, раскрываются их социальная роль и философско-теоретические основы. Второе издание книги значительно расширено и доработано по сравнению с первым с учетом тех изменений, которые произошли в буржуазном искусстве за последние годы. Она предназначена для широкого круга читателей, интересующихся современными проблемами эстетики, актуальными вопросами идеологической борьбы.

К $\frac{10506—103}{079(02)—80}$ БЗ—12—26—80 0302020300 85.103(3)
7И

Заведующая редакцией Р. К. Медведева
Редактор А. Н. Голубев
Младшие редакторы Ж. П. Крючкова и Е. С. Молчанова
Художник Ю. П. Шашков
Художественный редактор Г. Ф. Семиреченко
Технический редактор Н. К. Капустина

ИБ № 1716
Сдано в набор 25.01.80. Подписано в печать 15.07.80. А00106. Формат 84×108$^1/_{32}$. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Условн. печ. л. 15,96. Учетно-изд. л. 16,01. Тираж 95 тыс. экз. Заказ № 4722. Цена 80 коп.

Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.
Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16.

© ПОЛИТИЗДАТ, 1980 г.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство является неотъемлемой частью жизни людей. Быстрый научно-технический прогресс открыл невиданные в прошлом возможности сильнейшего воздействия искусства на личность.

Произведения искусства воспринимаются не только сознанием, они оказывают большое эмоциональное воздействие на личность в целом, пробуждая эстетические потребности. Характер художественной культуры зависит прежде всего от социально-политического строя общества. Им определяется в конечном счете не только идейное содержание художественных произведений, но и направленность воспитания самих художников, а следовательно, и судьбы искусства данной общественной формации.

Искусство как форма общественного сознания тесно связано с идеологией. Но поскольку идейный строй произведений искусства выражается, как правило, не непосредственно, а опосредствованно, специфически присущим искусству художественным языком, то идейный их смысл не всегда раскрывается сразу. А между тем даже самое на первый взгляд бессодержательное (безыдейное) произведение, будь то музыкальный «шлягер» буржуазного массового искусства или полотно абстракциониста, несет определенную идейную нагрузку, воздействуя на человека, на его сознание и волю.

Искусство как форма общественного сознания и эстетика, выражающая и определяющая его идейную направленность, активно участвуют в современной идеологической борьбе.

Социалистическое искусство, марксистско-ленинская эстетика утверждают передовые гуманистические социально-эстетические идеалы, помогают познавать жизнь, активно воздействовать на нее. Будучи ориентированы на

поднятие общего культурного уровня людей, они являются действенным средством формирования всесторонне развитой личности — человека коммунистической формации.

Современная буржуазная эстетика и искусство объективно выполняют противоположные задачи. Они стремятся отвлечь трудящихся от актуальных вопросов жизни, навязать выгодные буржуазии идеалы и вкусы, посеять пессимизм и неверие в силы человека. Противопоставляя личность обществу, они способствуют изоляции человека от социальных проблем, от борьбы за лучшее будущее.

Раскрыть реакционную идейную сущность многочисленных направлений современного буржуазного искусства дает возможность последовательный марксистский эстетический анализ содержания и формы художественных произведений, принципов творчества буржуазных деятелей искусства.

Современное искусство Запада известно под названием модернизма. Работы модернистов заметно отличаются от произведений искусства, ранее созданных человечеством: содержание и смысл творений художников-модернистов, как правило, непонятны зрителям, модернистское искусство малокоммуникативно.

Искусство модернизма не создавалось какой-либо определенной группой художников; его направления возникали в разные годы, в разных странах; в рядах модернистов оказывались художники, писатели, поэты, подчас не знавшие друг друга и не связанные между собой общими стремлениями и идеалами.

Многочисленные модернистские направления не были связаны и с национальными традициями искусства своих стран. Так, кубизм, возникший во Франции, не имел ничего общего с французской национальной культурой; итальянский футуризм ничего не воспринял от великих традиций итальянского искусства; дадаисты, обосновавшиеся в Швейцарии, не смогли привлечь на свою сторону швейцарских художников, и пребывание дадаистов в Швейцарии не оставило следа в ее национальном искусстве.

Порвав с национальными традициями, искусство модернизма не приобрело и интернационального характера, поскольку оно не несло в себе общечеловеческих идеа-

лов. С самого своего возникновения и по сей день искусство модернизма носит космополитический характер.

Разбросанные по разным странам, разделенные десятилетиями, модернистские течения связаны между собой одним: их объединяет антиреалистический творческий метод. Это, в свою очередь, определяет общность решения эстетических проблем в различных направлениях модернизма (трактовка соотношения искусства и действительности, формы и содержания, проблемы коммуникативности и др.).

Общность эстетических позиций различных направлений модернизма настолько очевидна, что объединение их в специфический тип искусства вполне закономерно. Может вызвать сомнение только основательность термина, обозначающего этот тип искусства. Само слово «модерн» в ряде европейских языков означает «современный». Однако современным являлось в свое время каждое искусство; кроме того, современным в наши дни является прежде всего реалистическое искусство, в частности искусство социалистического реализма. Этимологическая неточность термина «модернизм» дает повод для тенденциозного его толкования; в результате реализм, и в особенности социалистический реализм, оказываются терминологически за рамками «современного» искусства.

Очевидно, оперируя понятием «модернизм», целесообразнее иметь в виду не этимологическое, а смысловое значение этого слова. В основных европейских языках для более точного обозначения соответствия чего-либо духу времени кроме термина «модерн» употребляется слово «современный» (в английском языке — contemporary, во французском — contemporain, в немецком — zeitgemäss). В лингвистическом отношении слово «модерн» связывается с идеей чего-то нового, нетрадиционного, отличного от прежнего. И с этой точки зрения использовать термин «модернизм» для обозначения совокупности новых направлений в буржуазном искусстве вполне допустимо: модернистское искусство более, чем какие бы то ни было другие явления в искусстве прошлого и настоящего, порывает с традициями и претендует на абсолютное новаторство.

Введение этого термина облегчает анализ современного буржуазного искусства, позволяет выявить черты, отли-

чающие его от декадентского искусства конца XIX — начала XX в., которое хотя и заключало в себе элементы формализма, но все же не было лишено осмысленного содержания и еще не утратило коммуникативности.

Используя термин «модернизм» в марксистском анализе современного буржуазного искусства, следует избегать расширения объема данного понятия и не обозначать им современное искусство в целом; «модернизм» — это определенная совокупность направлений современного искусства, основанных на принципах формализма.

Появление в начале XX в. на выставках странных произведений искусства явилось неожиданностью для зрителей и вызвало в среде любителей искусства острую реакцию, преимущественно чувство возмущения. «...Новое искусство встречает массу, настроенную против него враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно непопулярно по самому существу своему; более того — оно антипопулярно... Привыкшая во всем брать верх, масса чувствует себя оскорбленной в своих «человеческих чувствах» новым искусством... Повсюду, где появляются юные музы, масса оказывает им сопротивление» [1],— писал о первых выставках модернистов испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет.

Однако сам факт создания художниками в различных странах и независимо друг от друга алогичных, искажающих действительность произведений свидетельствует о неслучайности этого явления. Речь идет о наличии идейных и социальных предпосылок, которые вызвали к жизни искусство модернизма.

Теоретические, общефилософские предпосылки модернизма появились еще в XIX в., задолго до их воплощения в художественной практике. К первой половине XIX в. относятся работы А. Шопенгауэра («Мир как воля и представление»), М. Штирнера («Единственный и его достояние»), С. Кьеркегора («Или — или»), которые оказали прямое или косвенное влияние на формирование идейной направленности буржуазного искусства XX в.

Происшедшие в XIX в. значительные социальные, политические и идеологические сдвиги нашли свое отраже-

---

[1] *Ortega y Gasset José.* La deshumanización del arte. Obras Completas. Madrid, 1950, t. 3. p. 354.

ние в многочисленных эстетических концепциях, теориях, учениях. В центре этих теорий находился человек, в сложные взаимоотношения которого с окружающим его миром и пытались проникнуть мыслители. Они детально анализировали противоречия между возможностями и стремлениями человека, между его обязанностями и правами, между его влечениями и долгом, между чувственным и рациональным, между вкусом человека и общепринятыми суждениями. Констатируя существование этих противоречий, буржуазные теоретики, однако, не могли вскрыть истинные причины их возникновения, принимали эти противоречия как неизбежные и пытались объяснить их «изначальной двойственностью» человеческой природы, вызывающей колебания между идеалом и реальными жизненными условиями.

В поисках выхода из противоречий многие мыслители-идеалисты обращались к эстетике, пытаясь найти в искусстве, в наслаждении прекрасным ту гармонию, которой лишена жизнь. Эта попытка нашла в свое время яркое воплощение в теориях немецких просветителей. На рубеже XVIII и XIX вв. усилия великих гуманистов Гёте и Шиллера были направлены на создание системы эстетического воспитания с целью преодоления общественных противоречий путем формирования средствами искусства гармонически развитой личности. Поиски прекрасного в искусстве, противопоставленном жизни, привели к провозглашению искусства неким «откровением», к противопоставлению рассудка и чувств, действительности и фантазии, разума и интуиции.

Несостоятельность попыток преодолеть конфликты реальной жизни средствами фантазии вскрыл крупнейший представитель немецкого классического идеализма Гегель. Рассматривая в историческом аспекте противоположность идеального и реального, он показал, что раздвоенность общественного сознания присуща эпохам, претерпевающим глубокие социальные противоречия. Пройденные человечеством этапы развития Гегель признал неповторимыми: рассматривая явления диалектически, он не допускал возможности возвращения вспять.

Гегель подверг глубокому анализу современные ему социальные условия и пришел к выводу, что общий характер материального производства XIX в., приведший к ду-

ховному разобщению людей, по сущности своей прозаичен и подавляет человеческую инициативу. Отметил он и отвлеченный характер духовной культуры, преобладание рефлексии в умственной жизни людей. Гегель пытался найти выход из указанных им противоречий в рамках буржуазного общества и на почве абсолютного идеализма. По существу же свойственную современному ему обществу духовную окостенелость он представлял как высшую ступень развития духа, как самопознание абсолютной идеи.

Современник Гегеля немецкий философ А. Шопенгауэр высшим типом познавательной деятельности объявил познание интуитивное. Первичным фактом познания он считал представление, порождаемое в сознании человека в результате созерцания: созерцающий субъект интуитивно воспринимает идею предмета как целое, вне пространства и времени. Шопенгауэр отказывал уму в способности познания. Агностицизм и антиисторизм закрывали в теории Шопенгауэра пути прогресса, отнимали надежду на возможность какого бы то ни было разумного совершенствования мира.

Прямым противником гегелевской системы выступил датский философ Сёрен Кьеркегор. Дания того времени находилась в стороне от магистральных путей развития капитализма. Первостепенную роль играла там религиозная идеология. До Дании доходили только отзвуки событий, потрясавших Западную Европу, но и они заставляли местную буржуазную верхушку ощущать неуверенность в прочности своего положения, искать новые идейные опоры для упрочения своего господства. Осуществляя назревшую необходимость переоценки ценностей, Кьеркегор попытался осмыслить новые условия существования человека с религиозно-этических позиций. Как и другие философы-идеалисты, он уделил значительное внимание в своей теории эстетическим проблемам, пытаясь найти в искусстве, в «красоте земной», выражение своих религиозно-этических воззрений. Религиозно-мистический подход к анализу жизненных явлений, отрицание диалектики, антиисторизм привели Кьеркегора к пессимистическому решению вопроса о судьбе человека. Кьеркегора не удовлетворял объективно-идеалистический принцип Гегеля, допускающий отождествление субъекта и объекта. Кьеркегор субъективизирует, иррационализирует человека,

противопоставляет человека миру, человеческое существование (экзистенцию) — интеллектуальному познанию; человек беспомощен перед окружающим его непознанным и непознаваемым миром, существование его бесперспективно и трагически безрадостно.

Пессимистические представления Кьеркегора о судьбе человека, равно как и антигуманизм философии Шопенгауэра, казались практически непригодными для воздействия на умы людей, для понимания перспектив эволюции буржуазного общества. Их крайний пессимизм в оценке возможностей разума и отрицание прогресса не соответствовали настроению умов первой половины XIX в.: слишком многие еще верили в возможность прогрессивного развития буржуазного общества, надеялись на реализацию в рамках этого общества гуманистических идеалов.

Однако по мере углубления кризиса буржуазного общества во второй половине XIX в. эти настроения стали меняться. Обострение противоречий капитализма, усиление классовой борьбы достигли своей вершины в Парижской коммуне, ознаменовавшей резкое размежевание социальных сил. Заявил о себе, о своих правах пролетариат, единственный последовательно революционный класс, способный выполнить задачу социального прогресса. Изменение соотношения классовых сил определило и изменение характера общественного сознания, в частности философских теорий и искусства.

Благодаря марксизму, открывшему законы общественного развития, совершилась великая идейная революция, которая вывела философию далеко за пределы привычного круга вопросов, свойственных прежней буржуазной общественной мысли. «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» [1]. Основоположники марксизма доказали, что преобразование мира с целью его совершенствования может быть осуществлено только революционным путем — путем слома и ликвидации самих основ буржуазного эксплуататорского общества.

К. Маркс и Ф. Энгельс показали враждебность буржуазного общества человеку не только в сфере материального, но и в сфере духовного производства, в частности в обла-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42, с. 266.

сти искусства. Искусство, поставленное на службу классу буржуазии, выражает и защищает ее реакционные идеалы.

Марксизм выявил и определил реальный идеал прогрессивного человечества — создание коммунистического общественного строя: «...он есть *действительное* разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом. Он — решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение» [1]. Только коммунистическое общество открывает реальные возможности для всестороннего развития личности. Только здесь становится возможным «развитие человеческих сил, которое является самоцелью, истинное царство свободы...» [2].

Со вступлением буржуазного общества в стадию империализма классовые противоречия достигли предельного антагонизма. В поисках средств самосохранения идеологи буржуазии были вынуждены приспособить свои мировоззренческие позиции к новым социальным требованиям. Реакционное, враждебное человеку отживающее общество не могло породить новых, передовых идей. Взоры его теоретиков обратились к идеям прошлого, к учениям Шопенгауэра и Кьеркегора, ранее казавшимся нежизненными и излишне пессимистическими для буржуазии. Реакционное идеалистическое учение Шопенгауэра, подменявшего разум волей, рассудок — интуицией, деятельность — созерцанием, получило дальнейшее «углубление» в философии Ф. Ницше, заменившего созерцательную направленность шопенгауэровского волюнтаризма агрессивной волей к власти.

Были изданы на немецком языке работы С. Кьеркегора, ставшие одним из идейных источников философии экзистенциализма [3]. Философский арсенал идеологов буржуазии пополнился трудами Э. Гартмана («Философия бессознательного»), О. Шпенглера («Закат Европы»), Б. Кроче, а главное, учением З. Фрейда, которое существенно повлияло на судьбы буржуазного искусства XX в.

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42, с. 116.

[2] Там же, т. 25, ч. II, с. 387.

[3] См.: *Егоров А.* О реакционной сущности современной буржуазной эстетики. М., 1961, с. 108—132.

Обострившаяся во второй половине XIX в. борьба философского идеализма и материализма нашла свое отражение и в области теории и практики искусства. Атмосфера напряжения и противоборства в искусстве выразилась прежде всего в появлении групп художников новых направлений, которые активно противопоставляли свое творчество существующему искусству. Однако, претендуя на новаторство, они еще не ставили под сомнение и тем более не пытались отрицать сложившиеся за века традиции художественного творчества. В большей или меньшей мере эти художники руководствовались в своем творчестве принципом коммуникативности. Часто далекое от актуальных социальных проблем, их стремление к новаторству было направлено, скорее, против ортодоксального, так называемого академического искусства, чем против устоявшихся законов художественного творчества. Творческие приемы, применявшиеся ими для создания «неакадемических» произведений, были весьма разнообразными: от критического реализма, служившего действенным средством обличения пороков буржуазного общества, до формалистических приемов, использование которых было нередко связано со стремлением выразить свой индивидуальный протест против прогрессирующего отчуждения.

В начале XX в. классовая борьба и ее выражение — борьба двух полярных направлений в философии — достигли высокого напряжения. Революционная практика подтверждала научную обоснованность марксизма-ленинизма. Пролетариат все более активно проявлял себя как организованная политическая сила. Русская революция 1905 г. вызвала активизацию классовой борьбы в других странах. Революционные процессы обострили противоречия во всех сферах буржуазного общества, включая культуру. Усилился процесс идеологического размежевания и среди художников. Именно в этот период начали более четко обозначаться дальнейшие пути искусства, и это осознавали сами деятели искусства и литературы — свидетели или участники грозных событий начала XX в. «Нас разделил не только 1917 год, но даже 1905, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни» [1],— писал Александр Блок в письме к Зинаиде Гиппиус.

[1] *Блок А.* Соч. В 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 729.

Именно к этому периоду относится становление двух противоположных типов искусства: социалистического реализма, основанного на пролетарской идеологии, и модернизма, опирающегося на идеалистические философские теории XIX и XX вв.

Завершая в «Материализме и эмпириокритицизме» критику современных ему проявлений философского идеализма, В. И. Ленин отметил, что гениальность Маркса и Энгельса состоит в упорном, почти полувековом развитии материализма, в применении его при решении новых вопросов, еще не рассмотренных с материалистических позиций; они, отмечает В. И. Ленин, «показывали, *как* надо проводить *тот же* материализм в области общественных наук, беспощадно отметая, как сор, вздор, напыщенную претенциозную галиматью, бесчисленные попытки «открыть» «новую» линию в философии, изобрести «новое» направление и т. д.» [1]. Последовательное использование марксистской методологии при анализе философских основ модернистского искусства позволяет вскрыть его идейную направленность и социальную сущность. Особенно эффективна эта методология при исследовании социологических проблем искусства, когда речь идет о закономерностях развития художественной культуры, о необходимости определить действенность, перспективность того или иного эстетического явления.

Высокую научную ценность марксистского анализа художественных явлений, особенно в их историко-социальном аспекте, признают теперь даже буржуазные ученые. Так, «патриарх» современных эстетиков США Томас Манро в статье, посвященной роли марксистской теории в решении проблем социально-экономического детерминизма и диалектики процессов истории художественной культуры, отмечал: «Идеи Маркса и Энгельса так широко распространились в социальных науках... что никто в этой области не может отрицать их огромной важности» [2]. Не меньшее значение, признает Т. Манро, имеет учение Маркса и Энгельса для научного познания социальных основ художественной культуры в ее историческом развитии: «Они были

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 357.

[2] *Munro Th.* The Marxist Theory of Art History. Socio-economic Determinism and Dialectical Process.— The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1960, № 4, p. 430.

первыми, четко установившими и развившими общую концепцию воздействия экономики на развитие культуры. Факт этого воздействия, оказываемого в большей или меньшей степени, признается теперь специалистами по социологии и всеобщей истории. Преодолевая культурную отсталость и сильное сопротивление, эти идеи теперь медленно проникают в башню из слоновой кости, в которой укрылись история и эстетика Запада» [1].

Сделав вынужденную уступку — признав убедительность марксистского анализа применительно к социальным проблемам прошлого,— Манро решительно выступил против марксистско-ленинского классового подхода к явлениям современного искусства. Он обвинил марксистов в «сверхупрощении» истории, в «переоценке классовой борьбы как фактора воздействия на искусство» [2]. Манро выразил свое неприятие теории и практики советского искусства, распространив на область художественной культуры широко пропагандируемые на Западе идеи «затухания» классовой борьбы и конвергенции в сфере идеологии. Последовательный марксистский анализ социальных проблем художественной культуры он объявил догматизмом и в противовес настойчиво пропагандировал плюрализм в идеологии. Таким образом, Т. Манро остался, по существу, на идеалистических философских позициях, а обращение к марксизму послужило для него средством «подновления» своих ранних, теряющих популярность идей.

Научное осмысление сложных явлений современной художественной культуры предполагает анализ не только социально-экономических причин их возникновения, но и философских предпосылок формирования современного буржуазного искусства, идеологической направленности его течений.

Естественно, что философские идеалистические учения и эстетические системы, составляющие теоретическую основу современного буржуазного искусства, воплощались в различных его направлениях не непосредственно, а опосредствованно. При этом в одном направлении нередко присутствуют элементы различных философских учений. Так,

[1] *Munro Th.* The Marxist Theory of Art History. Socio-economic Determinism and Dialectical Process.— The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1960, № 4, p. 431.

[2] Ibid., p. 445.

в искусстве абсурда наряду с экзистенциалистскими воззрениями, составляющими философскую основу этого направления, мы обнаруживаем элементы интуитивизма Бергсона и психоанализа Фрейда.

Не ставя себе задачей выявление и систематизацию всех идей и теорий, которые были восприняты и использованы практиками того или иного направления в искусстве модернизма, мы считаем целесообразным соотносить каждое из рассматриваемых направлений с соответствующими идеалистическими философскими учениями.

Некоторые из современных идеалистических эстетических теорий не нашли прямого воплощения в искусстве, но тем не менее они выполняют определенную идеологическую функцию, отгораживая деятелей искусства от путей прогрессивного реалистического творчества.

Выявление философских основ модернизма позволяет судить об идейной направленности того или иного течения этого искусства, о выполняемой им социальной роли независимо от личных побуждений отдельных его участников, а нередко и вопреки им. Вместе с тем практика свидетельствует, что деятели искусства и писатели, которые не разделяют полностью идейные позиции своего направления и творчество которых выходит за его рамки, как правило, с ним порывают.

Начавшиеся с живописи и литературы, модернистские новации проникли во все виды искусства. Не претендуя на систематическое воссоздание истории искусства модернизма, мы ограничимся критическим анализом узловых эстетических положений основных его направлений, избирая при этом тот вид искусства и те произведения, в которых позиции и принципы рассматриваемого направления выявились особенно полно.

Анализ художественной практики модернизма будет вестись на материале конкретных произведений искусства, созданных теми или иными художниками, деятелями кино или театра в период их участия в данном направлении, что, конечно, не дает возможности прослеживать весь творческий путь авторов этих произведений и выносить общие оценки всего их творчества.

Материалом для эстетического анализа искусства модернизма служит, наряду с самими произведениями искусства, обширная литература по этим вопросам. Интересны

высказывания и самих представителей модернистских направлений. Однако этот материал приобретает научную ценность только при его сопоставлении с социальным и философским контекстом.

Буржуазная литература, посвященная искусству модернизма, огромна. Группируется она большей частью по направлениям, иногда — по видам искусства отдельных направлений. Как правило, авторы не дают объективной картины, отражающей сущность рассматриваемого направления. Документы и ссылки подбираются обычно тенденциозно: приводятся в основном хвалебные отзывы, а суть критических оценок замалчивается. Но главным пороком этих работ является антинаучный подход к явлениям модернизма, тенденция интерпретировать их с позиций идеалистической философии.

Буржуазная литература по искусству модернизма довольно четко подразделяется на три периода: 1) ранние труды, большей частью описательного характера, авторы которых пророчат новому искусству быстрое и плодотворное развитие; 2) работы середины 30 — 60-х годов, опирающиеся на уже ставшую канонической практику модернистского искусства, авторы которых, не рискуя утверждать перспективность его развития, пропагандируют абсолютное новаторство модернизма, порывающего со всеми традициями; 3) работы последнего десятилетия, в которых рассматриваются преимущественно ранние направления модернистского искусства и только бегло освещается практика последних лет, лишенная поступательного развития, а по ряду позиций откровенно вернувшаяся к ранним «находкам» модернистов. Для этих работ характерно изменение теоретических посылок. Не имея возможности доказать перспективность модернизма и в то же время не желая признать его эстетическую бесплодность, их авторы настойчиво стремятся найти традиции, на основе которых якобы зародилось и выросло искусство модернизма. Корни модернизма отыскивают уже в искусстве XVIII в. Идея тотального новаторства модернизма, которая выдвигалась в 30-х годах XX в., слишком часто стала наводить на мысль об аномалии модернизма, о несоответствии крайних его проявлений самому понятию искусства. Поэтому в последнее время буржуазные эстетики пытаются утвердить закономерность модернистского разложения искусства, пред-

ставить его путем искаженной трактовки явлений художественной культуры прошлого как часть непрерывной линии художественного развития.

За время своего более чем полувекового существования искусство модернизма заняло господствующее положение в буржуазной художественной культуре и продолжает оказывать существенное влияние на формирование взглядов, вкусов и идейных позиций людей. О характере этого влияния, о роли и месте искусства модернизма в буржуазной культуре, о его социальной направленности и пойдет речь в данной книге.

ГЛАВА I. У ИСТОКОВ МОДЕРНИЗМА

Империалистическая буржуазия стремится манипулировать личностью, ее духовным миром, формировать человека как придаток капиталистического производства. Необходимость духовного порабощения человека стала для идеологов империализма особенно острой в связи с подъемом рабочего движения в XX в. и распространением марксистских идей. В поисках альтернативы растущей популярности марксизма идеологи буржуазии обратились к устаревшим доктринам идеализма.

«В цивилизованной и передовой Европе,— писал в этот период В. И. Ленин,— с ее блестящей развитой техникой, с ее богатой, всесторонней культурой и конституцией, наступил такой исторический момент, когда командующая буржуазия, из страха перед растущим и крепнущим пролетариатом, поддерживает все отсталое, отмирающее, средневековое. Отживающая буржуазия соединяется со всеми отжившими и отживающими силами, чтобы сохранить колеблющееся наемное рабство» [1].

На рубеже XIX и XX вв. многие почти уже забытые философские идеалистические учения были пущены в обиход наряду с различными «неотеориями», развивавшими те или иные стороны идеалистических систем прошлого.

Извлеченные на свет доктрины не составляли, конечно, стройных научных теорий, не заключали в себе новых основополагающих идей, были непоследовательны, эклектичны. Тем не менее произведения философов-идеалистов начала и середины XIX в. издавались и переиздавались, переводились на многие языки. На них учились и воспитывались молодые философы, заимствуя из них идеи для своих теорий, которые призваны были полнее отвечать инте-

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 23, с. 166.

ресам монополистической буржуазии. На основе этих же произведений формировалось мировоззрение деятелей буржуазной науки и культуры, в частности теоретиков и практиков буржуазного искусства начала XX в.

Пропаганда идеализма середины XIX в. велась настолько усиленно, что вызывала недоумение даже у буржуазных авторов. Так, популяризатор и толкователь учения А. Шопенгауэра в России Д. Цертелев писал: «22 февраля 1788 года в Данциге родился Артур Шопенгауэр. Прошло сто лет, и ученье его, после долгого замалчивания со стороны официальных представителей философии, получает в наши дни все более широкое распространение. Едва ли этим поздним успехом Шопенгауэр обязан внутренней цельности системы, неразрывной связи всех ее частей или полной новизне основного принципа. Метафизические принципы Шопенгауэра нельзя признать ни особенно новыми, ни вполне доказанными» [1].

Причина посмертной популярности учения Шопенгауэра кроется, безусловно, не в научной ценности его теории, а в созвучии идейным интересам буржуазии. Созданная до появления марксизма, теория Шопенгауэра была направлена против материализма. В новых исторических условиях она по всем своим позициям объективно противостояла и марксизму. Понятно, что в антиимпериалистических идеях Шопенгауэра буржуазные философы и эстетики нашли исходные позиции для создания своих систем.

Не считая целесообразным излагать содержание доктрины Шопенгауэра, мы ограничимся схематическим выделением тех моментов его учения, которые имеют прямое отношение к теме данной книги.

1. Строго говоря, Шопенгауэр выступал против материализма в такой же степени, как и против субъективизма. Сам принцип философствования, который исходит из объекта (материализм) или из субъекта (субъективный идеализм), казался ему методологически ложным. Первичным фактом сознания, с его точки зрения, является представление, в котором субъект и объект присутствуют одновременно.

2. Познание формы объекта может осуществляться либо как отвлеченное (рефлективное познание), либо как

[1] *Цертелев Д.* Эстетика Шопенгауэра. Спб., 1888, с. 3.

интуитивное. Рефлективное познание относительно и в конечном счете базируется на интуиции. Поэтому интуитивное познание Шопенгауэр рассматривает как высший тип познавательной деятельности.

3. Анализируя границы рефлективного познания, Шопенгауэр критикует науку, стремящуюся создать картину мира с помощью понятий, категорий. Подобные усилия, с его точки зрения, бессмысленны в силу антиномичности разума, о которой писал еще Кант. Поэтому реально наука выступает как орудие той или иной воли, а не как инструмент познания бытия. Интеллект познает не вещи как таковые, а только их отношения, от которых зависит реализация практических интересов воли.

4. Ввиду «корыстного» характера науки функции адекватного познания мира Шопенгауэр отдает созерцанию, которое специфично для художественного видения реальности, основанного на интуиции, и отрешено от каких-либо отношений вне собственной сущности. Созерцающий субъект воспринимает идею как целое, не расчлененное в пространстве и времени.

5. Преимущества художника перед ученым Шопенгауэр видит и в том, что деятельность первого, в отличие от второго, бессознательна, иррациональна и не скована рефлексией по поводу собственных принципов и оснований.

Таким образом, искусство для Шопенгауэра выступает как преодоление рациональности и синоним подлинного отношения к миру: только художник может выразить в своем произведении сущность идеи, только художественное произведение способно ответить на вопрос, что такое жизнь. Подобная позиция весьма импонировала буржуазным деятелям искусства, и имя Шопенгауэра в их среде стало популярным: ведь его философия позволяла художнику считать себя мессией, высшим существом, призванным раскрыть перед людьми недоступные им явления метафизического порядка.

По коротким минутам эстетического наслаждения, которое на миг освобождает нас от злого напора стремлений воли и успокаивает нас, мы можем догадываться о блаженстве в жизни художника, воля которого успокоена не на мгновение, как у зрителя, стоящего перед его произведением, а навсегда, утверждает Шопенгауэр, противопоставляя прекрасное жизни и эстетическое наслаждение — активно-

сти человека. «В то время как художник заставляет нас смотреть на вещи его глазами, мы вместе с ним проникаемся отраженным ощущением и чувством глубокого душевного покоя и совершенного безмолвия воли...» [1]

Представление об эстетическом наслаждении как о пассивном созерцании, уводящем от волнующих проблем действительности, связано у Шопенгауэра с отрицанием осмысленного содержания в искусстве: «Понятие для искусства всегда бесплодно и может управлять только техникой его. Сфера понятия — наука» [2].

Шопенгауэр не допускает участия ума в процессе художественного творчества на самом высоком уровне его проявления: «Умный, поскольку и покуда он умен, не может быть гениальным, а гений, поскольку и покуда он гениален, не может быть умным» [3]. Умом, утверждает философ, можно постичь только явления действительности, но не это нужно художникам. «Действительность редко их может удовлетворить, потому что она не наполняет их сознания» [4]. Истинный художник, по Шопенгауэру, «стремится в каждой вещи постигнуть ее идею, а не отношение к другим вещам» [5]. Он оказывается не только вне пространства, но и вне времени — его искусство «задерживает колесо времени, отношения исчезают перед ним, только существенное, идея — вот его объект» [6].

Так Шопенгауэр формулирует теоретические положения, составившие позднее основу антиреалистического художественного творчества, основанного на отказе от принципа отражения действительности. По его словам, «художник, который познал идею, а не действительность, в своем творчестве воспроизводит только чистую идею...» [7].

Модернистами была заимствована у Шопенгауэра и его мысль о необходимости нивелировки личности художника. Чтобы познать идею, художник, по теории Шопенгауэра, должен отрешиться от своей индивидуальности и превра-

---

[1] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1900, т. 1, кн. 3, с. 225.
[2] Там же, т. 1, кн. 1, с. 60.
[3] Там же, т. 1, кн. 3, с. 196.
[4] Там же, с. 192.
[5] Там же, с. 194.
[6] Там же, с. 191.
[7] Там же, с. 201.

титься в «чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания» [1].

Шопенгауэр не раскрывает методов и приемов художественного творчества, вытекающих из его философских и эстетических установок. Говоря о конкретных произведениях и видах искусства, он принимает их такими, какие они есть, но в своем анализе обращает основное внимание на форму, пренебрегая смысловым содержанием или отрицая его.

Между теорией Шопенгауэра и состоянием современного ему искусства существовал очевидный разрыв. Деятели искусства не ощущали тогда потребности в ломке традиций. Искусство первой половины XIX в. не порывало с действительностью: художники не отказывались от осмысления и воплощения в своих произведениях острых злободневных проблем. В буржуазном обществе еще только назревали противоречия, принявшие к концу XIX — началу XX в. острейшие формы.

* * *

К началу XX в. социальные противоречия затронули и деятелей искусства, в том числе тех, кто не был расположен к активному вмешательству в жизненные конфликты. Особенно остро эти процессы ощущались в Париже — общепризнанном центре европейской художественной культуры.

Прогрессивные деятели французской культуры принимали и поддерживали революционную борьбу пролетариата. «Победа пролетариата неизбежна,— заявил в 1900 г. Анатоль Франс.— Она неизбежна уже потому, что самый ход вещей и условия жизни диктуют и подготовляют ее. Она будет логична, разумна, полна гармонии. Она уже вырисовывается над миром с непреложной ясностью геометрического построения» [2]. В поддержку пролетариата выступали прогрессивные писатели многих стран — Р. Роллан, Ж. Ренар, Т. Драйзер, Дж. Лондон, Б. Шоу и другие.

Передовые художники настойчиво искали новые, более совершенные и современные формы воплощения и раскрытия средствами искусства образа человека и окружающего

[1] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление, т. 1, кн. 3, с. 185.

[2] *Франс А.* Рассказы. Публицистика. М.— Л., 1950, с. 149.

мира. Храня и развивая вековые традиции искусства, художники-гуманисты XX в. в понимании своего гражданского долга следовали заветам великих мастеров прошлого. Один из них — страстный защитник отверженных Виктор Гюго писал о художнике: «Пусть у него будут крылья, чтобы улететь в бескопечность, но пусть будут и ноги, чтобы ходить по земле; и после того как все видели его летающим, пусть все увидят, что он умеет ходить. Выйдя из человека, он должен вернуться в него. Те, кто видел его архангелом, должны вновь обрести в нем брата. Пусть звезды, сияющие в его глазах, источают слезы, и пусть эти слезы будут человеческими слезами... Покажи мне твою ногу, о гений, и посмотрим, пристала ли к твоей пяте пыль земли, как она пристала к моей. Если у тебя нет этой пыли, если ты никогда не ступал по моей тропе, ты меня не знаешь и я не знаю тебя. Уходи прочь. Ты думаешь, что ты ангел, а ты всего лишь птица» [1].

Русская революция 1905—1907 гг., забастовки немецких рабочих в Руре и Баварии, рост пролетарского движения в крупнейшем промышленном центре США Чикаго, массовые забастовки французских, итальянских, австрийских, венгерских, чехословацких трудящихся потрясли казавшиеся незыблемыми основы буржуазного строя. Характеризуя этот период, В. И. Ленин писал: «...обострение классовой борьбы проявляется в особенно бурных, резких, частью прямо революционных взрывах, когда затаенная ненависть пролетариата к его угнетателям вырывается с внезапной силой, и «мирная» обстановка парламентской борьбы сменяется сценами настоящей гражданской войны» [2].

В условиях острых социальных конфликтов происходило неизбежное размежевание людей в соответствии с их мировоззрением и политическими убеждениями. В первом десятилетии XX в. произошло очевидное расслоение и в среде художественной интеллигенции.

Часть писателей и деятелей искусства стала на защиту прав народа, активно включилась в борьбу с его угнетателями. Но многих представителей художественной интеллигенции испугала растущая сила рабочего класса, и

[1] *Гюго В.* Собр. соч. В 15-ти т. М., 1956, т. 14, с. 331—333.
[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 17, с. 181.

они стали на позиции апологии буржуазного мира. В своих произведениях они пытались представить его единственным оплотом человечества и культуры перед лицом «опасности» со стороны революционного пролетариата, звали к активной борьбе за интересы буржуазии. «Роль безразличного живописца невозможна для ума, способного мыслить, для сердца, способного чувствовать, когда речь идет об этих ужасных внутренних войнах, от которых зависит, как кажется по временам, все будущее отечества и цивилизации»,— писал французский писатель Поль Бурже в предисловии к своей пьесе «Баррикады».

Его идейный соратник писатель и публицист Ш. Моррас в одной из своих программных публикаций — «Будущее интеллигенции» (1905 г.) — призывал французских деятелей культуры искать поддержку в католицизме и монархии, объединиться «ради спасения общественного порядка, ради продолжения и спасения цивилизации, которая находится под угрозой», ради «поддержки сил контрреволюции» [1].

Представители литературы империалистической реакции с точностью кривого зеркала воспроизводили важнейшие события и явления окружающей жизни, выдавая желаемое буржуазией за действительно существующее, стремясь внушить своим читателям идеи, необходимые буржуазии для укрепления ее власти. Так, Пьер Лоти воспевал колониальную политику империализма, превозносил «высшую» белую расу, пытался доказать необходимость и неизбежность подчинения для «низших» рас. Появился даже особый жанр литературы — «колониальный роман» (К. Фаррер, Р. Киплинг), романтизировавший образ «белого завоевателя».

Типичным примером проповеди идеологии империализма является пьеса П. Бурже «Баррикады». В ней есть элементы «критики» буржуазии: автор укоряет ее за мягкость и бесхарактерность. Положительными героями здесь выступают рабочие-штрейкбрехеры. Пьеса, по существу, призывает активизировать борьбу с забастовочным движением вплоть до применения контрреволюционного насилия. Не лишенный литературного дара и политического чутья, Бурже сумел уловить и поставить жизненно важ-

[1] История французской литературы. М., 1959, т. 3, с. 450.

ные для сохранения буржуазного общества вопросы. Буржуазно-апологетическая по своей направленности, пьеса Бурже выявила некоторые новые приемы буржуазной пропаганды на новом этапе развития капитализма. Присутствовавший на представлении «Баррикад» в Париже В. И. Ленин написал по поводу этого спектакля: «Реакционно, но интересно» [1].

Часть художественной интеллигенции испытывала под влиянием надвигавшихся грозных социальных событий ощущение растерянности. Это были преимущественно художники и писатели, вышедшие из среды мелкой буржуазии. Они были далеки от марксистских идей и испытывали по отношению к пролетариату сильное недоверие, но не питали симпатий и к господствующей крупной буржуазии. Не связанные с прогрессивными силами своей страны, своего народа, они перестали видеть перспективы развития общества. Окружающая действительность представлялась им мрачной, враждебной и лишенной смысла.

Эти молодые художники, не нашедшие своих идеалов, были настроены остро бунтарски. Не принимая буржуазной действительности, они не знали, как с ней бороться, а главное, к чему стремиться в борьбе, к чему приложить свои силы. Искусство служило для них сферой проявления социальной активности. «То, что я смог бы вызвать в обществе, только бросив бомбу,— что привело бы меня на эшафот,— я попытался реализовать в искусстве, в живописи, употребляя чистые краски, выходящие из тюбика. Я удовлетворял таким образом свое стремление разрушать, не подчиняться, наконец, создавать ощутимый мир, живой и освобожденный» [2],— писал молодой французский художник-бунтарь Морис Вламинк, получивший известность как один из инициаторов фовизма — направления, о котором пойдет речь далее.

Сложность положения молодых художников-бунтарей, обосновавшихся в Париже, усугублялась еще и тем, что во Франции начала XX в. не было сплоченного лагеря последовательных революционеров-марксистов, а во французском социалистическом движении господствовал оппортунизм. Это затрудняло распространение марксистских идей,

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 55, с. 304.
[2] Цит. по: *Muller J.-E.* Le fauvisme. Paris, p. 31.

особенно в не связанной с пролетариатом мелкобуржуазной среде, к которой принадлежало большинство молодых деятелей искусства. С другой стороны, в их распоряжении были широко издававшиеся и популяризировавшиеся труды буржуазных философов-идеалистов, метафизиков и интуитивистов, которые сулили художникам освобождение от «скучных» проблем действительности, открывали перед ними легкие пути самоутверждения «по наитию», обещали им лавры новаторов и пророков.

Именно по этому пути и устремились молодые, горячие, но политически не сформировавшиеся и неустойчивые художники. Они направили свои бунтарские настроения не против капитализма, даже не против буржуазного подавления человеческой личности, а против традиций и норм искусства, его закономерностей, его идейной насыщенности. Бунт в области форм искусства выдавался ими за революционную деятельность. Разрушая основы искусства, ломая традиционные принципы художественного творчества, они были уверены, что подрывают устои буржуазной культуры и действительности и являются первооткрывателями и создателями новых ценностей. «В отношении живописи, я сознаю, реализм кончился. Сейчас живопись только начинается» [1],— писал в 1901 г. французский художник, будущий фовист Андре Дерэн.

Характерно, что молодые художники направили свой бунтарский пыл главным образом не против буржуазного ортодоксального академического искусства, а против импрессионизма. Их не удовлетворяло пассивное воспроизведение окружающего мира в полотнах импрессионистов. Они жаждали активности, но обратили ее не на раскрытие сущности явлений действительности, а на решительный отказ от действительности как основного, определяющего объекта искусства.

В соответствии с отречением от прежних эстетических идеалов изменился и творческий метод этих художников: они отказались от основанного на отражении действительности реалистического метода и стали разрабатывать свои, формалистические, приемы. Первые шаги в этом направлении сделали молодые французские художники-фовисты.

---

[1] *Derain A.* Lettres à Vlaminck. Paris, 1955, p. 27.

* * *

В Париже, в Осеннем салоне 1905 г., были выставлены картины группы художников-колористов, поразившие зрителей резкостью и смелостью сочетания цветов. Душой группы являлся молодой Анри Матисс. Первенство в создании нового направления оспаривал у него приехавший с юга Франции Морис Вламинк. Участниками выставки были друг Вламинка Андре Дерэн, Альбер Марке, Эмиль Фриз, Рауль Дюфи и другие. Художники нового направления не выпускали манифестов, у них не было даже общих исходных позиций, осознанного отношения к проблемам прогресса искусства, традиций и новаторства. М. Вламинк гордился тем, что «нога его не ступала в Лувр», и утверждал, что «постоянное посещение музеев приводит к вырождению личности, подобно тому как постоянное общение со священником приводит к потере веры» [1]. А. Дерэн, уже к 18 годам тщательно изучивший все шедевры мирового искусства, напротив, утверждал, что от отсутствия культуры ничего нельзя выиграть. Молодых художников объединяли не общие взгляды и идеалы, а скептическое отношение буквально ко всему: «к анархии, к социализму, к филантропии» [2], т. е. ко всем существовавшим формам социальной активности. Они стремились к новому и искали новое, но не в природе, не в обществе, не в человеке, а в области отвлеченного формотворчества. «О том, что такое моя живопись, я думаю слишком много и слишком хорошо. Я ее слишком вижу. Я вижу свою форму. Моя форма меня убивает. Я стараюсь остановить свою волю между двумя известными формами. Тогда происходит полный провал» [3],— писал в 1903 г. А. Дерэн.

Результаты исканий этой группы художников и были представлены на суд зрителей и критиков в 1905 г. И тех и других поразила в выставленных картинах прежде всего «оркестровка» красок по принципам диссонанса. Молодых художников не удовлетворяла интенсификация тонов. Они нарочито противопоставляли и сталкивали цвета; по их собственному выражению, они манипулировали цветами, как капсюлями с динамитом. Картины потрясали. Критики образно выразили впечатление всех пришедших в са-

[1] Цит. по: *Muller J.-E.* Le fauvisme, p. 25.
[2] *Derain A.* Lettres à Vlaminck, p. 26.
[3] Ibid., p. 116.

лон: им как будто был брошен в лицо горшок с краской. Никто не понимал ни смысла, ни назначения картин. Художников окрестили «бессвязными», «беспозвоночными». Их картины как бы рычали и выли, и за ними прочно утвердилось название «*фовисты*» (от французского fauve — дикий, хищный). Следующая выставка картин фовистов в 1906 г. в Салоне независимых была образно названа критикой «Клетка хищных».

Фовисты не ставили целью отражать в своих произведениях действительность. Окружающий мир служил для них только толчком, поводом для выражения средствами света и цвета эмоций, беспредметно-противоречивых чувств. Э. Фриз так определяет задачу фовистов: «Дать эквивалент солнечного света техническими средствами оркестровки цветов — путем страстного воплощения (исходной точкой которого является эмоция, возникшая от соприкосновения с природой), при котором истинность и теории объединяются в страстности поисков и энтузиазма» [1]. Фовисты не порывали с природой, но целью художественного творчества они признавали не воплощение в произведениях осмысленных художником явлений и предметов действительности, а фиксацию неосознанных эмоций. В этом они видели своего рода подвиг живописца. «Чтобы слушаться своих инстинктов, нужно обладать большей смелостью, чем героически пасть на поле битвы» [2],— утверждал М. Вламинк.

Превращение цветового заполнения полотна в самоцель неизбежно приводило художников к тому, что в их творчестве форма довлела над содержанием, обедняя его. Это отмечает даже буржуазная критика при анализе конкретных произведений художников-фовистов. Так, французский искусствовед Ж.-Э. Мюллер пишет о принципах творчества А. Дерэна: «Он красит розовым тропинки парка, зеленым — улицы, желтым — небо и поток, синим — парапет и столбы моста, красным — тротуар и листья деревьев. Но, отметим это, приемы, которым он следует, не символического порядка, а порядка чистой картинности. У него нет других целей, кроме экзальтации краски, создания картин, в которых она бы господствовала, в которых

[1] Цит. по: *Muller J.-E.* Le fauvisme, p. 45.
[2] Ibid., p. 25.

она бы торжествовала с гордостью и почти с дерзостью. Он распространяет различные тона на довольно большие зоны, границы которых часто кривые, а иногда подчеркиваются кру́гом. Он добавляет к ним несколько быстрых акцентов, точных, привлекательных, которые напоминают гуляющих, животных, кареты» [1]. Так практически художник уходит от осмысленного отражения действительности и становится на путь декоративной живописи, рассчитанной преимущественно на эмоциональное воздействие формы и цвета.

С изменением метода, с отходом от реализма соответственно меняются и приемы работы художников. Лишенные опоры в действительности, они ищут смысл своих творений в интуитивном самовыражении, причем этот путь выступает для них как качественно иной по сравнению с напряженным трудом, «работой» традиционного художника. «Я никогда не работал,— заявляет М. Вламинк.— Я писал. Я пытался предоставить возможность прирожденному дару проявить все, что он может дать. Я хотел, чтобы меня познали целиком, с моими качествами и недостатками» [2].

Так в буржуазное искусство XX в. было введено понятие самовыражения художника, которое отчетливо противопоставлялось реалистическому художественному методу. «Художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону внутренних субъективных пейзажей» [3].

Фовисты первыми начали говорить о второстепенном значении образности, об отходе от принципа отражения действительности; позднее эти идеи нашли практическое воплощение в абстракционизме. Точку зрения на живопись как на возможное средство воздействия исключительно цветом А. Дерэн выразил еще в 1903 г.: «Большим заблуждением всех художников... было стремление отразить минутный эффект природы... и не подумать, что простая цветовая подборка приведет ум в такое же состояние, как виденный пейзаж» [4].

Фовисты настолько последовательно воплотили в своих

---

[1] *Muller J.-E.* Le fauvisme, p. 38.

[2] Ibid., p. 30.

[3] *Ortega y Gasset José.* La deshumanización del arte. Obras Completas, t. 3, p. 376.

[4] *Derain A.* Lettres à Vlaminck, p. 107.

произведениях формальные принципы, что буржуазные историки искусства определяют фовизм как явление чисто формалистическое, поддающееся оценке без соотнесения его с действительностью.

В «Новом словаре модернистской живописи» художественные принципы фовизма определяются следующим образом: «Эквивалентность света и конструирование пространства средствами красок, заполнение плоского пространства без помощи иллюзорного моделирования и светотени, очищение и упрощение средств, полное соответствие с выразительностью, т. е. эмоциональная суггестивность, и декоративность, т. е. внутренняя организация средствами композиции» [1].

Давая это определение, буржуазные эстетики опираются на понимание композиции Матиссом: «Композиция — это искусство аранжировки различных элементов декоративными приемами, которыми располагает живопись для выражения своих чувств» [2]. Именно так понимал Матисс свою задачу, создавая картину «Женщина в зеленой шляпе» (1905 г.). Зеленое лицо и плечо, красные волосы, конечно, не могли быть списаны с действительности. Но Матисс не следовал здесь и приемам импрессионистов, использовавших, например, лиловый цвет для обозначения тех частей предметов, которые находятся в тени. Зеленый цвет носа женщины переходит у него в красный цвет щеки, зеленый цвет плеча — в красный цвет шеи явно независимо от освещенности. Матисс ставил перед собой чисто декоративную цель: сумма цветовых пятен должна была создать определенную цветовую гамму, рассчитанную на эмоциональное воздействие на зрителей.

Естественно, что художникам-фовистам, увлеченным «аранжировкой различных элементов декоративными приемами», мешала реалистическая образность: рассудочными сопоставлениями с реальностью она отвлекала внимание зрителей от эмоционального, безотчетного восприятия цветовых сочетаний и контрастов.

Подчинив образность цвету, фовисты углубили разрыв между живописью и реальностью своим отказом от объемности. Они отбросили итальянскую перспективу, заменив

[1] Nouveau dictionnaire de la peinture moderne. Paris, 1963, p. 125.

[2] Ibidem.

сначала линейный способ передачи перспективы цветовым: части картины, менее насыщенно заполненные цветом, с бóльшим количеством просветов создавали впечатление большей отдаленности (этот прием четко выражен в картине А. Матисса «Открытое окно», 1905 г.). Но и такая, создаваемая чисто цветовыми средствами, объемность противоречила их художественным принципам, их стремлению к чистой плоскостной декоративности. Постепенно объемность исчезает из их полотен. В картине Матисса «Красная студия» (1911 г.) перспектива условно обозначена асимметричным углом пола, без естественного продолжения этого угла по линии стен. Плоскостное решение подчеркивается единством цвета пола, стен, скатерти и мебели, условно выделенных тонкими контурными линиями. Предметы, заполняющие мастерскую, не деформированы, но и не имеют самостоятельного значения; они выполняют в картине роль носителя цвета. Это своеобразно подтверждается расположенной в правом верхнем углу полотна копией известной картины самого Матисса «Роскошь» (1907 г.), в которой цвета полностью изменены в соответствии с декоративными требованиями нового произведения. Все три обнаженные женские фигуры даны в красном цвете, точно повторяющем фон новой картины; зеленовато-желтое небо превращено в ярко-синее, остро контрастирующее с доминирующим красным цветом; зеленый фон реки высветлен и выровнен; занимающему правый верхний угол, теперь светлому, облаку противопоставлена по диагонали дополнительно введенная в картину светлая дорожка, контрастирующая с красным фоном стены. В этом искажении собственного произведения Матисс наглядно выразил фовистский принцип отказа от правдивости в изображении действительности в угоду декоративности. Этот же принцип художник использовал и при создании других картин (см. рис. 1).

Фовисты считали деформацию одним из необходимых приемов творчества, достигая ее преимущественно нарочитым изменением цвета. Они утверждали, что деформировать — значит нарушать естественность в интересах произведения, подчинять естественные предметы требованиям картины. При этом они разграничивали деформацию и стилизацию, рассматривая стилизацию как усиление черт действительности средствами той же действительности, под-

черкивание в предмете качеств, вложенных в него природой, а деформацию — как прием абстрагирования от действительности, средство проявления иррациональности, якобы присущей художественному творчеству.

Буржуазные критики расценивают производившуюся фовистами деформацию как высшее достижение художественного творчества, как воплощение в искусстве философского идеализма. «Классики,— пишет французский историк искусства Б. Дориваль,— открывали порядок, фовист изобретает порядок... который, с полным презрением в отношении действительного, рассматривает только как материал, служащий человеку-творцу. В глубине фовизма скрывается кантианство, проникнутое горделивой мыслью Ницше» [1].

Фовизм как направление в искусстве вскоре прекратил свое существование. Художники исчерпали сумму формалистических приемов, составивших основу этого направления. Написав свою последнюю фовистскую картину, М. Вламинк заявил: «Игра чистых красок, преувеличенная оркестровка, в которые я бросился очертя голову, меня больше не удовлетворяли. Я страдал от того, что не мог ударить сильнее, что достиг максимума интенсивности, лимитированной синим и красным, купленными у торговцев красками» [2].

Склонный к размышлениям А. Дерэн, навсегда расставаясь с фовизмом, признал ошибочность устремлений молодых художников, приносивших действительность в жертву своим творческим поискам: «Ошибочным в наших исходных позициях был некий страх перед подражанием жизни, который заставлял нас воспринимать вещи слишком издалека и ввергал нас в крайности» [3].

А. Матисс сохранил в своем дальнейшем творчестве элементы фовизма. Но как в бытность его фовистом, так и позже его ярким, лучезарным краскам, за редкими исключениями, сопутствовал тонкий рисунок. Порой точная, порой абстрактно-обобщенная образность, поразительный, остро передающий динамику рисунок, цветовая насыщен-

---

[1] *Dorival B.* Les étapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1965, t. 2, p. 85.

[2] Цит. по: *Muller J.-E.* Le fauvisme, p. 64.

[3] Ibidem.

ность красок — все это придает картинам Матисса большую притягательную силу, способствует их эмоциональному воздействию на зрителей.

Фовисты резко не противопоставляли свое творчество действительности; их произведения в большей или меньшей степени отражали окружающий мир, были коммуникативны. Свои эксперименты в области цвета они проводили во имя поисков новых выразительных средств, для усиления красочности, эмоционального и эстетического воздействия живописи.

Произведения фовистов не могут быть причислены к искусству модернизма ни по своим художественным качествам, ни по целям и задачам их авторов. Отдельные элементы, сближавшие фовизм с модернизмом, были использованы представителями позднейших направлений модернизма, догматизированы ими и доведены до крайности — тогда искусство потеряло всякую связь с действительностью и утратило свой коммуникативный характер.

ГЛАВА II. ПРОТИВ РАЗУМА И СМЫСЛА

Возраставшая в первом десятилетии XX в. экономическая, политическая и социальная напряженность в Европе сопровождалась интенсивными исканиями в сфере духовной жизни, в частности в искусстве. Критический реализм, достигший расцвета во второй половине XIX в., только частично отвечал новым социальным и идейным запросам; искусство критического реализма не воплощало в себе революционных идеалов, не указывало реальных путей прогрессивного преобразования общества. Реализм вступал в новую, высшую стадию своего развития — созревал метод социалистического реализма, связанный с теорией революционного преобразования общества, обогащенный опытом искусства критического реализма, значительно расширявший возможности социального и эстетического воздействия искусства.

В конце первого десятилетия XX в. был также предпринят ряд попыток расширить изобразительные средства искусства, в первую очередь живописи и скульптуры, путем чисто формальных экспериментов. Экспериментировавшие в области формы художники не ставили перед собой задачи воплощения в своих произведениях прогрессивных социальных и эстетических идеалов, ограничиваясь решением узких, частных задач. Эти частные вопросы — передача средствами живописи и скульптуры объемности, движения, времени, цвета и света — были поставлены и по-своему решены художниками-модернистами путем чистого формотворчества, которое подразумевало разрушение единства формы и содержания, что, в свою очередь, закономерно приводило к отрицанию необходимости осмысленного содержания в художественном произведении.

В результате поисков новых изобразительных средств

в искусстве модернизма возникли последовательно три направления — кубизм, футуризм и абстракционизм, которые объединял отказ от принципа отражения действительности, апология «искусства для искусства».

Хронологически первым модернистским направлением явился *кубизм*. Произведения художников-кубистов были впервые представлены на выставке в Париже в 1908 г. Кубисты исходили в своем творчестве из того, что все предметы и явления действительного мира, включая человека, могут быть изображены в виде суммы геометрических фигур. Они ставили перед собой задачу воплотить эти фигуры в своем произведении, избегая передачи внешнего, видимого сходства изображаемого предмета с соответствующими объектами реальности. Располагая эти фигуры, художник-кубист руководствовался субъективным вкусом. В результате создавалось произведение, не отражающее действительность, но обладающее своим собственным «порядком», внесенным в него художником. Очевидно, что при таком подходе художественное творчество отрывалось от объективной реальности и объектом искусства становилось само произведение.

Изменяя объект живописи, художники-кубисты шли по пути, намеченному фовистами. Но если фовисты, рассматривая картину как самостоятельное художественное явление, считали возможным ради усиления выразительности только отступать от точности воспроизведения реального объекта, форсируя, а иногда и изменяя цвет, упрощая формы, нарушая пропорции, то кубисты впервые в истории живописи полностью порвали с логикой и закономерностями реального мира.

Кубисты объявили художника автономным творцом новой, «иной» действительности. Известный французский теоретик искусства модернизма М. Райналь отмечал, что именно кубисты стали создавать произведения «больше не для подражания природе, не для ее организации, а для создания, в свою очередь, творения, несущего печать человека, истинное произведение архитектуры, т. е. произведение, способное заставить временами поверить в нашу свободу» [1].

---

[1] *Raynal M.* Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours. Paris, 1927, p. 26.

Кубисты подчеркивали противоположность своего направления прежнему изобразительному искусству, которое пренебрежительно определялось ими как «подражательное». «Отличает кубизм от прежней живописи,— писал теоретик кубизма французский поэт Г. Аполлинер,— то, что он является искусством не подражательным, а концептуальным, которое стремится подняться до уровня творения... это — чистое искусство» [1].

Особенно подчеркивается кубистами «аскетизм» их направления, «строгость, доходящая до иррационализма». Этому способствовали цветовая неиндивидуализированность, колористическая невыразительность их произведений. Палитра кубистов составляется обычно из ограниченного набора красок: серой, коричневой, черной, иногда белой. Каждый цветовой оттенок превращается у них в плоскость (т. е. в элемент формы). Резко сочетая такие плоскости, не избегая при этом контрастов, кубисты пытаются более четко выразить плоскость, представить ее более «твердой».

Формалистическая узость цели, ограниченность художественных средств приводят к снижению художественных возможностей, к стиранию творческой индивидуальности художника. Задача живописи сводится кубистами к «изображению цветного объема на плоской поверхности» [2], причем к решению этой задачи они подходят абстрактно, без учета закономерностей реального мира. Создаваемые кубистами объекты изобразительного искусства приобретают для них самодовлеющее значение. «Приверженность кубиста объектам такова,— пишет Б. Дориваль,— что он ищет их внутри себя, независимо от правдоподобия и каких-либо изменений» [3].

Антидиалектическое отношение к действительности определяет статичность кубистского искусства. Скульпторы и художники-кубисты избегают элементов, передающих жизненную динамику; мрачные грани тяжеловесных геометрических фигур придают их произведениям незыблемость, давящую тяжесть.

---

[1] *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Paris, 1913, p. 24, 25.
[2] Nouveau dictionnaire de la peinture moderne, p. 77.
[3] *Dorival B.* Les étapes de la peinture française contemporaine, t. 2, p. 205.

Отвергая динамизм, кубисты отрицают само понятие времени, восприятие во времени различных сторон объекта. Многоплановость объекта передается на их полотнах через единовременное изображение его черт. Попытка показать лицо человека как бы видимым одновременно с разных сторон приводит к появлению, например, изображений лица в профиль с двумя глазами и несколькими носами. Подобный прием вызывает резкое нарушение норм восприятия картины, что делает ее малокоммуникативной.

Прогрессирующий процесс потери коммуникативности в произведениях кубистского искусства прослеживается довольно отчетливо. В ранних полотнах, еще не совсем оторванных от действительности, наблюдаются лишь отдельные моменты деформации, затрудняющие восприятие произведения. С развитием кубизма исчезают и те немногие «опорные пункты», которые в какой-то степени позволяли воспринять замысел художника,— отдельные детали, отражающие действительность. Замена частей предмета или человеческого тела геометрическими фигурами делает изображение неузнаваемым, а замысел художника — невоспринимаемым. Такова, например, кубистская скульптура Жака Липшица «Человек с гитарой» (см. рис. 2). Не прочитав подписи под произведением или его репродукцией, невозможно соотнести изображение с каким-либо реальным предметом или явлением. Нагромождение геометрических плоскостей не вызывает у зрителя никаких ассоциаций с формами реальности.

Такого рода «обессмысленные» произведения кубизма не поддаются эстетическому анализу, и буржуазные эстетики, как правило, подменяют критическое их осмысление произвольным формалистским толкованием, лишенным всякой основательности. Так, в книге «Мастера искусства модернизма» скульптура Ж. Липшица описывается следующим образом: «Липшиц в своем «Человеке с гитарой» свел взаимозамыкающиеся и взаимопроникающие плиты и призмы в монументальную конструкцию, которая допускает рассмотрение ее почти под любым углом зрения. Ее прямые линии разнообразятся случайными кривыми; в частности, круглую резонаторную дырку гитары скульптор с исключительным формальным остроумием проделал через все тело музыканта»[1]. Подобный «критический»

[1] Masters of Modern Art. N. Y., 1954, p. 78.

анализ не раскрывает ни художественной ценности, ни смысла произведения. Впрочем, уровень анализа в данном случае «задан» уровнем самого анализируемого произведения.

Производимое в картинах и скульптурах искажение реальности кубисты упорно называли не деформацией, а «реформацией» и, создавая разумно не воспринимаемые произведения, претендовали на «тотальное изображение предметов» [1]. Притязания на «тотальность» реализовались ими чисто формалистическим путем — посредством отказа от изображения самого предмета. Художники-кубисты выработали определенную схему расположения на полотне геометрических фигур, заменяющих части предмета. По такой схеме создавались однотипные произведения, составляющие определенный период в существовании этого направления. Наиболее характерна для кубистов схема, использовавшаяся ими в 1910—1912 гг. Она отчетливо видна в картине Хуана Гриса «Гитара и цветы»: «Он пользуется очевидной геометрической схемой рисунка, при помощи которой композиции придается основной порядок путем разделения полотна на четыре части: вертикально, горизонтально и дважды по диагонали» [2]. Аналогично строится картина Жоржа Брака «Женщина с гитарой» (см. рис. 3) и многие другие.

Буржуазные теоретики искусства обычно делят эволюцию кубизма на две стадии: «кубизм аналитический» и «кубизм синтетический». Иногда выделяют еще самую раннюю стадию кубизма — «сезанновскую фазу» — период, когда деформация еще не полностью лишила это направление образности, когда кубизм еще не порвал окончательно с принципом отражения действительности.

Определение раннего периода кубизма как «сезанновского» вызывает самые решительные возражения: ни на одной из стадий своего существования кубизм не был непосредственно связан с Полем Сезанном — ни с его эстетическими воззрениями, ни с практикой его искусства. Кубизм противоположен творчеству Сезанна по своему художественному методу.

---

[1] *Dorival B.* Les étapes de la peinture française contemporaine, t. 2, p. 206.

[2] Masters of Modern Art, p. 73.

Объектом искусства Сезанна является окружающий материальный мир. Кубисты же пользовались приемами формализма, объект их искусства — само произведение. Сезанн посвятил жизнь задаче «развития искусства в контакте с природой» [1]. Кубисты оторвали свое искусство от природы, пойдя по пути абстрактного формотворчества и деформации реальности. Сезанн предостерегал художников от опасности искажения жизни в угоду теориям. «Художник должен отказаться от всякой точки зрения, которая не основывается на вполне сознательном наблюдении характерного. Он должен опасаться следовать теоретической установке, которая так часто побуждает художника отступить от истинной дороги — это значит от конкретного изучения природы,— чтобы надолго заблудиться в непостижимой спекулятивности... Все же я вновь и вновь возвращаюсь к следующему: художник должен посвятить себя целиком изучению природы и создавать картины, которые служат делу познания» [2]. Эту точку зрения, основанную на его собственной художественной практике, Сезанн высказал в 1904 г. Он оставался ей верен всю свою долгую творческую жизнь.

Кубисты объявили свое искусство «концептуальным» и всю свою практическую деятельность посвятили «непостижимой спекулятивности», от которой Сезанн как раз и предостерегал художников. Сезанн использовал геометрические формы как одно из средств, один из приемов отражения в искусстве действительности. Но отдельный прием еще не определяет творческого метода. Кубисты не заимствовали и тем более не развили творческий метод Сезанна в его целостности; они выхватили один из его приемов, выхолостили его и, превратив в самоцель, противопоставили его реализму. Спекулируя на авторитете Сезанна, они пытались придать значимость своим лишенным смысла формалистическим изысканиям.

Проблема соотношения творчества Сезанна и кубизма выходит за рамки частных вопросов оценки живописи Сезанна и определения истоков кубизма. Вопрос об использовании художником отдельных приемов не может решаться отвлеченно от его общих эстетических позиций. Харак-

[1] *Cezanne.* Briefe. Leipzig, [1939], S. 338.
[2] Ibid., S. 309—310.

тер использования конкретного приема в художественном творчестве определяется прежде всего творческим методом художника, ибо один и тот же прием может служить самым противоположным целям. Так, деформация служит для кубистов инструментом отрыва искусства от действительности, средством ухода от реального мира, отказа от осмысления и оценки его явлений, средством обезличения творчества. Деформация в реалистическом искусстве, используемая, например, в гротеске, в дружеском шарже, в карикатуре, является средством отражения реальности; она не снимает, а, напротив, усиливает элемент оценки отражаемого явления, подчеркивает творческую индивидуальность художника.

Художественный прием в процессе творчества не выступает в чистом виде, он опосредствован мировоззрением художника, его творческим методом. Абстрактное выделение художественного приема неизбежно приводит к путанице в оценках явлений искусства. Примером такого антинаучного смещения оценок и является приравнивание приема «геометризации» у Сезанна к формотворчеству кубистов.

Абстрактное рассмотрение приемов художественного творчества вне связи с творческим методом нередко используется буржуазными теоретиками искусства и ревизионистами в их попытках «растворить» реализм в различных направлениях модернистского искусства. Только марксистский анализ художественных явлений и приемов художественного творчества в их соотношении с творческим методом дает возможность раскрыть истинные взаимосвязи этих явлений и сущность художественных приемов и подвергнуть научно обоснованной критике фальсификаторские идеи буржуазных теоретиков искусства.

Говоря о стадиях (периодах) в эволюции кубизма, буржуазные исследователи исходят из сугубо формальных оснований периодизации. Под стадией «аналитического кубизма» они имеют в виду период до 1912 г., когда художники-кубисты искали средства выражения на двухмерном холсте трехмерных геометрических тел. Теоретик искусства модернизма К. Грей определяет «аналитическую» фазу кубизма следующим образом: «Первая фаза кубизма характеризуется более или менее острым различием между проблемами формы и пространства. Объекты рассмат-

риваются с точки зрения известных «предсуществующих идей» формы, но сам объект все еще играет значительную роль в создании картины. Имеется известная «логика», но имеется и объект, к которому эта логика обращена. Объект анализируется и интерпретируется, но он все еще сохраняет свою объективную реальность» [1].

Под стадией «синтетического кубизма» буржуазные эстетики имеют в виду период с 1912 по 1914 г., т. е. вплоть до формального конца существования кубизма как направления (хотя отдельные художники продолжали создавать кубистские произведения и после 1914 г.). Кубистские картины этого периода носят более плоскостной характер. Художники стремятся к созданию декоративных полотен. «Именно во второй стадии,— пишет К. Грей,— художники и писатели действительно овладевают проблемой реальности, в особенности реальности формы. Сущность проблемы заключается в том факте, что форма принадлежит к области идей, а не к области прямого чувственного восприятия» [2].

Как видим, кубизм усматривает задачу искусства в выражении «идей», якобы предшествующих формам. Процесс эволюции кубизма даже в интерпретации буржуазных эстетиков свидетельствует об усилении в нем по мере его развития идеалистических элементов, о постепенном отрыве его от жизни вплоть до полной потери им коммуникативности.

Возникновение кубизма связывается, как правило, с именем Пабло Пикассо. Прообразом кубистской живописи обычно считается написанная им в 1907 г. картина, позднее названная «Авиньонские девицы». Эта картина не заключает в себе большой идеи: она «навеяна воспоминанием, которое художник сохранил от публичного дома на улице Авиньон в Барселоне» [3]. На полотне представлены обнаженные женщины. Одна из них с серым, другая с синим, третья с зеленым лицом. Зеленое и синее лица значительно деформированы. Тела женщин и пестрый фон составлены из геометрических фигур, однако некоторое сходство с человеческими фигурами здесь сохранено. Буржуазная критика видит достоинства этой картины в «рез-

[1] *Gray C.* Cubist Aesthetic Theories. Baltimore, 1953, p. 54.
[2] Ibidem.
[3] *Picasso.* Peintures 1900—1955. Paris, 1955.

кости почерка, острой свежести палитры, отсутствии всякой перспективы и настоящей светотени» [1]. Сначала критики предполагали, что в данном случае на Пикассо оказала влияние негритянская скульптура, однако позднее было установлено, что в это время он еще не был с нею знаком.

В течение нескольких следующих лет Пикассо продолжает эксперименты в области формы путем «геометризации» объектов искусства, работая параллельно и рядом (в одном доме) с кубистами, но не являясь формально участником этого направления. Он строит свои картины по тем же принципам, что и кубисты, хотя к кубизму как к школе относится скептически, рассматривая свои эксперименты как поиски новых средств художественной выразительности.

Пикассо иронически относился к широковещательным заявлениям кубистов о том, что в своем творчестве они следуют новейшим достижениям науки, и четко выразил свое мнение об их наукообразных притязаниях: «Математика, тригонометрия, химия, психоанализ, музыка и все что угодно связывалось с кубизмом, чтобы облегчить его интерпретацию. Все это было чистейшей литературщиной, если не сказать бессмыслицей, которая, ослепляя людей этими теориями, привела к плохим результатам» [2].

Не верил Пикассо и в возможность прогрессивного развития кубизма, полагая, что если он и способен перейти в другую форму, то единственное, что из него может получиться,— это другая форма кубизма. Пикассо оказался прав: «аналитический кубизм» превратился в «кубизм синтетический», а затем вообще прекратил существование как течение в искусстве.

Формулируя в теоретических работах основные принципы художественной практики своего направления, кубисты прежде всего отвергают всякое искусство, связанное с жизнью и стремящееся отразить явления действительности. «Единственное возможное заблуждение в искусстве — это подражание» [3],— пишут А. Глез и Ж. Метцепже.

---

[1] *Picasso.* Peintures 1900—1955. Paris, 1955.
[2] Masters of Modern Art, p. 71.
[3] *Gleizes A., Metzinger J.* Du «cubisme». Paris, 1912, p. 8.

Кубисты заявляют, что, после того как живопись отказалась от подражания предмету линиями и цветом, задача художника — выразить средствами искусства «пластическое осознание нашего инстинкта» [1]. Обращение к внешнему миру бесцельно, поскольку «нет ничего реального вне нас, реально только сознание ощущения и умственной направленности индивида» [2]. «Мы далеки от мысли,— поясняется при этом,— ставить под сомнение существование объектов, воздействующих на наши чувства; но, подходя разумно, мы не можем иметь уверенности ни в чем, кроме образов, которые они создают в нашем уме» [3]. И далее: «Мы ищем главное, но мы ищем его в нашей личности, а не в некой вечности, которую математики и философы так усердно фабрикуют» [4]. Подобные высказывания обнаруживают субъективно-идеалистический, интуитивистский характер мировоззрения кубистов — ту философскую основу, на которой с самого начала базировался модернизм как направление в искусстве.

Отказавшись от отображения реального мира, кубисты сосредоточились на формотворчестве, провозгласив его целью своей деятельности: «Составлять, строить, рисовать сводится к следующему: регулировать нашей собственной активностью динамизм формы. В целом наука рисунка состоит в установлении соотношений между кривыми и прямыми» [5]. В теоретическом плане кубисты пытались найти соответствия между линиями и цветом, утверждая, например, что кривые линии так же соотносятся с прямыми, как холодные тона с теплыми.

Некоммуникативные творения кубистов вызывали у зрителей недоумение, а подчас и возмущение. Однако кубисты не желали объяснять подобную реакцию особенностями своего творчества; они винили в непонимании, косности зрителей, к которым относились свысока, называя их «толпой» и претендуя на безоговорочное превосходство над ними: «То, что конечной целью живописи является воздействие на толпу, мы признаем, но живопись не должна обращаться к толпе на языке этой толпы; живопись

[1] *Gleizes A., Metzinger J.* Du «cubisme», p. 9.
[2] Ibid., p. 30.
[3] Ibidem.
[4] Ibid., p. 31.
[5] Ibid., p. 19, 20.

должна пользоваться своим собственным языком, чтобы воздействовать, господствовать и направлять толпу, а не для того, чтобы быть понятой» [1]. Неудивительно, что в результате формалистских экспериментов художников-модернистов, пытавшихся подменить значение «концептуальными» домыслами, искусство кубизма оторвалось от зрителей. Отношения обоюдного непонимания художников-кубистов и зрителей стали характерными и для других направлений модернистского искусства.

* * *

При сопоставлении теоретических положений и художественной практики кубизма с распространенными в начале XX в. идеалистическими философскими теориями становится очевидной духовная связь кубистов с учениями А. Шопенгауэра и А. Бергсона.

Противопоставив, подобно Шопенгауэру, искусство рациональному познанию, кубисты провозгласили задачей искусства воплощение идеи. Взаимосвязь реальных объектов и явлений, с их точки зрения, не может интересовать художника, это — предмет науки, низшего по сравнению с искусством типа познавательной деятельности. Кубисты сделали попытку реализовать в своих произведениях понимание идеи как единства, не расчлененного в пространстве и времени. Вслед за Шопенгауэром они выступили против реальности категории времени. Статичность как атрибут кубистских полотен являлась, по существу, символом отрицания динамики, движения материи. У Шопенгауэра была заимствована и идея о безличном характере искусства, о деперсонализации художника. В философско-эстетическом отношении теоретическая программа кубистов оказалась даже шагом назад в сравнении с Шопенгауэром: они изгнали из искусства прекрасное и возвышенное, лишив его тем самым главных средств эстетического воздействия на человека. В отличие от Шопенгауэра, кубисты настаивали на интрансцендентном, «несерьезном» характере искусства.

Арсенал своих идей кубисты пополнили, обратившись к философии А. Бергсона [2], разработавшего учение об ин-

[1] *Gleizes A., Metzinger J.* Du «cubisme», p. 42.

[2] См.: *Луначарский А. В.* Искусство и его новейшие формы. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1967, т. 7, с. 345.

туиции как мистическом акте постижения бытия. Высшей формой интуиции, согласно Бергсону, является эстетическая интуиция художника, в которой исчезает различие между объектом и субъектом познания. Под воздействием Бергсона искусство модернизма приобрело очевидный субъективистский характер; у кубистов разум еще не был отброшен полностью (как позднее у сюрреалистов), хотя использовался только как инструмент деформации реальности. Кубисты нашли у Бергсона философские аргументы в пользу элитарного, эзотерического, иррационального характера искусства, в защиту особой, «высшей» миссии художника.

Интуитивизм Бергсона оказал воздействие не только на кубизм, первым воспринявший его влияние, но и во многом способствовал формированию идейных основ всего искусства модернизма.

Анри Бергсон являлся в первой четверти нашего века одним из самых популярных на Западе философов и теоретиков искусства. Успех, которым он пользовался в среде художественной интеллигенции, объяснялся не только свойственной ему яркостью изложения сложного философского материала и обилием интересных примеров. Главное, что привлекало внимание на лекциях Бергсона,— это сама его философская концепция, в значительной мере сфокусированная на проблеме творчества, в частности на вопросах художественного творчества и роли искусства в жизни.

Выделим те моменты философской концепции Бергсона, которые послужили фундаментом его учения об интуиции и творчестве, завоевавшего Бергсону популярность среди художников, артистов и литераторов и в значительной мере повлиявшего на мировоззрение участников модернистских групп.

1. Философия Бергсона продолжала и углубляла иррационалистическую традицию Шопенгауэра. Бергсон также обосновывает свой иррационализм через отрицание рационалистической философии нового времени, создавшей, по его мнению, непроходимую пропасть между субъектом и объектом познания.

2. В результате такого разрыва, утверждает Бергсон, была нарушена исходная целостность бытия, которую сознание (естественнонаучное мышление) пытается воссоз-

дать рациональными методами. В качестве инструментов сознания здесь выступают категории, разного рода схемы, классификации и т. п., создающие иллюзию целостности и закономерности как бытия, так и сознания.

3. Однако бытие внутри себя лишено какой бы то ни было закономерности и поэтому не поддается усилиям интеллекта. «Интеллект,— констатирует Бергсон,— характеризуется естественным непониманием жизни» [1].

4. Отказав интеллекту в возможности познания сущности бытия, Бергсон оставляет за ним инструментальную способность описания отдельных явлений (форм) действительности, например в области механики и физики. Логика интеллекта, по словам Бергсона,— это «логика твердых тел», непричастная жизненным процессам. Подобно Шопенгауэру, он подчеркивает утилитарный, практический характер такого познания, образно сравнивая отношение разума к действительности с отношением охотника к птице, которую тот хочет застрелить на лету. Интеллект, подчеркивает Бергсон, воспринимает действительность разрозненно, как «серию состояний», из которых «каждое однородно в самом себе и, следовательно, не меняется» [2]. Отсюда, по мнению Бергсона, следует ограниченность интеллектуального познания, способного воспринимать только формы, но не сущность реального. «Интеллект есть познание формы». Отсюда же Бергсон выводит и «кинематографическую» природу познания, которое воспроизводит последовательно ряд произвольно выхваченных из действительности статических положений, механически сменяющих друг друга.

5. Этот произвольно конструируемый интеллектом порядок действительности Бергсон называет «формой необходимости»; в действительности же, считает он, необходимость бытию не присуща. «Интеллект, обращаясь к действующему, т. е. к свободному сознанию,— писал Бергсон,— естественно заставляет его войти в рамки, в которых он привык видеть материю. Он будет поэтому видеть свободу всегда в форме необходимости...» [3]

6. С отрицанием объективно существующей необходимости у Бергсона связана трактовка эволюции жизни как

[1] *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.— Спб., 1914, с. 148.
[2] Там же, с. 146.
[3] Там же, с. 241.

явления стихийного, не поддающегося логическому анализу, т. е. фактическое отрицание движения, развития и времени.

7. Интеллекту с его ограниченной, как полагает Бергсон, познавательной потенцией он противопоставляет инстинкт, интуицию, утверждая, что только «инстинкт, сделавшийся бескорыстным, сознающим самого себя» [1], дает нам возможность познавать жизнь. Типичным образцом интуитивного познания Бергсон признает художественное творчество, связанное с наличием эстетической способности. Сущность, замысел жизни ускользает от разума. «Этот-то замысел и стремится схватить художник, проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета, понижая, путем интуиции, тот барьер, который воздвигает пространство между ним и моделью» [2]. Бергсон объявляет искусство существеннейшим средством жизнепонимания, отрывая его при этом от разума и противопоставляя, таким образом, науке. Основанное на интуиции, противоположное интеллектуальному познанию художественное творчество Бергсон представляет как мистический акт непосредственного постижения сущности жизненных процессов. В его интуитивистской философии деятельность художника рассматривается не как осознанное отражение действительности, а как создание средствами искусства самостоятельной системы, заключающей в себе «совершенный порядок» и стоящей над иллюзорным порядком действительности.

Эти общие положения идеалистической философии Бергсона стали исходными теоретическими позициями для практики искусства модернизма. С их помощью кубисты, абстракционисты, сюрреалисты, абсурдисты обосновывали свои притязания на создание «самостоятельного» художественного порядка — системы, не отражающей действительность, а отрицающей ее.

Бергсон не только ставил искусство над действительностью, но и рассматривал «жизнь в ее целом» как нечто аналогичное искусству, что в высшей степени импонирует буржуазным художникам. Именно идеи Бергсона натолкнули теоретиков модернистского искусства на то, чтобы

[1] *Бергсон А.* Творческая эволюция, с. 159.
[2] Там же.

объявить антиреалистическое творчество новым способом мировосприятия. «Кубизм... не школа, не эстетика, даже не предмет, это — новый взгляд на вселенную» [1],— писал французский скульптор-кубист Жак Липшиц.

Бергсон считал, что господствующий в наше время интеллект наносит ущерб интуиции. Но она не исчезает, а продолжает существовать в подавленном состоянии, освещая «сумрак ночи, порожденный интеллектом». Бергсон образно сравнивал интуицию с гаснущим светочем, который, однако, вспыхивает при появлении жизненного интереса и который бросает слабый мерцающий свет на нашу личность, на наше место в природе и наше назначение.

Интуиция является, по мнению Бергсона, самой сущностью духа, в известном смысле самой жизнью. Философия должна овладеть интуицией, предварительно научившись правильно использовать инстинкт. «Если бы проснулось дремлющее в нем сознание, если бы он направился вовнутрь, на познание, вместо того, чтобы идти вовне, в действие, если бы умели его спрашивать и если бы он мог нам отвечать,— он открыл бы нам самые сокровенные тайны жизни» [2]. Направить интуицию на выражение сущности жизни наука не может — она подвластна интеллекту. Эту миссию должно выполнить художественное творчество. «Какое рядоположение известных нам кривых сможет когда-либо сравниться со штрихом карандаша великого художника?» [3]

Вместе с тем, говоря о роли инстинкта и интуиции в познании жизненного процесса, Бергсон подчеркивал, что они не должны быть связаны с действительностью, с предметным миром, а должны направляться «вовнутрь». Точно так же не должно быть связано с действительным миром и искусство. Художник, напротив, обязан уметь отрешиться от внешнего мира и, погрузившись в глубины своего духа, с помощью внутреннего наблюдения (интроспекции) претворить в своем творчестве то, что заложено в нем от природы в виде возможности. Этот тезис был сформулирован Бергсоном в его работе «Смех в жизни и на сцене», посвященной конкретным проблемам искусства и художе-

[1] Masters of Modern Art, p. 78.
[2] *Бергсон А.* Творческая эволюция, с. 149
[3] Там же, с. 214.

ственного творчества. «Что служит предметом искусства? — писал он.— Если бы действительность действовала непосредственно на наши чувства и наше сознание, если бы мы могли войти в непосредственное общение с вещами и самими собой, то искусство, думаю я, было бы тогда бесполезно, или, скорее, мы все были бы артистами, потому что наши души вибрировали бы в согласии с природой» [1].

Противопоставление Бергсоном искусства — действительности и художественного творчества — интеллекту, как и выдвигавшаяся им идея элитарности искусства и избранности его деятелей,— все это легло в основу мировоззрения художников-модернистов самых различных течений и направлений.

[1] *Бергсон А.* Смех в жизни и на сцене. Спб., 1900, с. 138.

ГЛАВА III. ВОЛЯ К НАСИЛИЮ

Интуитивизм был не единственным философским течением, оказавшим влияние на искусство модернизма. Деятели тех видов искусств, которые наиболее тесно связаны с конкретной образностью, в частности деятели кино, испытали воздействие интуитивизма в гораздо меньшей степени, чем, например, художники. Специфика кино, рассчитанного на широкую аудиторию, требовала опоры на более доходчивые, образно-конкретные теоретические построения, поддающиеся более прямому воплощению в художественных произведениях. Этим требованиям отвечало, по мнению деятелей буржуазного искусства, учение Фридриха Ницше.

Строго говоря, усиленная эксплуатация идейного наследия Ницше характерна для более поздних этапов развития буржуазного искусства, в частности для так называемого «массового искусства». Именно с «массовым искусством» ассоциируется образ «супермена», сверхчеловека, не стесненного чрезмерной рефлексией относительно моральной стороны своих многочисленных «подвигов». Специфические черты «супергероя», культивируемого бульварной литературой, кинобоевиками и телепостановками,— недюжинная физическая сила, быстрая реакция, умение выйти победителем из любых ситуаций, а главное, воля и жестокость в достижении своих целей. Перед нами образное воплощение ницшеанского «сверхчеловека», стоящего «по ту сторону добра и зла».

В «массовом искусстве» элементы философии Ницше нашли наиболее явное выражение. Однако ее влияние прослеживается уже на более ранних стадиях буржуазного искусства, в частности в итальянском *футуризме*, который позднее по своей идейной направленности непосредственно сблизился с фашизмом.

Главное, что привлекало футуристов у Ницше,— это его нигилизм, критика традиционной буржуазной культуры, христианской морали, истории, т. е. всего того, что, по его мнению, является причиной и выражением «декаданса» человека и общества. Вслед за Шопенгауэром Ницше выступает как иррационалист, усматривающий в интеллекте главное препятствие на пути слияния человека с миром, с «жизнью». Христианская религия с ее проповедью смирения, любви к ближнему исказила, с точки зрения Ницше, подлинную сущность человека, подавив его инстинкты, главный из которых — «воля к власти».

Путь к «целостному человеку» лежит, по Ницше, через «переоценку всех ценностей» традиционной культуры. Идеалом «целостного человека» выступает у него «сверхчеловек», который свободен в своих инстинктивных порывах от каких-либо моральных ограничений, равно как и от власти объективных законов, и который создает свою истину, творит свое «добро». В этой связи искусство трактуется Ницше как сублимация чувственного удовольствия, а эстетическое наслаждение — как результат проявления существенных инстинктов человека, возбуждающихся при восприятии произведения искусства.

Футуризм как направление модернистского искусства заявил о себе в 1909 г., через год после первой выставки в Париже картин кубистов. Рождение «искусства будущего» (футуризм — от латинского futurum — будущее) сопровождалось громкими скандалами. Возмущение, доходившее порой до драк с вмешательством полиции, вызывали манифесты футуристов, читавшиеся ими перед большой аудиторией в зрительных залах театров Милана и Турина. Эти манифесты распространялись и в виде листовок: например, в Венеции один из манифестов был разбросан в 800 тысячах экземпляров с колокольни церкви. Напыщенные, громкие, часто бессодержательные фразы манифестов шокировали читателей и слушателей. «Выйдем из мудрости, как из ужасной матки, и войдем плодами, насыщенными перцем честолюбия, в огромный и крикливый рот ветра!.. Отдадимся на съедение неизвестному, не из отчаяния, а просто чтобы обогатить резервуары абсурда!» [1] — вещали футуристы.

[1] Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 6.

Так же как и кубисты, футуристы считали, что произведение искусства не должно отражать действительности. «Мы утверждаем,— заявляли они,— что портреты не должны походить на свои оригиналы и что художник носит в самом себе пейзажи, которые он хочет зафиксировать на полотне» [1]. Объектом искусства, по их мнению, должен быть не предметный мир, а движение, вносимое художником в материю путем синтеза времени, места, формы, цвета и тона. Свое понимание воплощения материи средствами искусства они противопоставляли импрессионистскому. «В то время как импрессионисты,— писал один из теоретиков футуризма, итальянский художник и скульптор У. Боччони,— чтобы дать один особый момент, подчиняют жизнь картины ее схожести с этим моментом, мы синтезируем все эти моменты (время, место, форму, цвет, тон) и конструируем таким образом картину» [2].

Для воплощения этого «синтеза» в художественной практике футуристы применяли прием дивизионизма (от французского diviser — делить), определяя его как «введение в пространство ощущения движения путем умножения дьявольских ритмов, которые разрезают форму, не переставая ее преследовать» [3]. Практически это маловразумительное определение выглядело проще: движение передавалось формальными средствами повторения деталей предмета (например, путем изображения множества ног идущей по балкону девочки в картине Дж. Северини) либо ритмичными пересечениями предметов повторяющимися линиями и красками. «В самом деле,— читаем мы в манифесте футуристов,— все движется, все бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами. Он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке предметы множатся, деформируются, преследуя друг друга, как торопливая вибрация, в пространстве, ими пробегаемом. Вот таким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны» [4]. Эти претенциозные и малоубедительные доводы призваны

[1] Манифесты итальянского футуризма, с. 11—12.
[2] Nouveau dictionnaire de la peinture moderne, p. 33.
[3] Ibid., p. 131.
[4] Манифесты итальянского футуризма, с. 11.

были обосновать деформацию действительности в произведениях искусства.

Футуристы утверждали, что движение и свет якобы уничтожают материальность тел и что только художник может показать движение. Они называли себя «примитивами нового чувствования» и хвастались тем, что их оторванное от материальной действительности искусство «опьянено произвольностью и могуществом» [1]. Защищаясь от вполне основательных нападок на их искусство, представлявшее жизнь в виде сумасшедшего хаоса, они заявляли: «Надо признать почетным титулом кличку «сумасшедший», которой пытаются заткнуть рот новаторам» [2].

Футуризм вторгся и в область музыки. В специальном манифесте, выпущенном в Милане в 1911 г., футуристы объявили своей задачей «выразить музыкальную душу толпы, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро. Наконец, прибавить к огромным доминирующим мотивам музыкальной поэмы восхваление Машины и триумф Электричества» [3]. Для новых целей потребовались новые «музыкальные» инструменты. Свистки, ящики, сковородки, кастрюли стали источниками брюитистской (от французского bruit — шум) музыки футуристов. Был даже сконструирован специальный весьма сложный «немузыкальный» инструмент, названный «шумогармоникой».

В 1912 г. У. Боччони опубликовал футуристический манифест скульптуры, в котором он призвал отказаться от «оков — законов» и превратить скульптуры в «свободные пластические груды»: «Нога, рука или другой предмет, имеющий значение только как элемент пластического ритма, может быть легко уничтоженным в футуристической скульптуре не для того, чтобы подражать греческому и римскому фрагменту, но чтобы повиноваться гармонии, которую хочет создать скульптор. Скульптурный ансамбль может походить, как и картина, только на самого себя, потому что человеческая фигура и предметы должны жить в искусстве вне и вопреки всей человеческой логике» [4].

[1] Манифесты итальянского футуризма, с. 13.
[2] Там же, с. 14.
[3] Там же, с. 22.
[4] Там же, с. 33.

Футуризм противопоставил себя реализму, отказавшись от воплощения в искусстве образа человека, его духовной и физической красоты. «Надо громким голосом провозгласить,— заявляли футуристы,— что в пересечении плоскостей книги и углов стола, в прямых линиях спички, в оконной раме есть больше истины, чем во всех мускульных путаницах, во всех грудях и бедрах героев и Венеры, которые приводят в энтузиазм неизлечимую глупость современных скульпторов» [1]. Отметим, что эти мизантропические строки были написаны современниками великого скульптора-реалиста Родена, когда в сокровищницу культуры уже вошли «Граждане Кале», «Мыслитель», «Кентавресса» — гениальные творения, передающие средствами совершенной реалистической формы не только физическое движение, но и тончайшие оттенки человеческих чувств и мысли.

«Надо, наконец, отказаться во что бы то ни стало от заказов на определенный сюжет, который, естественно, не может содержать чистую конструкцию современных обновленных пластических элементов» [2],— провозглашали футуристы в одном из своих манифестов.

Футуристское «обновление» художественного творчества, так же как и кубистское, вело к нивелировке произведений, к изгнанию из них всего личного, отмеченного неповторимым творческим своеобразием. «Только в неопределенном наклонении глагол может передать чувство целостности жизни и эластичность понимающей ее интуиции» [3],— писал в «Техническом манифесте футуристской литературы» глава этого направления Ф. Маринетти.

Отказ от реализма был теснейшим образом связан в футуризме с интуитивизмом, который наряду с элементами ницшеанства являлся философской базой этого направления модернизма. Если Ницше давал футуристам «положительного героя», то интуитивизм использовался ими как обоснование творческого метода, как своего рода философия творчества: «Провозгласим, что весь внешний мир должен броситься на нас, смешиваясь с нами и создавая

---

[1] Манифесты итальянского футуризма, с. 34—35.
[2] Там же, с. 35.
[3] Там же, с. 36.

гармонию, которая будет управляться только творческой интуицией» [1].

В 1912 г. установились прямые контакты между футуристами и философами-идеалистами, группировавшимися вокруг журнала «Ла Воче» («Голос»), выпускавшегося в Италии. Помимо идей итальянского философа Б. Кроче журнал широко пропагандировал воззрения А. Бергсона, что способствовало знакомству с ними итальянской художественной интеллигенции. Интуитивизм стал своеобразным «приводным ремнем» творчества футуристов, направленного на разрушение «прогнившей» традиционной культуры. Отрицая вслед за Ницше наличие в природе и в истории какого-либо направленного, прогрессивного развития, футуристы опирались на «интуитивистское» обоснование восхваляемого ими механического движения. Символом такого движения они объявили машину, мистифицировав ее как некое высшее создание, «новое животное с инстинктом» [2].

В поисках наглядных средств разрушения жизненной логики футуристы обратились к кинематографу, рассматривая кино не как воплощение на пленке осмысленного режиссером содержания реальной жизни, а как «пляску предмета... без человеческого вмешательства» [3]. В кинематографе их восхищали безграничные технические возможности разложения привычной жизненной логики: «Он показывает нам в обратном порядке прыжок ныряющего, так что ноги выходят из моря и с силой вспрыгивают на трамплин. Он показывает нам бегущего со скоростью двухсот миль в час человека. Столько же движений материала вне законов разума и исходящих из сущности более значительной» [4].

Футуристы считали хаос непременным атрибутом не только произведения искусства, но и самого процесса творчества. Маринетти утверждал, что «только обессинтаксившийся поэт с развязанными словами сумеет проникнуть в смысл материала» [5], совершенно по-бергсоновски трактуя задачи художника как существенно противоположные

[1] Манифесты итальянского футуризма, с. 32.
[2] Там же, с. 39.
[3] Там же, с. 40.
[4] Там же.
[5] Там же.

задачам ученого. Только искусство, заявлял Маринетти, может проникнуть в высшие сферы — «непрерывный ряд вторых аналогий», но «для этого,— предупреждал он,— нужно отказаться от того, чтобы быть понятым» [1]. Так футуристы, вслед за кубистами, объявив интуицию основой творчества, пришли, как и те, к апологии некоммуникативного, алогичного искусства.

Скандально утверждавшийся футуристами новый мир искусства был миром дегуманизированным: «Наше обновленное сознание мешает нам смотреть на человека как на центр всеобщей жизни. Скорбь человека нам так же интересна, как скорбь электролампы» [2]. Они предлагали изгнать из искусства и литературы все человеческие чувства и переживания, заявляя, что человек окончательно испорчен библиотекой и музеем, подчинен ужасающей логике и мудрости и абсолютно не представляет теперь интереса: «Отныне жар куска стали или дерева возбуждает в нас страсть сильнее, чем улыбка или слезы женщины» [3].

В качестве «положительного» героя футуристы культивировали «механического человека с заменяющимися частями» [4], который удивительно напоминал «сверхчеловека» Ницше. Говоря о своем «идеальном герое», они отрицали необходимость для него каких-либо моральных норм, считая основным и естественным правом личности право сильного.

Социально-эстетические идеалы футуристов также строились на ницшеанских основах. «Искусство будущего» должно было после «переоценки ценностей» строиться на обломках и развалинах прежней, веками накопленной человеческой культуры: «Суньте огонь в библиотечные полки! Отведите течение каналов, чтобы затопить склепы музеев! О, пусть плывут по ветру и по течению знаменитые картины!» [5]

Основным пафосом нового, футуристского искусства провозглашался культ силы: «Искусство может быть только насилием, жестокостью и несправедливостью»; культ войны: «Нет шедевров без агрессивности... Мы хотим

[1] Манифесты итальянского футуризма, с. 41.
[2] Там же, с. 12—13.
[3] Там же, с. 39.
[4] Там же, с. 42.
[5] Там же, с. 9.

прославить войну, единственную гигиену мира»; культ похоти: «Похоть для победителей — заслуженная дань. После битвы, где умерло много мужчин, нормально, чтобы победители, селекционированные войной, доходили в завоеванных странах до насилия, чтобы воссоздать жизнь»; культ уродства: «Будем смело творить «безобразное»... Надо ежедневно плевать на алтарь искусства» [1].

В 1913 г. был выпущен «Футуристический манифест похоти», явившийся прямым призывом к насилию и агрессии. «Похоть, понимаемая вне всякой моральной концепции и как существенный элемент динамизма, жизни, есть сила»,— провозглашалось в манифесте. И далее: «Искусство и война — великие проявления чувственности; похоть — их цветок... надо сделать из похоти произведение искусства» [2].

Перед началом и в годы первой мировой войны футуристы активно поддерживали интервенционистские настроения итальянской буржуазии. Военную пропаганду они вели не только словом, но и делом (многие футуристы ушли добровольцами в армию). Некоторые из них, в частности скульптор Боччони, не вернулись с фронта, заплатив жизнью за чуждые народам интересы империализма.

Футуризм как направление в искусстве распался в начале первой мировой войны. Дж. Северини обратился к классицизму, писал фрески, маски итальянской комедии, оформлял церкви в Швеции и Франции. Ф. Маринетти занялся политической деятельностью. Еще в 1912 г. он заявил в одном из своих манифестов: «Я научил вас ненавидеть библиотеки и музеи. Это для того, чтобы приготовить вас ненавидеть Разум, пробудить в вас божественную интуицию, характерную способность латинских рас» [3]. С приходом к власти Муссолини Маринетти и его сподвижники примкнули к фашизму. «Футуризм предоставил фашизму с первых же часов очень убедительных сторонников,— пишет профессор Р. Жюллиан,— и к моменту, когда Муссолини организовал свои банды, в комитетах было много футуристов; они, таким образом, активно участвовали в фашистском перевороте... Очевидно, что Муссолини питал к футуристам в целом, и в особенности к Маринетти, из-

[1] Манифесты итальянского футуризма, с. 9, 7, 47, 41.
[2] Там же, с. 47, 48—49.
[3] Там же, с. 42.

вестную симпатию, которая завязывалась в плане политической идеологии» [1].

Как известно, футуризм вышел за пределы Италии, однако в других странах он не носил политически агрессивного характера.

* * *

В те же предвоенные годы в Италии в противовес футуризму возникло направление, или, как чаще говорят, школа «метафизической» живописи. Основоположником ее был итальянский художник Джорджио де Кирико, заявивший о себе в 1910 г. участием в выставке Независимых в Париже. Во время своего обучения в Мюнхене он познакомился с трудами Ницше, Шопенгауэра, Вейнингера. Кирико сделал попытку воплотить средствами живописи отвлеченные метафизические идеи философов-идеалистов. Свое творчество он противопоставлял другим направлениям модернизма. «Вокруг меня,— писал Кирико,— международная шайка художников *модерн* по-дурацки волновалась в кругу истасканных формул и стерильных систем. Я один, в моей печальной мастерской на улице Кампань-Премьер, начал находить первые признаки более цельного искусства, более сложного и, выражаясь одним словом с риском вызвать печеночные колики у французского критика, более *метафизического*» [2].

Буржуазные историки искусства определяют творчество Кирико как сочетание «греческого духа с итальянским умом, включая элементы античности и современности Средиземноморья, в едином сповидении» [3]. Греческая архитектура и скульптура произвели на него неизгладимое впечатление еще в детстве, когда он жил в Греции, где его отец работал инженером. Элементы греческого искусства органически вошли в творчество Кирико. Но, в отличие от подлинных произведений греческого искусства, всегда помещавшихся на природных возвышенностях или на высоких цоколях, греческие статуи в картинах Кирико «низводились» до уровня повседневной жизни, располагались на одной плоскости с людьми. Попытки та-

[1] *Jullian R.* Le futurisme et la peinture italienne. Paris, 1966, p. 126.

[2] Nouveau dictionnaire de la peinture moderne, p. 274.

[3] Цит. по: *Helwig W.* De Chirico. Periodo metafisico. Collina, 1963.

кого непосредственного включения произведений скульптуры в повседневную жизнь не новы: еще Роден предполагал поместить свою скульптурную группу «Граждане Кале» на низком цоколе в центре рыночной площади. Но, хотя формально Кирико делал то же, что и Роден, его мотивы были диаметрально противоположны роденовским: Роден хотел включить свое идейно насыщенное искусство в повседневную жизнь людей; Кирико, помещая античные скульптуры в свои картины «на равных правах» с образами людей, стремился придать искусству «странность», сделать его загадочным, «потусторонним».

По мнению буржуазных ученых, произведения Кирико были призваны отразить «пафос Заратустры». Однако живопись Кирико свидетельствует скорее о воздействии на него философии Шопенгауэра: похоже, что художник стремится выразить «идею» явлений и вещей, нечто, выходящее за рамки действительности. Подчеркнутую «значительность» придают картинам Кирико развернутая перспектива, удлиненные линии горизонта. Статичная монументальность достигается четким расположением предметов под прямым углом к горизонту. Несмотря на геометрически четкое построение, картины Кирико создают впечатление лабиринта. Это достигается изобилием изображений стен, искусственно удлиненных, перерезанных небольшими портиками, как бы ведущими в «никуда», в «потусторонность». Статичность композиции подчеркивается отдельными образами людей, часто бегущих, иногда стоящих в странных, «многозначительных» позах раздумья, всегда отбрасывающих густую, «таинственную» тень (см. рис. 4). Но, пожалуй, самым характерным признаком живописи Кирико является алогичность сюжетов его картин, заполненных странными сочетаниями неожиданных предметов: детально выписанных резиновых перчаток, рыб, женских торсов, бананов. Мнимо значительные, претендующие на эпичность, полотна Кирико не поддаются логическому восприятию и объяснению.

Хотя Кирико и противопоставлял свое творчество деятельности художников-модернистов, принципиального различия между его творческими приемами и приемами кубистов и футуристов не было: как и они, Кирико пользовался методом формализма, а идейной основой его деятельности служила идеалистическая философия, отрица-

ющая необходимость отражения действительности в художественном творчестве. Так же как кубизм и футуризм, «метафизическое» искусство Кирико оказалось бесперспективным и уже в конце первой мировой войны исчерпало себя.

* * *

Таким образом, начавшееся в 1905 г. переосмысление художественного творчества, связанное с отходом от принципа отражения действительности средствами искусства, привело к резкому изменению художественных приемов, в результате чего и возникло так называемое искусство модернизма.

Теоретики и практики модернистского искусства кардинально изменили характер (цели, задачи, приемы) художественного творчества. Изменения эти носили преимущественно негативный характер. Искусство лишилось тех качеств, которые до сих пор считались имманентно присущими ему. Прежде всего действительный, материальный мир перестал быть объектом искусства. Это привело к исчезновению образности, составлявшей вплоть до XX в. основу языка искусства и помогавшей доносить содержание художественных произведений до зрителей, читателей, слушателей. В результате отказа от образности искусство лишилось коммуникативности, а в крайних направлениях модернизма — и какого бы то ни было осознанного содержания и смысла. Отказ от принципа отражения действительности и потеря коммуникативности лишили новое буржуазное искусство всякой познавательной ценности: произведения, ничего не выражающие и непонятные зрителям, никому ничего дать не могли.

Крайний субъективизм в художественном творчестве, отказ от веками сложившихся в искусстве традиций, законов и приемов привели к потере модернизмом эстетических критериев. Если произведения искусства не соотносятся с жизнью, не имеют общепонятного содержания и художник не передает с их помощью своего миропонимания, такое искусство не может рассматриваться на основе объективных критериев. Произведения такого искусства заведомо не отвечают требованиям, предъявляемым к искусству как форме общественного сознания, а в ряде случаев и вообще выходят за рамки художественного творчества.

ГЛАВА IV. СКВОЗЬ ПРИЗМУ СТРАХА

Процессы монополизации капитала и рост социальных противоречий, характерные для всех индустриально развитых стран Европы начала XX в., с особой остротой сказались в Германии, позднее некоторых других стран вступившей на путь промышленного развития. Идеологи немецкого империализма, стараясь оправдать стремление германских милитаристов к захвату внешних рынков, уже поделенных между другими колониальными державами, проявляли крайнюю агрессивность, раздували внутри страны шовинистический угар, ратуя за насильственный передел мировых рынков сбыта. Ложный буржуазный патриотизм внедрялся ими не только в сознание трудящихся, но и в умы интеллигенции. Спекулируя на памяти о былом величии немецкой духовной культуры, породившей таких великих писателей, как Гёте и Шиллер, таких гигантов философской мысли, как Кант и Гегель, идеологи немецкого империализма призывали немецкую интеллигенцию возродить находившееся в состоянии глубокого кризиса господствующее буржуазное общественное сознание.

Широкое распространение в Германии конца XIX и начала XX в. получили философские учения, опиравшиеся на наиболее реакционные стороны немецкого классического идеализма; были пущены в обращение идеалистические метафизические идеи Канта, иррационалистически истолкованные мысли Гегеля, «очищенные» от диалектики. Неокантианцы и неогегельянцы прилагали все усилия для оправдания и поддержки агрессивной империалистической политики господствующего класса. Их учения противостояли научным материалистическим воззрениям во всех областях знания.

Одно из ведущих мест в немецкой философии начала XX в. заняла идеалистическая теория неокантианца

Г. Риккерта, воинствующего представителя субъективного идеализма, противопоставлявшего науки о природе наукам об обществе, утверждавшего, что с действительностью нас связывают исключительно субъективные переживания. Риккерт признавал объектом познания не объективную действительность, а содержание сознания человека: «Объекты суть, следовательно, мои представления, восприятия, чувства, обнаружения воли, им противостоит субъект, относительно которого полагают, что он воспринимает восприятия, чувствует чувства, хочет того, на что обращена воля... Объект есть... содержание моего сознания, а субъект то, что осознает это содержание» [1]. Тем самым процесс познания отрывался от внешнего мира и сводился исключительно к осознанию человеком своих собственных чувств.

Неокантианство оказало существенное влияние на все виды общественного сознания Германии того времени, в том числе и на немецкое искусство и эстетику. Идеалистический отрыв сознания от внешнего мира, сведение его исключительно к самопознанию открывали перед художниками заманчиво легкий путь ухода от анализа сложных конфликтов действительности, позволяя им ограничить художественное творчество воплощением в своих произведениях смутных чувств, ощущений, не опирающихся на проверенное умом понимание явлений окружающего мира. Творчество приобретало при этом откровенно субъективистский характер, попадая в замкнутый круг самовыражения, превращая самих художников в неких сторонних наблюдателей собственных переживаний, не пытавшихся даже разобраться в конфликтах общественного характера, определявших судьбы людей.

В области эстетики получила тогда широкое распространение «теория вчувствования», отказывавшая художнику в возможности проникновения умом в явления внешнего мира, призывавшая его к перенесению на них своих собственных чувств и настроений. Художник должен был включить в эстетический объект «внутреннее содержание» собственной личности. Достичь этого можно, утверждали немецкие эстетики, путем особого вида перцепции —

[1] *Rickert H.* Der Gegenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendentalphilosophie. Tübingen, 1904, S. 30—31.

чувственного интуитивизма. Придание предметам и явлениям собственных чувств и черт определялось как эстетическое отношение к действительности. Так, Ф. Т. Фишер формулировал свое понимание эстетического отношения как «бессознательное проецирование» нашей души в неодушевленные предметы.

Другой представитель направления «вчувствования» — Т. Липпс подчеркивал необходимость и возможность «интенсификации» нашего «я» в процессе художественного творчества. Чувственное, утверждал он, выступает при этом в качестве символа психологического содержания. В процессе «вчувствования» наше «я», идентифицируясь с предметом, повышает свою внутреннюю активность, которая находит выход в творчестве. Средством воплощения этой повышенной активности служат линии и ритмы, рассматриваемые как некие «подвижные силы».

Человек становится художником, считали теоретики «вчувствования», когда его рука оказывается способной производить экспрессивные движения, практически воплощая свою «внутреннюю активность». На истинного художника, по их мнению, не оказывают влияния такие категории, как разум и практическая оценка. Таким образом, теория «вчувствования» хотя и не отрывала полностью художественное творчество от явлений внешнего мира, но в ней вывертывалось наизнанку и тем самым фальсифицировалось истинное соотношение восприятия и действительности. Первичным оказывался внутренний мир человека, вторичным — внешний мир, на который проецировался мир внутренний. Процесс проецирования носил при этом выраженно субъективистский характер, что открывало возможность для любых деформаций предметов и явлений внешнего мира, поскольку они выступали исключительно как средства выявления настроений и чувств самого художника. Теория «вчувствования» оказала заметное влияние на формирование немецкого искусства начала XX в., в частности на ранний период творчества художников-экспрессионистов.

Экспрессионизм (от латинского «expressio» — выражение) как направление в немецком искусстве и литературе возник в начале XX в. в живописи и распространился затем на другие области художественной культуры. Современник и очевидец развития экспрессионизма А. В. Лу-

начарский писал в 1923 г. во вступительной статье к русскому переводу пьес немецкого писателя-экспрессиониста Георга Кайзера: «Экспрессионизм есть явление в немецкой культуре чрезвычайно широкое. Он заполнил собою немецкую живопись, если не подавив количественно немецких скульпторов и живописцев иных направлений, то, во всяком случае, передвинув решительно центр тяжести внимания публики на себя. Он сделался самым выдающимся явлением нового театра, а в некоторой степени всей новой немецкой литературы» [1].

Однако, несмотря на теперь уже общепринятое признание значительности этого направления, экспрессионизм в целом до сих пор мало изучен. Это объясняется сложностью самого явления. Сложностью не в смысле трудности в восприятии применяемых художественных приемов, а в смысле внутренней противоречивости принципов творчества его деятелей, обусловленной теми острейшими социальными конфликтами, которые претерпела Германия в первой трети XX в. и в стороне от которых не смогли остаться немецкие деятели искусства.

Экспрессионизм как направление в немецком изобразительном искусстве возник в 1905 г. в сравнительно спокойное для Германии время. С обострением социально-политических противоречий, с назреванием военной ситуации обострялись и конфликты в произведениях художников-экспрессионистов, творчество которых не порывало с действительным миром. Меняющиеся условия жизни страны влекли за собой изменения в характере общественного сознания, эволюцию философских теорий, мировоззрения и творчества деятелей искусства.

В начале XX в. широкое распространение в Германии получила феноменологическая теория Э. Гуссерля, в которой человек, в особенности художник, выступает в качестве мирообразующего субъекта, не только определяющего действительность, но и упорядочивающего ее, формирующего из «хаоса» «космос». Идеалистическая теория Гуссерля, обещавшая художникам возможность некоего «смыслотворчества», составила идейную основу первых шагов художественной деятельности экспрессионистов.

Правда, относительно уравновешенные умозрительные

[1] *Луначарский А. В.* Собр. соч. В 8-ми т. М., 1965, т. 5, с. 408.

идеалистические теории вскоре пришли в противоречие с обострявшимися социальными конфликтами. Им уже не соответствовала гуссерлианская идеалистическая «конституирующая» философия и провозглашавшаяся ею иллюзорная свобода «мирообразующей» личности. Пассивно-созерцательные феноменологические теории вынуждены были уступить место различным формам экзистенциализма — философского учения, резко противопоставлявшего человека обществу.

Далекие от передовых марксистских идей, пропагандировавшихся в то время немецкими коммунистами К. Либкнехтом, Р. Люксембург, К. Цеткин, Ф. Мерингом и другими, мелкобуржуазные по своей классовой принадлежности и своему мировоззрению, экспрессионисты не видели выхода из грозных конфликтов, суливших им неизбежное участие и вероятную гибель в империалистической войне. Растущее нервное напряжение, ужас перед неумолимо надвигавшейся войной заставили молодых художников замкнуться в себе, противопоставить себя обществу. Беспомощность и незащищенность рождали у них чувство страха, обреченности. Военно-патриотический угар, нагнетавшийся господствующей верхушкой буржуазии, они воспринимали как предвестник всеобщего разрушения. Предчувствие гибели мира выражалось в произведениях искусства в виде деформированных предметов и явлений, в представлении действительности как хаоса. В произведениях художников-экспрессионистов предвоенных и военных лет нашли выражение экзистенциалистские идеи: личность противопоставлена обществу, мир предстает непонятным, необъяснимым и необоримым. Экзистенциалистские идеи Кьеркегора были восприняты экспрессионистами опосредствованно, через творчество норвежского художника Э. Мунка, еще до того, как они были сформулированы в теориях К. Ясперса и М. Хайдеггера.

В военные и особенно в послевоенные годы экспрессионизм проявился в области кинематографии, музыки и театра. Выработанные изобразительным искусством приемы нашли своеобразное применение не только в оформлении фильмов и театральных спектаклей; экспрессионизм оказал существенное воздействие на характер драматургических конфликтов, на актерское исполнение, на режиссерскую трактовку постановок, на операторское искусство.

Поскольку экспрессионизм захватил немецкий театр и кино уже после разразившейся военной катастрофы, то здесь он не прошел той стадии относительного «внутреннего равновесия», которую пережил в области живописи в 1905—1911 гг. Подключившись к экспрессионизму в военные годы, киноискусство этого направления сразу же разделилось на два типа: антибуржуазные и «черные» киноленты. Последние представляли действительность в деформированном виде, обостряя фантастические конфликты ради «устрашения» зрителей и доведения их до состояния «шока». Мистическим экспрессионистским драмам отдал дань и театр. Но такого рода произведения прошли в общем бесследно для немецкой сцены. Существенное воздействие на формирование и развитие немецкого (и не только немецкого) театра XX в. оказала антибуржуазная экспрессионистская драма, господствовавшая на немецкой сцене с начала 20-х годов до прихода к власти фашизма.

Свободолюбивые, выступавшие против любого подавления личности экспрессионисты не приняли, конечно, реакционнейшего, враждебного человеку фашистского режима. Свой протест они выразили в ряде острейших карикатур на фашистов, и в частности на Гитлера. Художники-экспрессионисты подверглись жестокому гонению: картины их были проданы в частные коллекции за границу либо уничтожены, книги сожжены. Значительная часть экспрессионистов была вынуждена эмигрировать, а оставшиеся в Германии оказались под полицейским надзором, и им было запрещено работать. Экспрессионизм как направление в немецком искусстве прекратил свое существование.

Выработанные экспрессионистами художественные приемы оказали значительное воздействие на искусство многих стран мира и вошли в сокровищницу мировой культуры. Экспрессионизм в широком смысле слова — как совокупность приемов обострения конфликта, усиленной выразительности, повышенного внимания к определенным сторонам явлений — по сей день используется во всех видах искусства. Особенно часто приемы экспрессионизма применяются в конфликтные периоды, при показе средствами искусства социальных антагонизмов, острейших столкновений личности с обществом, коллизий, свойственных действительности стран капитализма.

* * *

В 1905 г. молодые немецкие художники образовали в Дрездене группу «Мост», противопоставившую себя берлинской академической живописи того времени. Свои не очень отчетливые, но высокие и гуманистические стремления они выразили в единственном и очень кратком манифесте: «С верой в развитие, в молодое поколение творцов, равно как и в потребителей, мы призываем: объединимся и, как молодежь, несущая ответственность за будущее, добудем себе свободу действий и существования по отношению к благоустроенным прежним силам. Каждый, кто непосредственно и искренне выражает то, что его вынуждает к творчеству, должен быть с нами» [1]. Молодые художники не искали реальных путей формирования будущего, путей социального воздействия средствами искусства. Свободу они понимали исключительно как свободу художественного творчества, свободу поиска новых, преимущественно формальных, средств выражения. Выходцы из мелкобуржуазной среды, члены группы «Мост» не были связаны с передовыми общественными силами, не были знакомы с передовыми идеями и поэтому невольно оказались в плену буржуазных теорий и учений.

Молодые художники собирались обычно в мастерской инициатора создания этой группы Э. Кирхнера, где горячо обсуждали животрепещущие проблемы искусства, делали наброски, совместно вырабатывая новые художественные приемы. Свои сокровенные мысли, свои находки они записывали и зарисовывали в специально заведенной книге. Увлеченные поисками нового, они не стремились к отказу от традиций; в своих экспериментах они использовали достижения старинной южногерманской резьбы по дереву, обращались к образам народной фантастики. Художественные интересы их были широки: здесь и искусство Океании, и искусство древних народов, и детские рисунки; с большим вниманием они изучали творчество Гогена, Ван Гога, Энсора и в особенности Мунка.

На первых порах участники группы «Мост» не вникали в вопросы мировосприятия изучаемых ими художников. Смысл творчества они видели не в ответе худож-

[1] Цит. по: *Buchheim L.-G.* Die Künstlergemeinschaft Brücke. Weldafing, 1956, S. 89.

ников на насущные проблемы действительности. Вдохновение, мотивы, «вынуждающие к творчеству», они искали исключительно внутри себя, в своих настроениях, чувствах, эмоциях. В этом отношении они являлись последователями современных им теорий «психологической эстетики». В произведениях других художников они стремились найти приемы, средства для выражения своих чувств и переживаний, способы их адекватного воплощения. При этом они не шли по пути механического подражания, а использовали найденное другими художниками для решения собственных задач художественного творчества.

Группа «Мост» объединяла талантливых художников, обладавших ярко выраженной индивидуальностью. Общность интересов, единая направленность поисков не нивелировали их индивидуальности: нервный, впечатлительный Э. Хеккель не становился похожим на замкнутого, самоуглубленного Э. Нольде; решительная активность, некоторое властолюбие Э. Кирхнера не передавались уравновешенному, вдумчивому М. Пехштейну. Каждый из участников группы вносил свой вклад в общие поиски, обогащая живопись новыми художественными приемами. Характер вырабатываемых ими приемов соотносился с поставленными целями. Они искали и находили средства воплощения своего восприятия мира. Предметом их искусства была не окружающая их действительность; они не искали красивых пейзажей, сильных волевых людей, с тем чтобы запечатлеть их в своих произведениях. Предметы и явления внешнего мира служили им только средством, материалом для выражения своего отношения к миру. Сюжеты их произведений большей частью не особенно ярки и значительны: уголок сада, часть комнаты, кусочек пейзажа, часто горного, вид оживленной гавани. Воплощая эти мотивы в своих произведениях, художники меньше всего заботились о «похожести». Они стремились передать свое ощущение ритма, движения, гаммы цветов, соотношения форм, которые они видели в предметах и явлениях. Свои ощущения, впечатления, чувства они стремились донести до зрителей с предельной выразительностью, остротой, настойчивостью, даже навязчивостью — с предельной экспрессивностью. В картине Э. Нольде уютный уголок ухоженного сада представал в виде некоего округлого

единства, образованного неповторимым сочетанием красок, переходящих один в другой тонов, бесконтурностью изображения. В картину включена фигура женщины, по расположению и цвету повторяющая находящийся в центре ствол дерева, перекликающаяся с ним, дополняющая его. В противоположном углу фигуру женщины повторяют по цвету высокие растения, дополняя гармонию, придавая симметрию произведению. В картине как бы олицетворяется представление художника о саде, об искусно сформированной человеком природе (см. рис. 5).

Художники настойчиво искали средства, с помощью которых можно было бы выразить свое ви́дение движения. Это ощущалось даже в таком обобщенном, уравновешенном виде графики, как гравюра. Молодые художники нарушали цельность образа, нанося рисунок на доску ломаными, прерывистыми линиями. Они делали это вручную, по примеру старых немецких мастеров, полагаясь исключительно на верность глаза и точность движения руки. В нарочито приблизительно обозначенном рисунке только намечалась связь изображения с предметом. Все внимание, все усилия художников были направлены на передачу ощущения движения. Используя контрасты черного и белого, они с большим мастерством передавали блеск и мерцание воды, высокие пенистые волны. Средствами ритмического повторения они вызывали впечатление движения человеческих фигур, обобщенно намеченных нечеткими линиями. Широко использовались для повышения выразительности возможности, открываемые определенным взаиморасположением фигур. Так, для передачи ощущения холода художники «сковывали» композицию произведения параллельными штрихами, придававшими изображению застылость, а для того, чтобы усилить ощущение движения ветра, наклоняли деревья навстречу движущимся людям.

Большой художественный интерес представляют созданные участниками группы «Мост» цветные гравюры по дереву. Развив и расширив приемы, выработанные Мунком, они достигли значительных успехов в использовании сочетаний формы и цвета, причем цвет получал самостоятельное значение. Технически это осуществлялось последовательным нанесением различных цветов без предварительной штриховки. Тем самым цвет превращался в само-

стоятельный конструирующий элемент и переставал служить подсобным средством для выделения формы, поскольку выступал в качестве формирующего цвета. Это было серьезным достижением не только в области гравюры. Новый прием открывал большие перспективы для усиления выразительности посредством использования цвета в дополнение к воздействию средствами рисунка. Художники получили новый для живописи способ воплощения конфликта путем «сталкивания» жестких графических форм с мягкими формами, обозначенными цветом. Это открыло перед ними интересные и довольно неожиданные возможности художественного раскрытия внутренней сущности конфликта.

Неравнозначность восприятия двух средств художественного выражения — формы и цвета — позволяла выявить и подчеркнуть неравнозначность сил в конфликте, в частности в конфликте личности с обществом, человека с окружающей средой. Человек, образ которого был выражен средствами цветового решения, оказывался незащищенным, слабым, беспомощным перед предметами внешнего мира, незыблемо твердо обозначенными четкими средствами рисунка. Кроме того, соотношение цвета с жестким, обычно черным рисунком смещало в восприятии цветовой объект, либо «выдвигая» его на зрителя, либо «вжимая» вглубь, подавляя, неизменно концентрируя при этом на нем внимание. Использование этих двух, в значительной мере противоположных, приемов открывало перед художниками путь концентрации внимания зрителей на зыбком, слабом, ускользающем, хрупком. Именно возможность выражения данных качеств была особенно важна для молодых художников, которые считали их основными во внутренней сущности человека, незащищенно противостоящего враждебному ему обществу.

Таким образом, в отличие от модернистов других направлений, молодые немецкие художники искали новые приемы не ради формальных экспериментов, а ради выражения своего мировоззрения, миропонимания и прежде всего для воплощения в художественных произведениях своего понимания человека, его чувств, его места в мире.

Они не стремились отразить истинное положение человека в обществе: для этого было бы необходимо глубоко осознать социальные условия, вскрыть социальные проти-

воречия, сосредоточить свое внимание на реальных взаимоотношениях человека с обществом. Но именно от этого и стремились уйти молодые художники. Они продолжали в своем творчестве угасающую линию немецкого гуманизма XIX в., однако их попытки гуманистического раскрытия личности неизменно наталкивались на неумолимые антагонистические противоречия, представавшие в умах художников в виде непреодолимой стены, о которую разбивались все лучшие человеческие порывы и намерения. От острейших конфликтов, рождавшихся в результате столкновения человека с холодным, чуждым и угрожающим ему внешним миром, возникали чувства безысходности, отчаяния и страха, сознание ничтожности человека, неизбежно подавляемого внешними темными силами. Художники искали и находили формы и средства для воплощения трагического крушения личности от столкновения с внешним миром. Именно этот конфликт составлял содержание их произведений.

Субъективистский характер творчества молодых немецких художников, сознательный отказ от отражения социальных явлений, составлявших, с их точки зрения, только «вторую сторону» конфликта, определяли и выбор ими сюжетов. Поскольку художники сосредоточили внимание исключительно на внутреннем мире изолированно взятого человека, их мало заботили внешние обстоятельства. Они охотно обращались к фантастическим и религиозным сюжетам, представляя их в своих произведениях односторонне, выявляя лишь интересующую их самих грань конфликта.

Характерным примером воплощения такого рода сюжетов могут служить иллюстрации Э. Кирхнера к произведению писателя-романтика Адальберта фон Шамиссо «Необычайная история Петера Шлемиля». Герой этой повести попадает в остроконфликтные ситуации в результате неосмотрительно совершенной им сделки: продажи своей тени. Кирхнера заинтересовали в этом произведении не фантастические сюжетные перипетии, а внутренняя трагичность ситуации, в которой оказался герой, противопоставленный автором внешнему миру. Семь гравюр по дереву, созданных Кирхнером в качестве иллюстраций, имеют самостоятельный художественный интерес как в содержательном, так и в формальном отношении. При их

рассмотрении прежде всего бросается в глаза несоответствие стиля иллюстраций характеру произведения: в гравюрах нет ничего романтического. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить обычные для романтических произведений иллюстрации с кирхнеровскими.

В качестве примера проведем сравнительный анализ гравюры Кирхнера «Встреча Шлемиля с тенью» с иллюстрацией того же эпизода, сделанной для издания произведения Шамиссо в Вене в 1927 г. художником А. Хагелем (см. рис. 6). В этой иллюстрации образу Шлемиля, равно как и тени, присуще изысканное изящество. Встреча происходит в гармонично прекрасном уголке природы, выполненном художником в пасторальном духе. Спокойная гамма теплых цветов гармонирует с изящно очерченной фигурой героя, расположившегося в свободной позе на пригорке, под сенью изящных ветвей дерева. В противоположной же части картины расположилась тень, обозначенная холодным серо-голубым цветом. Фигуры разделены значительным пространством, заполненным растениями, что почти сводит на нет остроту конфликта этой встречи. Цветовой контраст двух противостоящих друг другу фигур решен в пользу героя: теплый интенсивный тон одежды придает его фигуре прочную материальность, устойчивость, уверенность в себе. Лунный же оттенок тени делает ее зыбкой. Такое решение вполне соответствует как характеру произведения, так и характеру Шлемиля, отнюдь не отличавшегося робостью, неуверенностью в себе.

Кирхнер в своей гравюре не исходит из характера конфликта в иллюстрируемом произведении (см. рис. 7). Его меньше всего интересует окружение героя, реалистически отраженный в произведении окружающий мир. Не занимает художника и фантастическая сюжетная линия, перипетии с «нечистой силой», завладевшей тенью и покушающейся на душу героя. Кирхнера интересует исключительно отвлеченная проблема столкновения человека с внешним миром, безразлично чем олицетворяемым. Выбрав в качестве сюжета одной из гравюр момент встречи героя со своей тенью, художник воплотил этот конфликт, исходя из собственных задач и позиций, далеких от намерений автора повести. Образ героя занимает в гравюре центральное место, сосредоточивая на себе внимание зрителей. Но он лишен весомости, фундаментальности, осно-

вательности. В нем выражается представление о человеке как о существе уязвимом, зыбком. Для воплощения этого образа Кирхнер применяет прием цветового бесконтурного решения, что придает фигуре легкость, некоторую расплывчатость. Избранный художником серо-голубой цвет дополняет ощущение призрачности образа. Соотношение серо-голубого с интенсивным желтым и черным фоном способствует «выдвижению» фигуры героя вперед, навстречу зрителям. Эпицентр столкновения — заполняющая собой правую часть гравюры черная тень. Огромные грубые ботинки и столбообразные ноги придают ей незыблемость, массивность. Положением рук и головы тень в известной мере повторяет позу героя, как бы внутренне сближаясь с ним. Но их разделяет цвет: контрастирующий цвет самих фигур и красные цветовые линии и пятна, составляющие непреодолимую преграду между ними. Тень прочно слита с окружением, обрамляющим со всех сторон героя. Угловатый рельеф пересеченной местности просвечивает даже сквозь серо-голубой цвет фигуры героя, как бы не оставляя ему места в выталкивающем его окружающем мире. Столкновение героя с миром решено художником не в пользу личности: человек не может преодолеть препятствий чуждого ему внешнего мира, который угнетает, подавляет человека, вытесняет его из жизни.

Аналогичную трактовку судьбы человека мы находим и в других иллюстрациях Кирхнера к этому произведению. В гравюре «Шлемиль в одиночестве в комнате» (см. рис. 8) мы видим на черном фоне как бы выдвинутую вперед обнаженную фигуру героя. Согнувшись под бременем жизни, он держится рукой за голову. В верхней части гравюры сквозь расступившийся черный фон видны в хаотическом беспорядке сумбурные человеческие лица с искаженными чертами. Человек повернут к миру спиной, отчужден, одинок.

Позднее Э. Кирхнер писал одному из своих друзей по поводу этих иллюстраций: «История Шлемиля, если ее освободить от всего романтического обрамления, по существу является историей жизни сумасшедшего, страдающего манией преследования,— т. е. человека, рывком осознавшего в результате какого-либо происшествия все свое ничтожество и познавшего при этом средства, с помощью которых мир в целом продолжает заблуждаться, несмотря

па это познание»[1]. Строки этого письма помогают понять представления немецких художников о положении человека в мире. Они осознали, что окружающая их действительность враждебна человеку, преследует его, доводя до умопомрачения. Но, поняв это, они не нашли путей преодоления враждебного воздействия, способов изменения действительности. Свой гуманизм, сочувствие личности они смогли выразить лишь демонстрацией крушения этой личности под давлением тяжких условий существования. Неверие в силы человека, в возможность изменения общественного порядка придавало пессимистический смысл их произведениям, привносило в них трагизм, чувство безысходности и страха.

С обострением социальных противоречий в Германии обострялось и восприятие действительности молодыми немецкими художниками. Растущее нервное напряжение находило выражение в их творчестве. Не будучи в состоянии раскрыть сущность явлений, порождавших это напряжение, художники обостряли конфликтность формы в своих произведениях. Краски становились интенсивнее и резче, контуры шире и чернее, цвета дисгармоничнее. Вырабатывался стиль острейших цветовых диссонансов, превратившийся в основную отличительную особенность творчества художников этого направления.

Использование интенсивных цветов, резких цветовых сочетаний было характерно в начале XX в. и для французских фовистов. Но задачи и цели творчества, а соответственно и характер рисунка и цветовой гаммы были у них иными. Фовисты стремились к плоскостной декоративности в живописи. Предметом своего искусства они делали картину, как таковую, и добивались достижения максимальной гармонии внутри нее. Что же касается немецких художников, то они меньше всего заботились о гармонии внутри своих произведений. Использовавшиеся ими интенсивные цвета были рассчитаны на достижение предельной контрастности, броскости частей произведения. Сталкивая цвета, они нарушали плоскостную структуру произведения, «выжимая» на зрителя необходимые для повышения экспрессивности фигуры, детали, предметы из общего плоскостного фона картины.

[1] Цит. по: *Lang L.* Expressionistische Buchillustrationen in Deutschland 1907—1927. Leipzig, 1975, S. 41.

Участники группы «Мост», так же как и фовисты, испытали всю горечь неприятия их искусства зрителями. Но в отличие от фовистов, отказавшихся от дальнейших экспериментов, немецкие художники продолжали искать новые средства художественной выразительности, выйдя за пределы не желавшего их признать Дрездена.

В 1911 г. в Мюнхене возникла новая группа молодых художников — «Голубой всадник»,— также поставившая себе целью обновление средств живописи. Группу возглавил русский художник В. Кандинский, постоянно живший и работавший в Мюнхене. Художники группы «Голубой всадник», так же как и художники группы «Мост», были в своем творчестве идейно близки популярной тогда в Германии философской теории Э. Гуссерля и положениям «психологической эстетики». В 1912 г. они совместно выставили свои произведения в Мюнхене. Именно здесь для определения характера творчества молодых художников был впервые использован термин «экспрессионизм», который и стал с тех пор названием этого направления в искусстве. Данный термин точно определял основную творческую задачу художников: повысить экспрессивность, выразительность художественного произведения. Внутренне экспрессионизм противостоял импрессионизму — направлению в изобразительном искусстве XIX в., ставившему задачей отражение сиюминутных впечатлений художника от явлений окружающей действительности.

Группа «Голубой всадник» была неоднородна по своему составу: в нее входили художники, пытавшиеся достичь средствами искусства различных художественных целей. Руководитель группы В. Кандинский стремился к «очищению» художественных произведений от всякой связи с жизнью, с окружающим миром и сводил художественное творчество к умозрительным абстрактным построениям; Л. Фейнингер пользовался приемами, заимствованными у кубистов; Х. Кампендок предпочитал создавать произведения сказочного характера. Ближе всех к группе «Мост» был по характеру своего творчества молодой художник Франц Марк. Значительное влияние на его художественную деятельность оказала «психологическая эстетика», в частности теория «вчувствования». Не находя гармонии в окружающей его жизни, Ф. Марк пытался внести в нее гармонию средствами и силой своего творчества.

Писал он преимущественно животных. «Неблагочестивые люди, которые меня окружают, не затрагивают во мне истинных чувств» [1],— заявлял художник.

Изображения животных давались Ф. Марком в полной гармонии с природой. Рисунки и картины раннего периода его творчества отличаются изяществом линий, округлостью форм, мягкостью колористического решения (см. рис. 9). Как и художники группы «Мост», Ф. Марк мало заботился о точности воспроизведения избранных объектов. Более того, он добивался броского, заметного, выразительного отличия изображения от изображаемого. Средством достижения такого отличия стал для него прежде всего цвет. Ф. Марк изменял присущий изображаемому предмету цвет для его «остранения», для того, чтобы зрители не искали в нем чего-то привычного, а вместе с художником стремились проникнуть «в глубь» явления. «У зрителя совсем не должен возникать вопрос о «типе лошади» — он должен ощутить внутреннюю вибрирующую жизнь животного» [2],— писал Ф. Марк по поводу одной из своих картин этого периода. Синие лошади, красные лошади с синей гривой создавались Марком для придания большей экспрессивности изображаемому предмету, для «внедрения» в сознание зрителя авторского понимания сущности этого предмета. «Никогда я не сделаю куст синим ради декоративности, а сделаю это только для того, чтобы усилить общую значимость лошади, которая отделяется от этого куста» [3],— писал художник. С той же целью он прибегал к деформации: «Я нарочито стремился лишить лошадей всех особых родовых признаков. Отсюда, например, и мощность сочленений, признак в известной мере не лошадиный» [4].

Вместе, бок о бок с Ф. Марком работал В. Кандинский. Их связывала личная дружба. Однако их художественные принципы значительно различались. Кандинского интересовала проблема использования в живописи приемов абстракции. Именно там, в Мюнхене, была в 1910 г. создана Кандинским первая абстрактная картина, представлявшая собой произвольное сочетание форм и цветовых пятен, не

[1] Цит. по: *Lankheit K.* Franz Marc. Berlin, s. a., S. 22.
[2] Ibid., S. 19.
[3] Ibid., S. 22.
[4] Ibid., S. 19.

сформированных в образы, не отражавших предметы и явления действительности.

Принцип абстрагирования не был свойствен творчеству экспрессионистов: они никогда не отказывались полностью от образности. Склонность к абстрагированию не была свойственна и немецким художникам других направлений. Как уже отмечалось, мысль воздействовать на зрителей «цветовой подборкой» была впервые высказана французским художником-фовистом А. Дерэном в 1903 г. в письме к М. Вламинку. Однако реальной попытки создать абстрактную картину А. Дерэн не сделал. В известной мере в направлении абстрагирования пошел кубизм, но и он не отказался полностью от образности, от отражения средствами искусства отдельных элементов, деталей окружающего мира.

Казалось бы, что именно во Франции художники-модернисты ближе всего подошли к идее и практике *абстракционизма* и что именно там можно было ожидать возникновения этого нового направления в искусстве модернизма. Однако последнего шага в области абстрагирования французские художники так и не сделали. Причины того, что абстракционизм возник в Германии, следует искать в реальных социально-политических условиях страны и порожденных ими идейно-философских теориях, в самом характере господствовавшего здесь общественного сознания.

Враждебная интересам народа агрессивная политика господствующей верхушки, разжигавшей в стране военную истерию, вызывала острый конфликт между личностью и обществом. Немецкие философы, не видя реального выхода из обострявшихся противоречий, пытались доказать неизбежность и естественность этого экзистенциального кризиса (кризиса существования). С этой целью в своих теориях они отрывали человеческую личность от актуальных проблем ее бытия. Методом исследования стала интроспекция (рефлексия, самоанализ).

Исследование реальных процессов взаимодействия явлений внешнего мира, бытия и сознания человека подменялось идеалистическими теориями о полнейшей независимости сознания от внешнего мира, о возможности произвольного внесения умозрительно выработанных сознанием «законов» в действительность. Одной из разновидностей

такого рода теорий, активно насаждавшихся в этот период в Германии, и была теория «вчувствования». При всей их антинаучности эти теории имели некую гуманистическую видимость: они как бы «возвышали» человека, «поднимая» сознание, ставя его над жизнью, наделяя его полной независимостью от социальной действительности. Тем самым теоретики вольно или невольно открывали пути для субъективистского произвола, оправдывали возможность «навязывания» практике любых идей, и прежде всего идей господствующего класса. Такого рода теории играли на руку немецкой буржуазии, давая возможность «оправдать» любые ее агрессивные действия, и поэтому всемерно ею поддерживались и пропагандировались.

Отрицая необходимость рассмотрения личности в ее социальных связях, немецкие философы пытались замкнуть человека «в самом себе» и объяснить причины обостряющегося кризисного состояния человека исключительно духовными факторами.

* * *

Именно такой и явилась феноменологическая теория Эдмунда Гуссерля, оказавшая значительное влияние на последующие буржуазные учения XX в. Э. Гуссерль стремился превратить философию в «строгую науку», создать «чистую логику» научного знания. С этой целью он решил отделить философию от бытия и практики, видя в этом путь выявления «чистых сущностей», которые «имеют значение» и сами по себе существованием не обладают. Чистая сущность, или «эйдос», обнаруживается, считал Гуссерль, особым даром — интеллектуальной (но не рациональной) интуицией, которую он называл «усмотрением сущности». Именно такого рода интуиция (интуиция всеобщего) и служит, с его точки зрения, единственным источником суждения. Суждение при этом возникает непосредственно из интуиции, которая предварительно проходит ряд преобразований, подвергаясь процессу «феноменологического приведения». Процессы приведения, или «очищения» («эйдетические вариации»), помогают нам избавиться от бремени предположений. Тем самым отвергаются как разумное познание, так и путь эмпирических поисков.

Познание сущностей (эйдетическое познание), утверждает Гуссерль, не зависит от фактического знания, даже

когда познается сущность материальных объектов. Процесс познания, с его точки зрения, вообще не предполагает реального существования объекта, которое должно быть на период познания «вынесено за скобки». Это необходимо для того, чтобы защитить феноменологическое суждение от воздействия эмпирического опровержения. Выведенные посредством такого познания «эйдетические истины» ничем не связаны с фактами и не позволяют выносить никаких суждений о фактах, а следовательно, не имеют никаких связей с эмпирическими исследованиями и не нуждаются в подтверждении или опровержении с их стороны. Феноменологическое познание, даже исследуя мир, отрывается от него и ищет истину на уровне абстракции. В качестве критерия этой истины выступают личные переживания субъекта.

Эйдетические суждения носят, таким образом, априорный (доопытный) характер, совершенно независимы от жизненного опыта и полностью субъективны. Они не поддаются пониманию и объяснению и поэтому, в противоположность истинам науки, окончательны. Путь «усмотрения сущности» Гуссерль представляет в качестве пути к чистой науке о сущности, которая и должна служить основой для позитивных и эмпирических наук.

«Вынесенный за скобки» в процессе познания предмет обнаруживается, по Гуссерлю, лишь в результате обращения на него интуиции. Сознание как бы создает его, и вне направленного на него интуитивного сознания субъекта он не существует. Направив свое внимание на предмет, интуиция воспринимает «вещь в себе», ее неизменную сущность, минуя реальные стороны ее существования, не требуя никаких эмпирических подтверждений. Мир при этом предстает как сумма раздробленных субъективистских восприятий, которые и становятся главным объектом внимания.

Извлечь из этих разбросанных субъективистских впечатлений единую картину мира можно, утверждает Гуссерль, при помощи «трансцендентальной редукции», т. е. путем «очищения» опыта восприятия от «психологической примеси». В этом процессе существенную помощь оказывает «чистая логика» — чисто теоретическая наука, «которая образует важнейшую основу всякого технического учения о научном познании и носит характер априорной и

чисто демонстративной науки» [1]. Именно на нее, считает Гуссерль, опираются ученые даже в том случае, когда и не подозревают о ее существовании.

Пытаясь подтвердить это идеалистическое утверждение примером из практики, Гуссерль обращается к процессу художественного творчества, описание которого затем механически переносит на ход научных исследований. «Из повседневного опыта мы знаем,— пишет он,— что художник, искусно обрабатывая свой материал или высказывая решительные и зачастую верные суждения о ценности произведений своего искусства, лишь в исключительных случаях исходит из теоретического знания законов, руководящих направлением и порядком хода практической работы и вместе с тем определяющих мерила ценности, согласно которым испытывается совершенство или несовершенство законченного произведения. Художник-творец по большей части не способен дать нам надлежащие сведения о причинах своего искусства. Он творит не на основании принципов и не по ним оценивает. В своем творчестве художник следует внутреннему убеждению своих гармонически развитых сил, в суждении — своему тонко развитому художественному чутью и такту. Но так обстоит дело не только в изящных искусствах, мысль о которых напрашивается здесь прежде всего, но и в искусствах вообще, беря это слово в самом обширном его значении. Это применимо, следовательно, также и к научному творчеству, и к теоретической оценке его результатов — научного обоснования фактов, законов, теорий» [2].

В попытках практического обоснования своей теории Гуссерль опирался на искусство, по-видимому, потому, что в искусстве большее значение, чем в науке, имеет интуиция и отчетливее проявляется ее роль в стадии воплощения художником своего замысла, при выражении им общего, объективного в индивидуальном, единичном, неповторимом произведении искусства. В науке же более четкое определяющее значение имеют причинно-следственные связи, против признания которых решительно высказывался Гуссерль, возмущавшийся тем, что в некоторых теориях «приходится даже встречаться с мифической речью о

[1] *Гуссерль Э.* Логические исследования. Спб., 1909, ч. I. Пролегомены к чистой логике, с. 5.

[2] Там же, с. 6.

законах природы, как о силах, властвующих над процессами природы, как будто правила причинных связей могут сами разумно функционировать как приемы, т. е. как члены этих же связей» [1].

«Логические исследования» Гуссерля, содержащие основные положения идеалистической теории «чистой логики», были опубликованы в 1900 г. Несколько позднее, в 1911 г., он уточнил и конкретизировал свои позиции в работе «Философия как строгая наука», подтвердив, в частности, неприятие опытно-научного мышления. «В методологическом распорядке и соединении отдельных опытов, во взаимодействии между опытом и мышлением, которое имеет свои логические прочные правила, разграничивается годный и негодный опыт,— писал Гуссерль.— Каждый опыт получает свое определенное значение, и вырабатывается вообще объективно значимое познание, познание природы. Однако, как бы ни удовлетворял нас этот род критики опыта, пока мы находимся в естествознании и мыслим в его направлении, остается еще возможной и незаменимой совершенно иная критика опыта, которая ставит под знак вопроса весь опыт вообще и в то же время опытно-научное мышление» [2].

Для того чтобы точнее определить специфику теории Гуссерля, достаточно сравнить ее с современной ей теорией интуитивизма Бергсона. Оба философа отвергают роль разума и подменяют разумное познание жизни интуитивным; оба рассматривают интуицию вне связи с жизненным опытом; оба противопоставляют ее разуму. Но если Бергсон, делая уступку нуждам технического прогресса, сулящего буржуазии огромные выгоды, допускает подчинение научного опыта разуму, то Гуссерль гораздо последовательнее в своем идеализме: он и «законы точных наук о фактах» рассматривает как «идеализирующие фикции».

Бергсон приписывает интуиции способность проникновения в стихийный, с его точки зрения, процесс жизненной эволюции и познания жизни, выявления некоего «жизненного порыва», действующего внутри жизненных явлений и осуществляющего их эволюцию. Гуссерль же рассматривает интуицию скорее как средство «навязыва-

[1] *Гуссерль Э.* Логические исследования, ч. I, с. 56.

[2] *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука.— В сб.: Логос. М., 1911, кн. 1.

ния» жизненным явлениям законов, произвольно и субъективистски установленных с помощью «чистой логики». Будучи перенесена в область политики, эта теория оправдывала произвольное навязывание господствующей верхушкой любых требований, вне зависимости от интересов социального прогресса.

В области эстетики она приводила к бесплодным усилиям, направленным на то, чтобы поставить искусство над жизнью; само же искусство рассматривалось при этом как средство «упорядочения» жизни по субъективному усмотрению художника. Феноменологическая теория Гуссерля смыкалась здесь с «психологической эстетикой», проповедовавшей теорию «вчувствования», т. е. привнесения чувств художника в предметы и явления внешнего мира. Именно по этому пути пошли художники-экспрессионисты группы «Мост», а также Ф. Марк — участник группы «Голубой всадник».

Анализ философских, психологических и эстетических теорий, а также художественной практики Германии этого периода лишний раз показывает, что определенные социальные условия порождают аналогичные явления в различных формах сознания. Идеи и понятия, вырабатываемые в рамках одной из форм общественного сознания, проникают в смежные формы, находя там почву, подготовленную теми же социальными условиями. В данном случае речь идет о проникновении философских идей родоначальника феноменологической школы Гуссерля и психологической теории «вчувствования» в творчество ряда художников-экспрессионистов.

Попытка перенесения гуссерлианских идей в область искусства принадлежит немецкому искусствоведу В. Воррингеру, изложившему свою теорию в диссертации на тему «Абстракция и вчувствование» (Мюнхен, 1906 г.).

В предисловии к первому изданию книги «Абстракция и вчувствование» (Мюнхен, 1908 г.) В. Воррингер отмечал, что эта работа, созданная в качестве диссертации, привлекла широкое внимание деятелей искусства и культуры. В предисловии к третьему изданию книги (Берн, 1910 г.) указывалось, что постановка и разрешение в ней проблем вызывают положительную реакцию у многих читателей, озабоченных, так же как и автор, существующим восприятием и оценками произведений искусства. «Имен-

но эта внутренняя актуальность рассматриваемой мною проблемы,— писал Воррингер,— и открывает книге область резонанса, на которую она в противном случае не могла бы надеяться. К тому же художественные направления недавнего прошлого показали, что поставленная мною проблема сделалась непосредственно актуальной не только для рассматривающих и оценивающих прошлое историков искусства, но и для тех действующих художников, которые борются за новые цели выражения. Непризнанные и осмеянные ценности абстрактного направления искусства, которые я стремился научно реабилитировать, одновременно — и не произвольно, а исходя из внутренней потребности развития — освоены также и художественными средствами, и ничто не могло дать мне большего удовлетворения и подтверждения, чем этот параллелизм, спонтанно воспринятый художниками, нацеленными на новые способы решения проблем изображения» [1].

Из приведенного высказывания В. Воррингера следует, что его диссертационная работа, защищенная в 1906 г., за четыре года до появления первой абстрактной картины, могла послужить толчком, направившим интересы и внимание художников к проблемам абстрагирования, понимавшегося им как абсолютный отказ от соотнесения произведений искусства с действительностью, т. е. отказ от отражения искусством действительности. Воррингер дал идейное, философско-идеалистическое обоснование абстрактного искусства, возможность существования которого еще ранее была понята самими художниками.

Ко времени создания первой абстрактной картины Мюнхен не только не был центром модернизма, но и опыты французских модернистов не были там широко известны (первая выставка произведений художников-модернистов состоялась в Мюнхене в 1912 г.). Однако именно в Мюнхене возник абстракционизм. Этот факт говорит о важности идейного обоснования того или иного направления в развитии искусства. Связь практики абстракционизма начала XX в. с философско-идеалистической идейной основой четко просматривается при анализе популярной среди деятелей искусства книги Воррингера «Абстракция и

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung. München, 1918, S. VII—VIII.

вчувствование». В практике абстрактного искусства были использованы основные положения этой работы: полный отрыв искусства от действительности, отказ от общепринятых эстетических критериев оценки и т. д. Для того чтобы убедиться в этом, следует рассмотреть общетеоретические взгляды Воррингера.

Прежде всего, Воррингер противопоставляет прекрасное в природе прекрасному в искусстве. «Наши исследования,— пишет он,— исходят из предпосылки, что произведение искусства, как самостоятельный равноценный организм, противостоит природе и в своей глубочайшей внутренней сущности *не связано* с ней в том смысле, в котором природу понимают как поверхность предметов» [1]. Уже здесь, на первой странице своего исследования, автор противопоставляет свое понимание искусства истинно научному пониманию его как специфической формы отражения действительности.

Из этой посылки он делает вывод, что специфически художественные законы принципиально несоотносимы с эстетическим пониманием прекрасного в природе, а следовательно, и качество произведения искусства не может определяться, исходя из соответствия с представляемым в произведении объектом.

Воррингер признавал только субъективный фактор в художественном творчестве, превращая в объект искусства само произведение. Тем самым нарушались объектно-субъектные связи, присущие истинному искусству, а художественная деятельность сводилась к субъективистскому «самовыражению» художника.

В своих исходных позициях Воррингер опирался на теорию «вчувствования», преимущественно на труды Т. Липпса. При этом он оговаривался, что его теоретические построения могут быть отнесены лишь к изобразительному искусству. Цель своего исследования Воррингер определял как попытку показать, что «модернистская эстетика, исходящая из понятия вчувствования, неприемлема для широких областей истории искусства» [2], ибо теория «вчувствования» однобока: ее точка опоры расположена только на одном полюсе человеческого восприятия; она может стать

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 1.
[2] Ibid., S. 3.

всеобъемлющей эстетической системой только при том условии, если будет соединена с точкой опоры на противоположном полюсе. «В качестве этого противоположного полюса,— писал Воррингер,— мы рассматриваем эстетику, которая вместо стремления человека ко вчувствованию исходит из его стремления к абстрагированию» [1]. При этом, в отличие от сторонников «вчувствования», обращающихся преимущественно к объектам органической природы, сторонники стремления к абстрагированию должны будут обращаться к неорганическим структурам, в частности к кристаллическим образованиям.

Суть теории «вчувствования» Воррингер излагает, следуя теории Липпса и рассматривая эстетическое наслаждение как объективированное самонаслаждение. «Жизнь — это, одним словом, деятельность. Деятельность же — это то, в чем я переживаю прилив сил. По своей природе деятельность является волевой деятельностью. Она есть стремление или хотение в движении» [2]. Эти слова Липпса, приводимые Воррингером, свидетельствуют о волюнтаристских исходных позициях теории «вчувствования». Далее Воррингер подчеркивает, что «определяющим, следовательно, выступает не характер чувства, а чувство как таковое, т. е. внутреннее движение, внутренняя деятельность» [3].

Возможность осуществления опыта «вчувствования» Воррингер усматривает в апперцепции как таковой, трактуя ее, однако, не как чувственное восприятие и его последующее осмысление, а как некое «распространение внутреннего взора» и «изъятие» из окружающего этого «ограниченного» восприятия, что и представляет собой то «внутреннее движение», которым подменяется действительное движение.

При такой трактовке процесса восприятия заведомо нарушаются диалектические причинно-следственные связи действительного мира и субъектно-объектные связи мира и человека. Человек, в данном случае художник, оказывается в состоянии оперировать только фрагментарными формами предметов и явлений окружающего его мира.

Воррингер трактует свободу и проистекающее из нее чувство удовольствия исключительно как субъективист-

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 3—4.
[2] Ibid., S. 4.
[3] Ibid., S. 5.

ское внутреннее «согласие» или «несогласие» с воспринятой формой, уже не связанной с действительностью. В соответствии с возникающим чувством удовольствия или неудовольствия по отношению к воспринятой форме «вчувствование» делится на позитивное и негативное.

При таком подходе сам объект восприятия рассматривается теоретиками «вчувствования» как не существующий в действительности продукт деятельности субъекта, созданный его восприятием и проникнутый поэтому исключительно его субъективными чувствами. Идеалистически толкуя процесс восприятия лишь как создание субъективных образов, сторонники теории «вчувствования» открывают для себя неограниченные возможности произвольного манипулирования оторванными от реального содержания формами предметов внешнего мира.

Таким образом, в теории «вчувствования», а также в работе Воррингера может быть прослежен процесс перехода художественного творчества на идеалистические позиции. Это проявилось в отказе от отражения в искусстве действительного, внешнего по отношению к субъекту, мира и в превращении в предмет искусства самого произведения, воплощающего субъективистские чувства художника. При этом деформация становилась основным художественным приемом.

Доведение субъективистского принципа «самовыражения» до крайности означало, что искусство не только выходит за рамки объективных критериев эстетической оценки, но и в значительной мере утрачивает свою познавательную ценность. Создание произведений, не опирающихся на закономерности объективной реальности, неизбежно сопряжено с субъективистским произволом, лишающим их общезначимости, коммуникативности.

Поскольку Воррингер сводил эстетическое переживание и эстетическую деятельность к «объективированному самонаслаждению», т. е. к самовыражению вне связи с окружающим субъекта миром, то очевидно, что реальная действительность не могла рассматриваться им в качестве стимула художественной деятельности. Таким стимулом Воррингер объявлял волю, опираясь при этом на труды одного из предшествовавших ему теоретиков — австрийского ученого Алоиса Ригля, впервые выдвинувшего в области эстетики понятие «воля к искусству». Под «абсолют-

ной волей к искусству» А. Ригль понимал непроизвольно возникающую латентную (скрытую) внутреннюю потребность, независимую ни от объекта, ни от творческих средств и выливающуюся в форму волевого порыва. Именно волю, а не восприятие фактов, предметов или явлений внешнего мира Воррингер объявлял исходным началом, дающим художнику первый импульс, само же произведение искусства рассматривалось им как объективация этого априорно возникающего волевого порыва. При этом отходила на второй план художественная способность (das Können), а первичной становилась воля, хотение (das Wollen). При таком подходе к художественному творчеству три фактора, ранее считавшиеся решающими,— цель, материал и техника — теряли свое значение. Ригль шел еще дальше, утверждая, что «эти три фактора не играют больше позитивной роли в творчестве, которую им приписывала материалистическая теория, а, напротив, играют роль тормозящую, негативную» [1]. Воррингер, опираясь на Ригля, выступал, по существу, против необходимости профессионального совершенства в художественном творчестве, открывая шлюзы для проникновения в искусство волюнтаризма, выдаваемого за направляемое волей «самовыражение».

Воррингер открыто осуждал сближение изображения с природным прообразом. «Все наши суждения о достижениях искусства прошлого болели этой односторонностью» [2],— заявлял он, рекомендуя руководствоваться впредь при создании художественных произведений исключительно «абсолютной художественной волей», которая якобы призвана творить ценностные качества искусства в соответствии с критерием «осчастливливания». И хотя Воррингер признавал, что психологическая сторона художественных потребностей в их новом понимании еще не разработана, он не сомневался в том, что она будет сведена к проблеме «мирового чувства» и призвана «уравновесить религию». «Под мировым чувством,— уточнял он,— я понимаю психологическое состояние, в котором человечество, противопоставляя себя космосу, противостоит явлениям окружающего его внешнего мира» [3].

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 10.
[2] Ibid., S. 12.
[3] Ibid., S. 16.

Воррингер приходит к поспешному выводу об устарелости и непригодности всех прежних систем оценок. «Все оценки, все суждения в духе античности и Возрождения, с нашей высшей точки зрения,— писал он,— бессмысленны или глупы» [1]. Немецкого модерниста не удовлетворяли не только вся прошлая эстетика и все прежнее искусство — его не могли полностью удовлетворить и непосредственно предшествовавшие ему учения, даже принятая им в общих чертах теория «вчувствования». «Потребность вчувствования,— по его словам,— может только в тех случаях рассматриваться как предпосылка для воли к искусству, когда эта воля склоняется к органически оправданному жизнью, т. е. к натурализму в высшем смысле этого слова» [2]. Но и здесь чувство наслаждения возникает только благодаря тому ощущению «витализма» (жизни), которое мы смутно в это чувство погружаем. Неорганическая природа и такие творения, как, например, пирамиды или византийская мозаика, не только не стимулируют творца к «вчувствованию», но вызывают ощущения, противоположные ему.

Здесь мы подходим к роковой для искусства «развилке» в теории Воррингера, от которой начинается прямой путь к дегуманизации искусства. «Полюсом, противоположным вчувствованию, является влечение к абстракции» [3],— так этот автор противопоставляет абстракцию человеческим чувствам, которые, хотя и в необычной форме, все же связывались сторонниками теории «вчувствования» с предметами и явлениями окружающего мира.

Что же понимает Воррингер под «влечением к абстракции»? В основе тяги к абстракции, утверждает Воррингер, лежит чувство страха перед пространством, сохранившееся еще от самых ранних стадий развития человека, от периода становления его как двуногого существа. Под влиянием цивилизации, продолжает он, в человеке развился «инстинкт относительности всего сущего», который и породил стремление к абстракции, вносящей ощущение покоя, которого якобы жаждали уже первобытные люди.

Воррингер допускал здесь по крайней мере две свойственные идеалистам ошибки. Во-первых, он пытался пере-

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 17.
[2] Ibidem.
[3] Ibid., S. 18.

нести на самую раннюю стадию развития человечества модную в конце XIX в., т. е. в период вступления буржуазного общества в последнюю стадию своего существования, реакционную теорию «усталости человека», жажды бездействия и покоя — состояний, препятствующих социальному прогрессу. Во-вторых, он подменял свойственный человеку путь познания (от конкретного чувственного восприятия к абстрактному мышлению и от него к практике) некой мистически-религиозной «тягой к абстракции», рассматриваемой вне логического процесса познания.

Познанию действительности в ее диалектической сложности Воррингер противопоставлял якобы извечно присущее человеку стремление к отрыву от действительности, к «очищению» от произвола природы в целях постижения мистической «абсолютной ценности» искусственно изолированного от мира отдельного предмета или явления. Именно разрыв с действительностью он провозгласил высшей формой духовного развития человека, а соответственно и высшей формой прекрасного. «Чем меньше, благодаря силе духовного познания, человечество станет сближаться с явлениями внешнего мира и чем меньше оно станет доверять им,— писал он,— тем мощнее будет динамика, исходя из которой будет достигнуто высшее абстрактное прекрасное» [1].

Различие в мировосприятии первобытного и современного человека Воррингер видел в некой механической замене примитивного инстинкта формальным «продуктом познания», что, по его мнению, не дает и не может дать человеку господства над силами природы, над действительностью: «Поверженный с вершин гордыни, человек вновь оказывается потерянным и беспомощным, как и примитивный человек» [2]. Отрицая возможность научного познания явлений, возможность социального прогресса, Воррингер приходил к теории «обобезьянивания человека», которой он предлагал заменить научно обоснованную теорию «очеловечения обезьяны». При этом примитивизация выступала как высшее качество цивилизации.

Прямую линию и образованные с ее помощью геометрические фигуры Воррингер рассматривал как высшие аб-

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 23.
[2] Ibid., S. 23—24.

солютные формы, чистейшие абстракции, «успокоительно» для человека противостоящие «произволу органического мира». Он особенно подчеркивал абсолютную самостоятельность абстракции, ее полную несвязанность с окружающим действительным миром, опираясь при этом на Липпса, утверждавшего, что геометрическая линия тем и отличается от природного объекта, что не состоит ни в какой связи с природой.

Во внедрении своей теории в практику искусства Воррингер видел два препятствия: веками утвердившееся понимание искусства как формы отражения действительности и пространственное представление предметов в произведении искусства. С первым препятствием он разделался легко: стремление человека к подражанию было объявлено «натурализмом как типом искусства», отнесено к «низшим типам деятельности» и связано с народным творчеством. Одновременно «подражательное народное искусство» выводилось за рамки истинного, высокого искусства; ему было противопоставлено, в частности, «придворное искусство» как образец искусства истинного, не основанного на подражании действительности.

Со вторым препятствием — необходимостью «подавления» пространственного расположения предметов — Воррингеру пришлось труднее. Препятствием на пути к «новаторству» оказалась общепринятая и укоренившаяся в сознании людей итальянская перспектива, раскрывавшая широчайшие возможности воплощения на плоскости художественными средствами трехмерных предметов действительности. Итальянская перспектива основана на условности изображения, опирающейся на научно-практическое понимание восприятия человеком окружающего материального мира.

Стремясь преодолеть это препятствие, Воррингер представляет общение человека с миром как «мучительное противостояние» природе, отделяющей личность от чистого и возвышенного самонаслаждения. «На одном полюсе я, как замутнение величия, как ущерб возможности осчастливления произведением искусства,— пишет он,— на другом полюсе — теснейшая внутренняя связь между мной и произведением искусства, обретающим свою жизнь исключительно от меня»[1]. Однако, поясняет Воррингер, этот дуа-

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 30.

лизм эстетического переживания «не окончателен. Эти оба полюса только различные ступени общей потребности, выступающей для нас как глубочайшая и окончательная сущность эстетического переживания: это потребность самовыражения» [1]. Таким образом, Воррингер просто исключает из художественного процесса действительность, а соответственно и вопрос о возможности отражения ее в произведении. Он отказывается от нее, видя в ней помеху, отделяющую человека от высшей формы искусства как самопроявления, как абстракции. Воррингер считает, что в «тяге к абстракции» интенсивность самовыражения становится выше и концентрированнее, поскольку при этом субъект стремится к освобождению от самой человеческой сущности, от «произвола органического существования».

Так Воррингер приходит к идее о необходимости полной дегуманизации, к изгнанию из искусства всего человеческого — того, что всегда считалось самым существенным и ценным в искусстве.

Воррингер не рекомендует конкретных способов создания произведений обесчеловеченного искусства. Однако в разделе своего труда, посвященном практической деятельности, он достаточно четко высказывает свои взгляды по этому вопросу. Высшей эстетической формой искусства он объявляет орнамент, отрицая при этом связь возникновения мотивов орнамента с формами действительного мира. Вполне в гуссерлианском духе вывертывая наизнанку причинно-следственные связи, Воррингер пишет: «Процесс таков, что чистый орнамент, т. е. абстрактное образование, потом натурализуется. В этой антитезе заложено решающее. Из нее следует, что первичным является не природный прообраз, а абстрагированный от него закон» [2]. Произвольно и необоснованно Воррингер утверждает, что искусство не отражает и не должно отражать действительности: «Искусство начинается не с природных явлений, а с орнаментально-абстрактных» [3]. Эти рассуждения Воррингера противоречат научному пониманию процесса человеческого познания, идущего от чувственного восприятия объектов внешнего мира к абстрагированию. Он превратно трактует ход творческого процесса, произвольно меняя

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 30—31.
[2] Ibid., S. 78.
[3] Ibid., S. 72.

местами ступени познания, причинно-следственные связи. Такая трактовка процессов восприятия и творчества требовалась Воррингеру для обоснования отказа от понимания искусства как средства отражения действительности.

Философской опорой теории Воррингера служила феноменология гуссерлианского толка. В своей теории он исходит из центрального понятия феноменологии — понятия интенциональности сознания (его направленности на объект) — и приходит к утверждению субъективно-идеалистического принципа: «Нет объекта без субъекта». Объективное рассматривается им как нечто произвольно привносимое художником в свое произведение, как нечто необязательное и второстепенное. Естественно, такого рода оторванные от действительности, умозрительно скомпонованные произведения искусства не дают возможности судить о явлениях объективной реальности, что целиком соответствует принципу феноменологической редукции — принципу воздержания от суждений об объективной реальности — основному требованию феноменологического метода.

Воррингер выполняет в своей теории и второе требование феноменологического метода: субъект познания, художник, рассматривается им не как реальное социальное и психологическое существо, а как воплощение «чистого» трансцендентального сознания. Воррингер неоднократно подчеркивает, что именно не связанная с действительностью, с органическим миром абстракция нужна народам, «ищущим свое психическое соответствие с космосом» [1].

В специальном приложении, опубликованном в третьем издании книги «Абстракция и вчувствование» и озаглавленном «О трансцендентности и имманентности в искусстве», Воррингер уточняет свое понимание ведущей роли «воли к искусству» в процессе эволюции художественного творчества. Не в социально-культурном развитии, а лишь в отвлеченной, имманентно возникающей «воле к искусству» видит он причины эволюции художественного творчества и возникновения новых эстетических идеалов («гипотез»), в основном сводящихся к пониманию прекрасного. Понимание прекрасного носит, с его точки зрения, метафизический характер и определяется «высшей метафизи-

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 19.

кой, охватывающей искусство в его общем объеме и воплощающейся, выходя за пределы всякого материалистического значения, во всем создаваемом» [1]. В основе искусства, по утверждению Воррингера, лежит не взаимодействие человека с окружающим его миром, а их «размежевание», которое происходит исключительно внутри человека и есть, по существу, не что иное, как размежевание инстинкта и разума. Воррингер пытается именно в их мнимой противоположности найти истоки возникновения искусства. С развитием разума, пишет он, человек «в высокомерии своего духовного становления» теряет ощущение «вещи в себе» и возвращается к этому ощущению только на вершине своего духовного развития («конечный пункт для нас называется Кант» [2]). Но высокий уровень духовного развития не освобождает человека от страха, порождаемого инстинктом, а лишь изменяет характер самого страха: «Это теперь страх не *перед* познанием, а *над* ним» [3]. В результате с новой силой возникает потребность в разрешении этих противоречий.

Воррингеру остается сделать последний шаг: предложить «единственный путь» преодоления этих противоречий. Он предлагает решать их, поднявшись до уровня «мирового инстинкта» на пути к трансцендентности. По его мнению, единственно пригодное здесь средство — это искусство, призванное заменить религию, выполнявшую те же функции на более ранних ступенях развития человечества. «Трансцендентализму религии,— пишет Воррингер,— всегда соответствует трансцендентализм искусства» [4]. При этом искусство должно быть очищено от «узости», придаваемой ему связями с реальной действительностью. Таким искусством должно стать искусство абстрактное: «Втянутая в круговорот мимолетных явлений, душа обретает здесь единственную возможность творить потусторонность явления — абсолютное, в котором она может отдыхать от мук относительного. Только там, где приведены к молчанию разочарования в явлениях и в произволе органического мира, ожидает ее освобождение» [5].

---

[1] *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung, S. 168.
[2] Ibid., S. 170.
[3] Ibid., S. 172.
[4] Ibid., S. 174.
[5] Ibid., S. 176.

Таким образом, Воррингер предлагал свой вариант «свободного искусства», лишенного осмысленного содержания, связи с действительностью, образности, коммуникативности и «очищенного» от гуманизма. Намеченный им путь ухода искусства от постановки и решения сложных социальных проблем был с удовлетворением принят теоретиками и практиками буржуазного искусства. Теория Воррингера послужила идейной основой возникновения абстракционизма в искусстве.

* * *

Поддержка Воррингером теории «вчувствования», составлявшей психологическую основу творчества художников группы «Мост», способствовала перемещению центра искусства экспрессионизма в Мюнхен и развитию принципов этой теории в художественном творчестве участников группы «Голубой всадник».

В группе «Голубой всадник» некоторое время мирно уживались два направления — «вчувствования» и абстракции, находившие воплощение прежде всего в творчестве Ф. Марка и главы группы В. Кандинского. Их сближало общее увлечение идеями феноменологии гуссерлианского толка, пропагандировавшимися Воррингером.

Однако, даже опираясь на теории, проповедовавшие полную изоляцию искусства от явлений окружающей действительности, художники-экспрессионисты не смогли остаться безучастными к нараставшим в стране острым социальным конфликтам. Надвигалась первая мировая война. Гуманистически настроенными художниками-экспрессионистами война воспринималась как катастрофа, как трагедия. И не только потому, что она ввергала людей в кровавую бойню, но и потому, что она грозила гибелью каждому из этих молодых художников. Не связанные с прогрессивными силами своей страны, экспрессионисты воспринимали приближавшуюся войну как фатальную неизбежность. Нарастание тяжелого внутреннего конфликта, переживавшегося молодыми художниками, находило воплощение в их произведениях. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить три картины Ф. Марка.

В картине «Тигр» (см. рис. 10) царят еще относительная гармония, спокойствие. Образ тигра «вписан» в окружающую природу, гармонирует с ней. Мощное тело лежа-

щего зверя по формам и цвету сочетается с крупными обломками скалы, обозначенными интенсивным цветом различных оттенков (зеленым, лиловым, красным), и сочными, интенсивно окрашенными синими листьями в левом переднем углу картины. Желто-зеленоватая спина тигра, обрамленная темно-коричневым краем, крепко связана формой и цветом с окружающими камнями. Большая голова отделена от фона темным затылком. Яркие белые пятна на морде зверя выделяют ее, выдвигают вперед на зрителя. Единство зверя и природы подкрепляется единообразием наложения красок. Способствует созданию единообразия и общий прием «гранения цветом», примененный для изображения скал и спины тигра. Во всем произведении ощущается спокойное и уравновешенное единство живой и неживой природы.

В картине «Лань в цветнике» (см. рис. 11) гармония окружающей среды нарушена. Ломаные куски веток и стеблей, беспорядочно перемежающиеся с листьями, создают ощущение беспокойства, тревоги. Цветовые плоскости дробны, мелки; в изображении природы нет плавности, покоя. Характерен и выбор центрального образа сюжета: изящная, пугливая и робкая лань дополняет ощущение зыбкости, неустойчивости мира. Но ее тело еще не изломано. Поворот длинной шеи изящен. Уши красиво прижаты и не нарушают гармонии линий головы. Картина в целом передает чувство смятения, охватившее художника, потерю им опоры в мире.

Написанная накануне первой мировой войны, картина «Судьбы животных» (см. рис. 12) свидетельствует о крушении внутреннего мира художника. Резкие прямые линии и плоскости, пересекаясь в центре полотна, создают ощущение взрыва. Фрагменты растений дополняют впечатление разрушения. Сочетания светлых и темных цветов ассоциируются с пламенем. Из всего живого мира остались невредимыми только свиньи, запечатленные тупо и бесчувственно стоящими в левом нижнем углу картины. «И все сущее — песнь пламени»,— написал художник на обратной стороне полотна.

Идеалистическая теория Гуссерля, обещавшая возможность внесения гармонии в действительность «сверху», не могла больше служить опорой творчества молодых художников. Агрессивная политика монополистской буржуазной

верхушки выбивала почву из-под ног молодых деятелей искусства.

Теория Гуссерля не соответствовала и интересам перешедшей в наступление агрессивной буржуазии. Для оправдания противоречащих интересам народов действий она нуждалась в философской теории, которая доказывала бы неизбежность противоречия между личностью и обществом, невозможность и бессмысленность борьбы против существующего общественного порядка. Наиболее соответствующим социальной ситуации, сложившейся в Германии в начале XX в., оказался экзистенциализм. Немецкими философами и деятелями искусства были восприняты и развиты экзистенциалистские идеи, выраженные в учении датского философа С. Кьеркегора.

В центре этого учения стоит человек как «существующий субъект». Кьеркегор понимал существование (экзистенцию) как нечто предельно субъективное: «Экзистенция является постоянно единичной, абстрактное не существует» [1]. Таким образом, экзистенция понималась Кьеркегором как существование индивида, как его внутренняя, субъективная жизнь. Он изолировал человека от возможности воздействия на него реальных социальных процессов и превращал его в некоего оторванного от действительности «субъективного мыслителя», занятого лишь изучением самого себя. Этот процесс познания Кьеркегор называл «экзистированием», подчеркивая, что человек не может быть научно познан — познать его может только художник.

Учение Кьеркегора было привлекательно для деятелей искусства, поскольку он безоговорочно ставил человека в центр своего учения, что отвечало гуманистическим настроениям художников. Такое сосредоточение внимания на человеке, такая вера в великое предназначение художника могли внушить деятелям искусства мысль о плодотворности взглядов Кьеркегора, о его способности указать выход из противоречий, в которые поставило человека буржуазное общество. В действительности же его учение не открывало путей выхода из противоречий. Кьеркегор замыкал человека в себе, радикально противопоставляя личность обществу и исключая тем самым возможность

[1] *Kierkegaard S.* Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken. Zweiter Teil. Düsseldorf — Köln, 1958, S. 33.

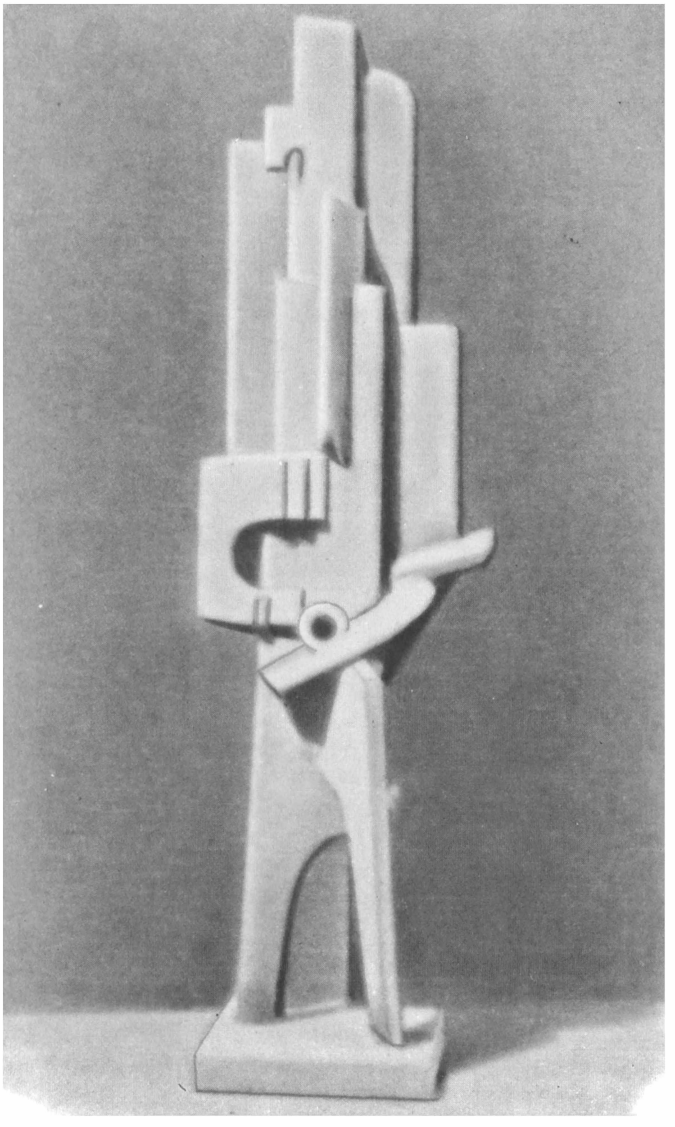
какого-либо воздействия человека на социальные условия своего существования, представляя человека в состоянии полного отчуждения.

Кьеркегоровское понимание человека было воспринято философией экзистенциализма. Отчужденный человек послужил прообразом героев экзистенциалистского искусства, особенно искусства абсурда. Экзистенциалистское отчуждение человека нашло свое воплощение и в произведениях художников-экспрессионистов.

В качестве примера рассмотрим картину Э. Нольде «Вербовка», представляющую момент прощания мужчины и женщины. Мужчина наклонил к женщине свою большую, четко очерченную черноволосую голову и прижался щекой к ее щеке. Правой рукой он охватил плечи женщины и пальцами сжимает ее правую руку выше локтя. Левой рукой, резко опущенной вниз, он держит запястье правой руки женщины. Сплетенные руки объединяют фигуры мужчины и женщины, образуя как бы петлю, их сближающую. Но внутренне они разъединены, противопоставлены друг другу. Мужчина смотрит на женщину испытующим, недоверчивым взглядом. Лицо женщины замкнуто, «обращено внутрь» и выписано нечетко, расплывчато. Оно обрамлено холодным по оттенку белым с лиловатым отливом чепцом, резко контрастирующим с черными волосами мужчины. Строгая, прямая стального цвета одежда женщины контрастирует с более темной одеждой мужчины, четко разграничивая обе фигуры. Женщина не смотрит на мужчину. Она замкнута в себе. Между ними не ощущается контакта. Отчужденность женщины подчеркивается холодным тоном ее одежды.

Согласно теории Кьеркегора, можно выделить три основных типа жизни, точнее, три типа поведения человека: эстетический, этический и религиозный. Эстетический тип жизни относится к жизни воображаемой. Он не определяется реальной жизнью, не подчиняется ее законам, а как бы конструируется из разных возможностей, которые только теоретически касаются явлений реальной жизни, никогда не превращаясь в действительность. Кьеркегор назвал этот тип жизни эстетическим, поскольку он служит неиссякаемой основой, материалом для создания художественных произведений. С его точки зрения, именно в произведении искусства может и должна быть воплощена

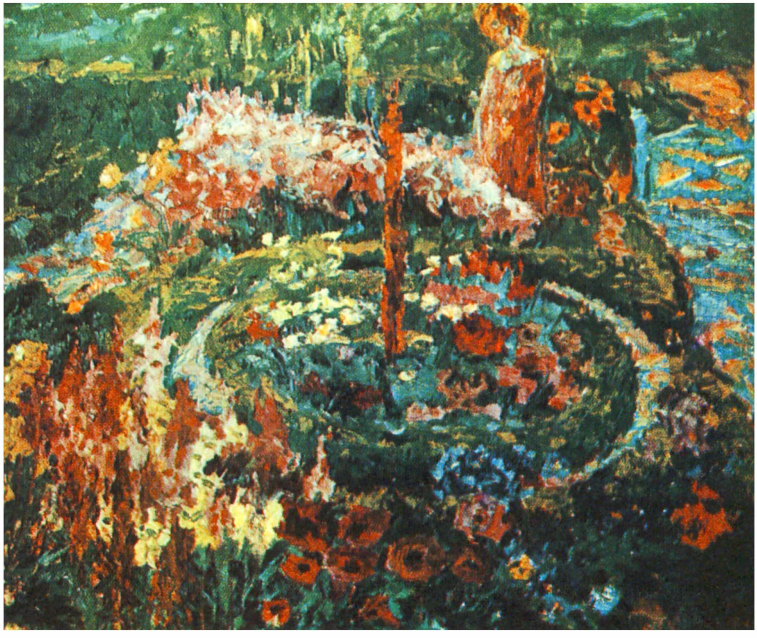
1. А. Матисс. Гармония в красном.



2. Ж. Липшиц. Человек с гитарой.

3. Ж. Брак. Женщина с гитарой.

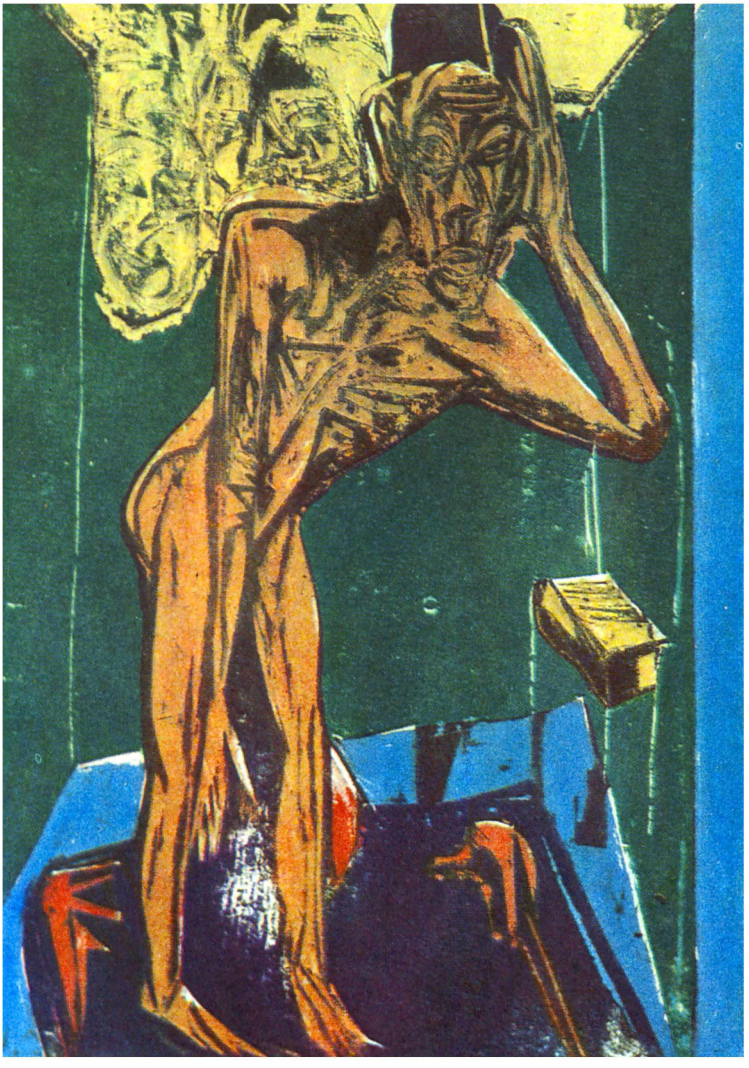
4. Дж. де Кирико. Ностальгия бесконечности.



5. Э. Нольде. Сад.

6. А. Хагель. Встреча с тенью.

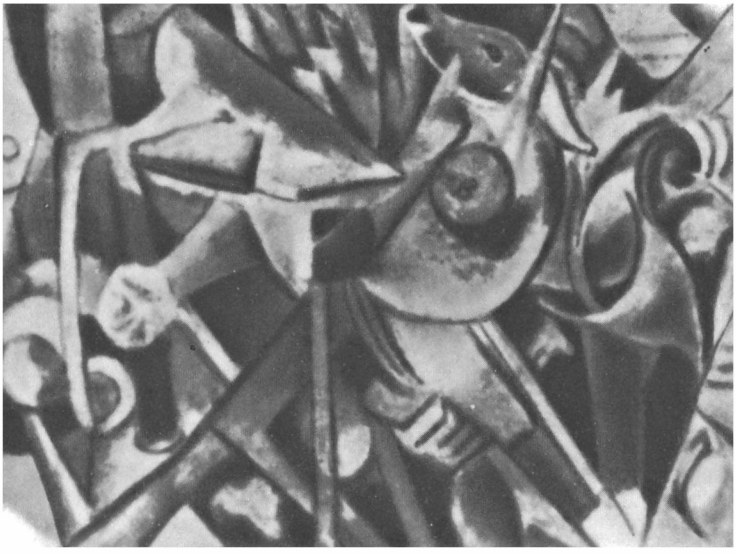
7. Э. Кирхнер. Встреча Шлемиля с тенью.



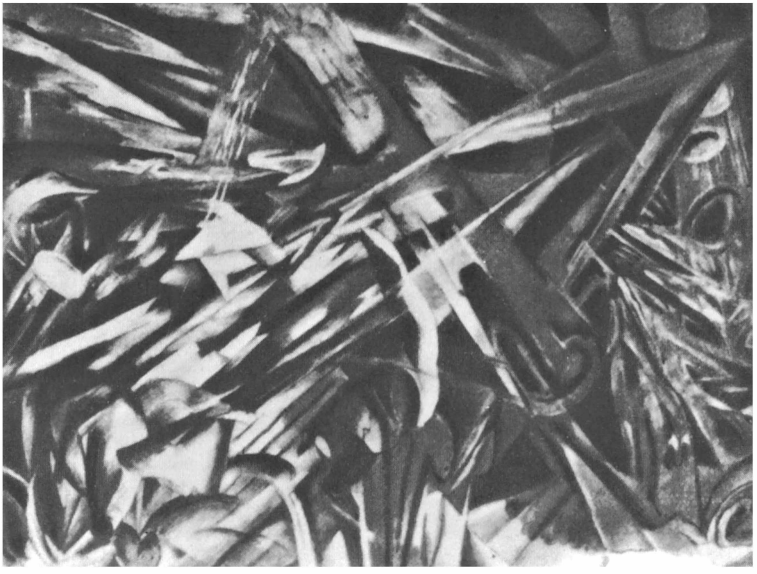
8. Э. Кирхнер. Шлемиль в одиночестве в комнате.

9. Ф. Марк. Синие лошади.

10. Ф. Марк. Тигр.



11. Ф. Марк. Лань в цветнике.

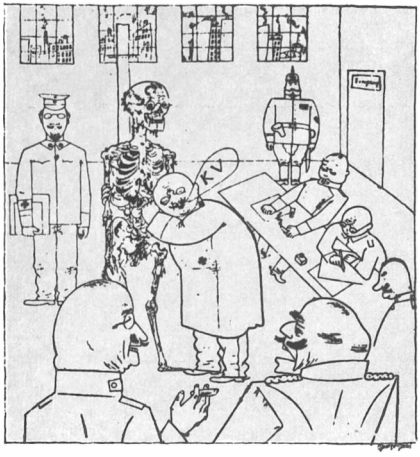


12. Ф. Марк. Судьбы животных.

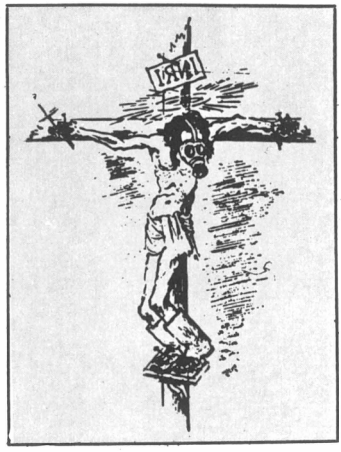
13. О. Дикс. Раненый солдат.

14. О. Дикс. Мертвый часовой.

15. О. Дикс. Война (триптих, средняя часть).



16. Г. Грос. Годен
к действительной службе.



17. Г. Грос. Христос
в газовой маске.

18. Г. Грос. Путешествие
по статьям о мире.

19. Г. Грос. Если рабочие хотят
перестать быть рабами,
они должны вырвать кнут
из рук своих господ.

20. Ф. Мурнау. Кадр из фильма «Носферату».

21—23. Ф. Мурнау. Кадры из фильма «Последний человек».

истина. При этом имеется в виду не объективная истина — существования ее Кьеркегор не признавал,— а истина субъективно-идеалистическая, некое внутреннее чувство субъекта, его мироощущение и самочувствие, его сомнение и прежде всего его страсть, воля к борьбе с силами, мешающими этой страсти реализоваться.

Для идеологов империалистической буржуазии философская теория Кьеркегора оказалась поистине находкой. Основные положения ее были противоположны марксистским научно-материалистическим принципам. Кьеркегор и воспринявшие его учение экзистенциалисты XX в. отрывают мышление от действительности и рассматривают его как процесс первичный, предшествующий действительности, а не отражающий ее. Не случайно многие последователи этого учения среди деятелей искусства замыкались в себе, уходили в своем творчестве от внешнего мира. Искусство теряло при этом свое объективное познавательное значение, общезначимость, обеднялось, лишалось социально-эстетических идеалов. Особенно ощутимым становился разрыв искусства с действительностью в периоды острых социальных конфликтов. Вместо того чтобы ставить и решать средствами искусства общезначимые кардинальные проблемы действительности, художники выражали в своем творчестве свое собственное нервное перенапряжение, свой страх перед неосознанными, непонятными им явлениями окружающего мира, свою беспомощность перед назревавшими конфликтами. Их произведения теряли общественное звучание, приобретали драматическую безысходность.

Отрыв человека от действительности, его вневременность заведомо лишали человека (а соответственно и героев художественных произведений экзистенциалистского толка) возможности оказывать какое бы то ни было влияние на жизнь. Отрыв этих героев от окружающего их мира, их предельная «субъективизация» снижали силу социально-эстетического воздействия такого рода произведений искусства. Их драматизм, напряженность, эмоциональная насыщенность становились самоцелью.

Восприятию экзистенциалистских идей экспрессионистами способствовало, как уже отмечалось, их знакомство с творчеством норвежского художника Э. Мунка, подолгу жившего в Германии и неоднократно выставлявшего там

свои картины. Идеи Кьеркегора проникали в художественную среду и через творчество шведского драматурга А. Стриндберга и других скандинавских деятелей художественной культуры, непосредственно знакомых с трудами датского философа. Активно распространяли экзистенциалистские идеи и немецкие эстетики, в частности Э. Гризебах, в течение многих лет общавшийся с экспрессионистами и состоявший в постоянной переписке с ними.

Обострение социальных противоречий в период назревания первой мировой войны привело к размежеванию в рядах художественной интеллигенции, в том числе и в рядах экспрессионистов. Наиболее консервативные, пессимистически настроенные сомкнулись вокруг журнала «Буря» и направили свою деятельность в сторону мистики, сексуальной патологии, смакования ужасов. Другая часть экспрессионистов, настроенная более гуманистически, примкнула к еженедельнику «Акцион» («Действие»), который издавался под руководством Ф. Пфемферта и вел активную антивоенную пропаганду, мужественно преодолевая трудности, связанные с запретами и репрессиями. Журнал поддерживал искания молодых художников, особенно группы «Мост», печатал стихи молодых поэтов и хотя не имел революционного характера, но, объединяя вокруг себя силы художественной интеллигенции, способствовал ее социально-политическому прозреванию и включению ее передовых представителей в реальную, особенно антивоенную, борьбу. После окончания войны журнал внес существенный вклад в пропаганду передовых идей публикацией ряда статей В. И. Ленина, Ф. Меринга и других марксистов.

В послевоенные годы состав немецких экспрессионистов значительно изменился. Многие художники, в том числе Ф. Марк, были убиты; многие получили тяжелые физические и психические травмы. Но и для остальных война не прошла бесследно. Ценою собственных страданий они осознали, кто является их врагом, виновником эксплуатации, мучений и гибели людей. Познавшие весь ужас окопной жизни, молодые деятели искусства экспрессионизма навсегда возненавидели войну и ее виновников — магнатов капитала.

В послевоенные годы экспрессионисты не объединялись в группы, не вели совместно организованной работы. Но выработанные участниками этого направления худо-

жественные приемы помогли им с предельной силой и выразительностью вскрывать антагонистические противоречия, раздиравшие Германию. Вновь и вновь они обращались к показу разрушительной силы войны, чтобы сказать «нет» агрессивной политике немецких реваншистов.

Среди послевоенных художников-экспрессионистов особого внимания заслуживает деятельность Отто Дикса, выходца из рабочего класса, убежденного противника эксплуатации, яростно ненавидевшего войну, сосредоточившего на антивоенной пропаганде весь пафос своего творчества. В графической серии «Война» О. Дикс представил ужасающие картины гибели, разложения, уничтожения людей в войне, навязанной народам буржуазией во имя интересов империализма. Трупы соседствуют с живыми солдатами, потерявшими человеческий облик, обезумевшими от взрывов, крови, грязи, газовых атак (см. рис. 13, 14).

В широко известном триптихе «Война» О. Дикс зрительно представил процесс уничтожения молодых и сильных людей, брошенных в пекло войны (левая часть). Центральная часть триптиха (см. рис. 15) являет поистине ужасающую картину разрушения: обломки строений, трупы людей и животных, скрюченные руки, застывшие в смертельной судороге ноги, бесформенное существо в противогазе и надо всем этим, венчая это апокалипсическое зрелище,— застывший на железных балках труп с указующим перстом костлявой руки, направленным на эту картину тотального разрушения. Правая часть триптиха посвящена «чудом выжившим» — солдатам, пытающимся спастись и спасти друг друга из бесчеловечного ада, созданного людьми. Солдату, выносящему раненого товарища, художник придал черты портретного сходства с собой.

О. Дикс не остался равнодушным и к судьбам инвалидов войны, влачивших жалкое, нищенское существование. Он представлял их с трудом передвигающимися на протезах по улицам, просящими милостыню, противопоставляя им ожиревших буржуа, тративших награбленные деньги на сомнительных «красоток» в увеселительных заведениях.

Как угрозу гибели для своей страны, как трагедию для всего человечества воспринял О. Дикс приход к власти Гитлера. В остросатирической картине «Семь смертных грехов» он изобразил «фюрера» в виде жалкого карлика со злобным взглядом, продвигающегося под сенью смерти.

При всей своей ненависти к войне, к буржуазии, при всем своем сочувствии к народу, трудящимся, выносящим на себе тяготы эксплуатации, О. Дикс не видел путей разрешения острейших противоречий, не видел реальной силы, способной преобразовать мир, не призывал к активной борьбе за право на человеческое существование. В этом была ограниченность его творчества, свойственная всем немецким экспрессионистам.

Мировую известность получили антивоенные и антибуржуазные рисунки немецкого художника Георга Гроса. Выходец из мелкобуржуазной семьи, Г. Грос был до начала войны карикатуристом. Его беззлобные рисунки печатались в буржуазных юмористических журналах. Прозрел он в окопах и все свои незаурядные способности использовал для выражения ненависти к войне. «Я рисовал солдат без носа, калек войны с ракообразными стальными руками; двух санитаров, которые завертывали в лошадиную попону пехотинца-самоубийцу; однорукого, отдающего уцелевшей рукой честь увешанной орденами даме, которая кладет ему на койку пакет с кексом. Полковника с расстегнутыми штанами, обнимающего толстую сестру милосердия. Служащего лазарета, выливающего из ведра в яму различные части человеческого тела. Скелет на призывном пункте, который обследуют с целью определения пригодности для военной службы» [1],— писал Г. Грос в автобиографии «Маленькое Да и большое Нет».

Спокойно и размеренно работает призывной пункт (см. рис. 16). Весело смеются «высшие чины», лысые, с моноклем, с сигарой. Исправно дымятся заводские трубы за высоко расположенными, как в тюрьме, окнами. Усердно трудится кругленький писарь. Бдительно держит вахту у двери квадратный, подтянутый часовой. Привычным жестом приложил врач трубку к телу... Нет! — к скелету новобранца, хилого молодого человека в очках — последней надежде на победу в империалистической войне.

И вот итог войны для солдата. В солдатских сапогах, в противогазе висит распятый на кресте Христос, символизирующий гибель миллионов людей (см. рис. 17). Над крестом надпись: INRI (Infanterie — пехота). Так в сим-

[1] *Grosz G.* Ein kleines Ja und ein grosses Nein. Reinbek, 1955, S. 101.

волической форме художник показывает гибель людей, презрение к лицемерной религии, потерю человечности.

Замысел и смысл своих произведений Г. Грос раскрыл в автобиографии: «Я защищал не идеалы и не веру в них. Я защищал себя. Вера? Ха-ха! Во что же? В немецкую тяжелую индустрию, в этих господ монополистов? В наших славных генералов? В любимое отечество? У меня, по крайней мере, хватило смелости высказать то, что думало большинство... Все, что я могу об этом сказать, сказано уже моими рисунками» [1].

Тревожно, иронически воспринимал Г. Грос и послевоенную политику буржуазии. Неверие, ирония сквозят в его отношении к «мирным планам» буржуазных правительств. С предельно острым сарказмом представлены на рисунке «Путешествие по статьям о мире» (см. рис. 18) переговоры глав буржуазных правительств. Главы империалистических государств — Англии, США, Франции и Японии — беседуют в уютной обстановке, покуривая. Над ними «ангел мира». С чисто экспрессионистской шоковой неожиданностью ангел этот оказывается созданным из останков, сохранившихся после первой мировой войны. На месте одного из глаз — повязка, щека заклеена пластырем; голова забинтована, волосы висят, как мочало. Ангел на костыле: из-под длинного белого одеяния виден вместо одной из ног шарнирный протез, на другой, голой ноге — шпора. За спиной ангела — баллон с надписью: «Мирный газ». От баллона тянется резиновая кишка с грушей на конце, которую держит, подкачивая потрепанного ангела мирным газом, рука с дорогим сияющим перстнем и драгоценной запонкой — рука крупного капитала. На груди ангела на тонком ремешке висит противогазовая маска. В протянутой вперед правой руке — флажки четырех империалистических государств и ветвь мира со сломанной верхушкой.

Г. Грос, так же как и О. Дикс, выразил в своем творчестве симпатию к трудящимся, рабочему классу и сочувствие их тяжелому положению. Всеми средствами своего искусства Г. Грос осуждал эксплуатацию, подавление человека человеком. В рисунке «Если рабочие хотят перестать быть рабами, они должны вырвать кнут из рук своих гос-

[1] *Grosz G.* Ein kleines Ja und ein grosses Nein, S. 101.

под» (см. рис. 19) художник показал три силы: военщину, буржуазию и рабочий класс, олицетворив каждую из них в образе одного представителя. Рисунок смотрится по диагонали. В верхнем левом углу — незыблемая фигура военного в каске, с моноклем, отдающего честь «капиталу». Капитал олицетворен фигурой монополиста, сидящего на куче денег и акций. В руке у него кнут с тремя ремнями; на толстом животе — цепочка и брелок со свастикой. За его спиной — окно с тюремной решеткой. Третья сила — рабочий класс, представленный человеком в весьма подавленном состоянии: на переднем плане, в правом нижнем углу, сидит рабочий перед миской тюремной похлебки. Арестант-рабочий удручен: брови сдвинуты, углы губ опущены книзу. В бессильной злобе он сжимает правую руку в кулак. Голова грустно опирается на кисть левой руки. Фигура рабочего представлена в полной изоляции от окружающего мира, в кирпичном тюремном мешке. Рабочий класс предстает в состоянии бессилия, в положении жертвы, в то время как враждебные ему силы военщины и капитала незыблемо прочны. Рисунок вызывает чувство обреченности, невозможности борьбы с угнетением. Здесь, как и в других рисунках Г. Гроса, сказались его неверие в силы прогресса, в революционную роль и возможности рабочего класса, классовая ограниченность творчества художника, свойственная всему экспрессионистскому направлению, значительно снижавшая значение экспрессионизма в социально-политической борьбе.

В послевоенные годы экспрессионизм распространился на область немецкого театра. Из живописи в театральное искусство проникли не только художественные приемы, наложившие неизгладимый отпечаток на оформление спектаклей; существенное влияние принципы экспрессионизма оказали и на характер конфликтов, на «шоковый» характер их разрешения. Возможность значительного воздействия родившегося в сфере живописи экспрессионизма на другие виды искусства объясняется общностью мировоззренческих позиций части художественной интеллигенции и соответственно общностью ее реакций на социальные противоречия, нараставшие в послевоенной Германии.

В качестве характерного примера экспрессионистской драмы рассмотрим трилогию Г. Кайзера «Коралл» и две

пьесы «Газ» («Газ I» и «Газ II»). Герои этих пьес обезличены — они лишены даже имен и определяются лишь своим положением в обществе или выполняемой работой. Но и деятельность их представлена обобщенно и не находится в центре внимания драматурга, для которого они просто некие «социальные силы», пребывающие в состоянии вечной борьбы, вечных противоречий.

Далекие от реальных жизненных проблем, экспрессионисты слабо разбирались в сущности антагонистических классовых конфликтов, и социальная структура представлялась им в искаженном виде. Это сказалось и в самой группировке основных действующих в трилогии сил. В ней как бы четыре лагеря: миллиардер, его сын и дочь и капитан (муж дочери) — юридические владельцы огромного предприятия, приносящего значительный доход; инженер — олицетворение технократии; безликая, но грозная сила рабочих, занятых тяжелым физическим трудом; наконец, некая сила верховной власти, олицетворяемая безликими «представителями», являющимися с депешами, указами, приказами, которые они в нужный, «критический», момент извлекают из своих портфелей.

Вопреки жизненной реальности, герой-миллиардер, являющий собой положительное, гуманистическое начало, противостоит силе власти и считает себя рядовым участником трудового процесса. Доходы, получаемые от производства, он не считает своими. Это приводит к катастрофе в его семье: кончает самоубийством проигравшийся в карты муж его дочери — капитан, когда миллиардер отказывается оплатить его долги; сын миллиардера, считающий отношение отца к рабочим недостаточно гуманным, отрекается от него и нанимается кочегаром на пароход. В результате такого вполне экспрессионистского острого конфликта миллиардер убивает своего двойника — секретаря — и почему-то надевает на цепочку своих часов его опознавательный знак — коралловый брелок. Миллиардера принимают за секретаря, сажают в тюрьму и приговаривают к смерти как убийцу миллиардера.

В пьесе «Коралл» автор как бы «проигрывает» первый путь разрешения извечного конфликта между трудом и капиталом. Герой-миллиардер, сильная личность, пытается решить данный конфликт своими средствами — делит доходы с рабочими. Это приводит к катастрофе в его

семье и к гибели героя. Путь «благотворительности» оказывается несостоятельным.

Эпиграфом к пьесе «Газ I» служат слова миллиардера — героя пьесы «Коралл»: «Но глубочайшую истину — ее всегда находит только единственный. И тогда она так огромна, что парализует возможность действовать». Герой пьесы «Газ I», сын миллиардера, отдает все силы заботе о рабочих, производящих газ — топливо, приводящее в движение не только всю промышленность страны, но и всю ее военную машину. Производство связано с опасностью, и не напрасно «белый господин» (страх) предупреждает о надвигающейся катастрофе. Инженер (технократия) не может ее предотвратить. В контрольной трубке видно, что в газе появляется «красная» примесь — предвестник взрыва. Обеспокоены рабочие, заинтересованные теперь в работе, так как они делят прибыли с владельцем. Завод покидает внучка миллиардера, вышедшая замуж за офицера. Инженер не может спасти положение: формула верна, а красные примеси растут. Он в отчаянии: «Верно — и неверно! Дальнейшее не поддается учету. Верно и неверно! Вычисления идут дальше сами собой и обращаются против нас. Верно — и неверно!»

Герои, так же как и сам автор, не в силах разобраться в причинах надвигающейся катастрофы, воспринимаемой ими как непреодолимое стихийное бедствие для всех без исключения людей.

Сын миллиардера: «Мы беззащитно отданы во власть».

Инженер: «Взрыву».

Взрыв. Рабочий, обнаженный, опаленный взрывом, шатаясь, входит в комнату. Он обезумел от страха и умирает со словами: «Белая кошка взорвалась!»

Искаженно представив истинное соотношение сил в социальном конфликте, поставив хозяина-миллиардера в один ряд с рабочими, искусственно объединив, «спаяв» их интересы, Г. Кайзер, естественно, не смог жизненно правдиво построить конфликт и был вынужден перенести его из социальной сферы в формально-техническую. Главным виновником гибели людей представлен инженер. Именно на него и ополчился гнев безликой рабочей массы, потерявшей близких, работу, доверие к технике. Рабочими овладел страх. Они единодушно потребовали увольнения инженера. И вновь добрым гением попытался стать герой-

миллиардер: лишь он знал, как спасти рабочих. Он предложил не восстанавливать завод, а очистить место от развалин и взрастить на нем сады и огороды. Этот руссоизм был противен духу инженера-технократа, и тот предложил восстановить завод, но без гарантии от новых аварий. Инженер и сын миллиардера повели борьбу за «овладение умами массы». На сына миллиардера пытались оказать воздействие «господа в черном», «плохие» промышленники, которым для получения прибыли от их фабрик и заводов нужен был газ. Восстановления газового завода требовали представители власти: газ был необходим для поддержания военного могущества страны.

На митинге рабочие разных поколений сетуют на свою тяжелую долю, на свой тяжелый труд, однако проект «окрестьянивания», предложенный добрым хозяином, сыном миллиардера, их не увлекает. Инженеру удается увлечь толпу призывами к восстановлению «прежней мощи». Рабочие преодолевают страх и устремляются на территорию завода. Пытающегося их удержать сына миллиардера они забрасывают камнями. Представители правительства обещают прислать рабочим грузовики с материалами и инструментами для восстановления завода. Только вернувшаяся дочь сочувствует отцу и обещает родить сына — «человека, который должен явиться завтра».

И в пьесе «Газ I» в конфликте между «толпой», «технократией» и «спасителем-миллиардером» Г. Кайзер не находит удовлетворяющего его выхода. Сама жизнь отметает предложенный Руссо путь «назад к природе». Но ни автор, ни его герои по-прежнему не видят прогрессивных сил, способных разрешить трагическое противоречие. Здесь вновь отчетливо проявилось неверие экспрессионистов в созидательные силы народа. Г. Кайзер воспринимал рабочий класс как грозную, стихийную разрушительную силу, опасную при выходе ее из повиновения. В пьесе «Газ I» обнаружилась несостоятельность мелкобуржуазного протеста против монополистического капитализма, протеста, ищущего выход не в классовой борьбе, а в эфемерных возможностях благотворительности, в упований на «сильную личность». Заблудившиеся в перипетиях социальных конфликтов честные художники-гуманисты, экспрессионисты неизбежно приходили к крушению идеалов «сильной личности» — доброго гения, якобы способного

спасти человечество от страданий и лишений. Коррективы в разрешение изображаемых ими конфликтов вносила сама жизнь, повергая их в страх, рождая у них ощущение безысходности.

В драме «Газ II» автор сосредоточил свое внимание на конфликте между тружениками и силами власти. Лагерь тружеников включает руководящих безликой массой технократов (люди в голубом) и возглавляющего завод рабочего-миллиардера (внука сына миллиардера). Лагерь их противников составляют «люди в желтом», бдительно контролирующие поступление газа и готовые в случае спада производства взять управление заводом в свои руки. Иссякли в тяжелом труде силы рабочих, иссякли людские резервы. Миллиардер-рабочий (по ремарке автора, двадцати с лишним лет, в рабочей одежде, коротко острижен, босой) пытается поддержать необходимый уровень производства газа поощрениями и штрафами, но это не дает эффекта. Технократы решают закрыть ворота завода и вынудить смену продолжить работу, но не успевают. Рабочие покидают свои места и заполняют помещение управления — большой бетонный зал. На стихийно возникшем митинге они жалуются на свою тяжкую трудовую жизнь и мечтают о таком времени, когда «страна срастется со страной», «соседом станет даже самый дальний». Они решают раскрыть купол и впустить в мрачное бетонное сооружение свет и воздух. Этому символически выраженному «освобождению» препятствуют ворвавшиеся в помещение «люди в желтом», которые восстанавливают производство газа, необходимого для защиты границ страны. Теперь против производства газа выступает даже главный инженер, но и он не в силах бороться с представителями власти. Тогда инженер предлагает рабочим разбить созданный им «красный шар» с ядовитым газом. Миллиардер-рабочий подбрасывает стеклянный красный шар — тот падает и разбивается. Тишина. Все хором: «Ядовитый газ!» Темнота. Грохот рушащихся стен. Звуки бомбардировки. Постепенно светает. В развалинах среди бетонных плит видны белые скелеты людей. Человек в желтом в стальном шлеме с телефонным аппаратом в руках взбегает на груды развалин и вызывает «огонь на себя» — наступил день «страшного суда». Не окончив фразы, человек в желтом стреляет себе в рот. В серой мглистой дали свистят огнен-

ные шары приближающихся снарядов, несущих всеобщее уничтожение.

Так, поставив себе гуманистическую задачу осудить эксплуататорскую сущность современного ему общества и показать возможные пути борьбы с бесчеловечными условиями существования людей, экспрессионист Г. Кайзер пришел к выводу о неизбежном провале любой попытки уничтожить эксплуатацию. Как и в антибуржуазных произведениях экспрессионистов-художников, в антибуржуазных пьесах экспрессиониста-драматурга Г. Кайзера рабочий класс предстает в виде безликой, терпеливо страдающей массы, способной на стихийные разрушительные взрывы, но лишенной сознания своей силы и творческих способностей.

Драматург широко использует приемы контраста цвета (господа в черном, господин в белом, люди в голубом, люди в желтом), цветовые характеристики (безликая толпа рабочих в сером), контрасты освещения (вспыхивающие и разноцветные огни; яркие лучи, пронизывающие помещение; различная и разноцветная освещенность заднего фона), шумы (от оглушительных взрывов, пронзительных звонков, звуков бомбардировки до полной, «глубокой» тишины), речевые контрасты (громкий, властный или тихий голос оратора, возглас в тишине, мощный голос хора, голос сверху или снизу), движения (синхронные, механические нескольких одинаково одетых людей, угловатые, нервные, мягкие, вкрадчивые, резкие, протестующие, стихийный порыв толпы, «замирание» на месте) и т. п.

В произведениях Г. Кайзера все время ощущается присутствие приемов, выработанных художниками-экспрессионистами. Но было бы неверно, как это делают некоторые исследователи, определять принадлежность какой-либо пьесы к направлению экспрессионизма, исходя лишь из ее внешних, формальных особенностей. Принадлежность драм Г. Кайзера к направлению экспрессионизма определяется прежде всего их идейной направленностью, характером постановки и разрешения конфликтов. Как и в изобразительном искусстве, это конфликт человека и общества, конфликт, с точки зрения экспрессионистов, неизбежно гибельный для одной из сторон. А поскольку капиталистическое общество, согласно мелкобуржуазным взглядам экспрессионистов, незыблемо, то в результате

конфликта гибнут люди — герои, пытающиеся вступить в «неравную борьбу» с «несокрушимой» буржуазной общественной формацией.

Следует отметить, что и сами драматурги-экспрессионисты считали основой своих произведений идейную сущность, а не внешние формальные приемы, как модернисты других направлений. Г. Кайзер писал в «Сообщении о драме»: «Идея — это ее форма. Каждая мысль требует ясности выражения... Заключительная форма мышления — это воплощение в образ. Драма образуется» [1]. Аналогичной точки зрения придерживался и автор ряда экспрессионистских драм Л. Рубинер: «Действующие лица драмы — представители идей. Идейно насыщенное произведение помогает времени осуществить его цели, представляя в осуществленном виде цель, выходящую за пределы данного времени» [2]. И хотя идеи экспрессионистов не очень глубоки и далеко не всегда правильны, в их произведениях всегда ощущается единство формы и содержания, целостность, свойственная творениям искусства.

Существенное воздействие экспрессионизм оказал на немецкую кинематографию, развившуюся сравнительно поздно и с трудом обретавшую национальное своеобразие. Воздействие экспрессионизма ощущается уже в фильме «Пражский студент» (1913 г.), преимущественно в приемах оформления, в представлении мира призрачным плодом болезненного сознания героя. Сюжет фильма имел мистический, близкий романтическому характер. Бедный студент продает дьяволу свое изображение в зеркале ради возможности жениться на богатой аристократке. Однако его двойник (зеркальное изображение) вмешивается в события и расстраивает все его планы. Герой стреляет в зеркало, чтобы уничтожить двойника, но пуля сражает его самого. Неэкспрессионистский по своей сущности прием раздвоения личности, давно известный в литературе, нашел широкое распространение в «фильмах ужасов», открыв широкие возможности для применения кинотрюков.

Влияние экспрессионизма сказалось в фильмах «Голем» (1915 г.) и «Гомункулус» (1916 г.), в которых пред-

[1] Цит. по: Expressionismus. Dramen 2. Berlin, 1967, S. 282.
[2] Ibid., S. 282—283.

ставлены образы, созданные воображением художников. Экспрессионистские приемы открывали возможности для впечатляющего воплощения в кинообразах «демонической» силы, для нагнетания ужасающей зрителей мистики. Фильм режиссера Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920 г.) был оформлен художниками-экспрессионистами. Экспрессионистские принципы острейшего нервного напряжения были органично воплощены в исполнении роли сомнамбулы Чезаре актером Конрадом Фейдом. По замыслу сценаристов, фильм должен был в символической форме показать пагубность последствий бездумного подчинения немецкого народа преступным распоряжениям «сверху». Но продюсер Э. Поммер не решился представить фильм, критикующий верховные власти, и изменил его конец; фильм превратился в показ клинического случая — в воплощенный на экране бред сумасшедшего. Лишенный своей стержневой идеи, фильм «Кабинет доктора Калигари» стал первой из множества кинокартин, лишенных глубокого идейно-философского содержания, образно воплощавших мистические вымыслы о вампирах, призраках маньяков-убийц, терроризировавших беззащитных перед ними людей. В качестве материала нередко использовались романы ужасов. Экспрессионистские приемы, использовавшиеся при создании «шоковых» картин, способствовали причислению подобных фильмов к «правому» крылу экспрессионизма, формировавшемуся из произведений реакционных писателей-мистиков и некоторых работ «свободных экспрессионистов» типа О. Кокошки.

Среди кинокартин такого рода наибольшую известность получил фильм немецкого режиссера Ф. Мурнау «Носферату» (1922 г.), созданный на основе романа американского писателя Б. Стоукера «Дракула». Подзаголовок фильма определял его жанр: «Симфония ужаса». В основе сюжета лежит раздвоение личности — ночное превращение владельца замка, венгерского графа Дракулы в вампира (см. рис. 20). Автор сценария Г. Галеен ввел в фильм специфически немецкую сентиментальную сюжетную линию «спасения» героя, мелкого клерка, «силой любви» его жены, которая почувствовала опасность, нависшую над мужем, и парализовала роковые действия графа-вампира. Но граф не отступил от жертвы и последовал за нею в Германию. В конце концов жене героя удалось победить

нечистую силу своим бесстрашием и преданностью мужу, и граф-вампир исчез, растворившись в воздухе.

По идейному содержанию более близким к «левому», прогрессивному крылу экспрессионизма был фильм Ф. Мурнау «Последний человек» (1924 г.). Сюжет его предельно прост: швейцар большого отеля (его роль исполнял превосходный актер Э. Янингс) с годами ослаб, и хозяин в конце концов перевел его дежурить в туалет. За этим лаконичным сюжетом крылась большая тема экспрессионистского толка — проблема места человека в жизни, рассматривавшаяся, однако, не в социальном, а исключительно в субъективно-психологическом плане. Создатели фильма сконцентрировали все свое внимание на образе героя, на раскрытии его внутреннего мира, перипетий его столкновений с жестокой действительностью. Пожалуй, именно в этом фильме с наибольшей последовательностью и полнотой проявились эстетические принципы психологии «вчувствования», проникшие в немецкое киноискусство вместе с приемами экспрессионизма. Если Мурнау для создания мистико-фантастических сцен в фильме «Носферату» прибегал к натурным съемкам (например, снимал натуральный лес, но использовал негатив, в результате чего деревья оказались белыми, а пространство вокруг них черным), то при создании фильма «Последний человек» натурных съемок не велось — все декорации были специально изготовлены. Даже для съемок фасада отеля и уличных сцен декорации делались в мастерских. Создатели фильма снимали не действительность, а представление о ней, складывавшееся в сознании героя. Съемка велась «раскованной камерой». Был специально сооружен «передвижной мост» для оператора, позволявший произвольно устанавливать и менять ракурс съемки. Порой оператор передвигался с аппаратом на велосипеде, что давало ему возможность свободно следовать за героем, фиксируя в нужном ракурсе те или иные детали.

Субтитры были сведены до минимума: говорили сами вещи. Предмет выступал как некая «проекция чувств», представлений героя. Вещь, деталь были интересны не сами по себе — ценность их зависела исключительно от той значимости, которую они приобретали в сознании героя. Форма швейцара выступала не как рабочая одежда, а как некий символ «представительства» и воспринима-

лась героем и окружающими его людьми как равная генеральской форме, свидетельствующей об отличии человека от окружающих, «поднимающей» его над остальными. Принцип символики был проведен через весь фильм; он проявлялся и в главном, и в частностях. Оторвавшаяся пуговица прослеживалась киноаппаратом во всем процессе ее падения, и этот ничтожный бытовой факт вырастал до трагедии, воспринимался как падение и разрушение мундира-формы.

Ощущения героя подчеркивались соответствующим ракурсом съемки. Снятая снизу, фигура швейцара обретала особую монументальность, значительность, величавость (см. рис. 21). Перемещение героя в туалетную комнату, на значительно более легкую работу, воспринималось им как полное крушение, как падение с вершин величия. Снятый сверху, герой оказывался крошечным, беспомощным, подавленным, жалким (см. рис. 22). Он не хочет, не может признаться дома в своем падении. Перед уходом с работы он надевает свою прежнюю форму и идет домой крадучись. И только дома он вновь обретает утраченное величие (см. рис. 23). Привычная широкая улица становится теперь узкой, изломанной, деформированной, как и душевное состояние героя. В фильме органично слились идейное содержание и форма, взаимно раскрывающие и дополняющие друг друга, и не случайно он пользовался большим успехом у зрителей.

Значительный вклад в развитие немецкого киноискусства внес режиссер Ф. Ланг, широко пользовавшийся экспрессионистскими приемами. Фильмы экспрессионистского характера он создавал по сценариям своей жены Теи фон Гарбоу, разделявшей его интерес к этому направлению искусства. Творчество Ф. Ланга было тесно связано с современностью. «Сущность фильма — и это я всегда буду подчеркивать,— заявлял он,— только тогда убедительна и полнокровна, когда она перекрывается сущностью времени, его породившего. Безразлично, что я представляю в фильме, но человек сегодняшнего дня, который его смотрит, должен его воспринимать непосредственно, и к тому же с той же скоростью, с которой кадры проходят перед его глазами» [1]. Это высказывание помогает понять цели

[1] Цит. по: *Manz H. P.* UFA und der frühe deutsche Film. Zürich, 1963, S. 34.

его творческой деятельности. Ф. Ланг отражал в своих произведениях современные ему жизненные проблемы, хотя шел не от самой жизни. Он стремился раскрыть некоторые идеи своего времени и перевести их на язык киноискусства, воплотить в зрительный ряд. Но Ф. Ланг ограничивался интерпретацией буржуазно-философских идей, что и определило характер его творчества.

Деятельность Ф. Ланга совпала с тяжелейшим периодом жизни немецкого народа. Трагическая гибель миллионов молодых людей в годы первой империалистической войны, подавление вспыхнувшего в Германии революционного движения привели страну в состояние духовного кризиса. Здесь обрели почву экзистенциалистские философские идеи, так называемая «философия отчаяния», резко противопоставлявшая личность обществу, представлявшая их конфликт неразрешимым.

Именно к первым послевоенным годам относится формирование философской теории К. Ясперса, создавшего немецкий вариант экзистенциализма. Острая для своего времени проблема бытия, экзистенции человека рассматривалась им абстрактно. Сам принцип теории Ясперса внеисторичен: он сводит историю человечества к истории культуры, субстанция же человека остается при этом неизменной. Поскольку не меняется человек, не может измениться и история, а следовательно, прогресса не существует. История оказывается «вечным настоящим», пространственно заключенным в индивидууме, Земле, космосе.

Историю, по мнению Ясперса, можно рассматривать только с эстетической точки зрения. Искусство выступает как некое «озарение экзистенции», как «рассмотрение человеком самого себя», направленное в конечном счете к богу. Художник создает «высший мир», опираясь на всеобщее трансцендентное сознание. Искусство, по сути дела, уподобляется при этом религиозному действу.

Лишая искусство функций отражения действительности, Ясперс признавал за ним только компенсаторные функции. «Усвоение искусства через наслаждение его произведениями,— писал он,— приносит потрясение, расслабление, веселье, бодрость... Отвлекаясь от повседневности, забывая реальность наличного бытия, человек испытывает чувство, перед которым, кажется, исчезают на миг все за-

боты и намерения, радости и страдания»[1]. Компенсаторные функции искусства Ясперс непосредственно связывал с переходом в «потусторонний мир». «Созерцание искусства,— по его словам,— не является промежуточным бытием, но бытием потусторонним»[2]. В этом сказалась общая религиозная направленность экзистенциалистской философии ясперсовского толка. Противопоставляя искусство действительности, Ясперс представляет его как средство приближения к «подлинному бытию». Человек, подавленный жизненными тяготами, «реальностью», не свободен, угнетен. Но он может освободиться от угнетения, достигнув «пограничной ситуации». Для этого человек должен пожертвовать всеми своими желаниями, стремлениями, привязанностями, оторваться от жизни, подняться над ней до грани жизни и смерти. Это отреченное, жертвенное состояние и есть «пограничная ситуация». Достигший ее человек обретает свободу. Для него не существует больше преград. Но это стоит ему жизни. Таким образом, свобода отождествляется, по существу, со смертью. Отсюда и пессимизм этого учения, отвергающего право человека на свободное и счастливое земное существование.

Пессимистические настроения проникают и в искусство. Они нашли, например, яркое воплощение в фильме Ф. Ланга «Усталая смерть» (1921 г.). В дилижансе едут жених с невестой и старуха. Кучера останавливает высокий странный человек, одетый в черное,— в накидке и широкополой шляпе — и садится в экипаж. Старуха испуганно вылезает из дилижанса. В городе все три пассажира выходят у ресторана. Молодые люди веселы и счастливы. Черный субъект мрачно пьет вино за их же столиком. В руке у него трость с изображением смерти вместо набалдашника. Невеста ненадолго покидает зал. В это время жених и человек в черном исчезают. Невеста идет искать жениха. У подъезда ресторана сидит нищий с собакой. Девушка подает ему милостыню, и он сообщает, что жених ее ушел в направлении кладбища.

Городское кладбище окружено стеной, которая уходит в бесконечность. Мимо невесты проходят тени, в том числе и тень ее жениха. Девушка падает в обморок. Прохо-

[1] *Jaspers K.* Philosophie. Berlin — Göttingen — Heidelberg, 1951, Bd 1, S. 331—332.

[2] Ibid., S. 332.

жие помогают ей дойти до аптеки. В отчаянии она берет пузырек с ядом. Следующий кадр переносит нас на кладбище. В высокой стене появился проход, и от него ведет вверх ярко освещенная высокая лестница. Девушка поднимается по ней и встречает человека в черном — смерть. Он предлагает ей попытаться спасти три жизни, обещая за это соединить ее с женихом. Девушка соглашается.

Далее следуют три легенды. Действие первой происходит на Востоке. Героиня, сестра правителя, влюблена во француза. Ее брат преследует молодого человека. Героиня тщетно старается спасти его — садовник-смерть уже копает в саду яму — могилу. Действие второй легенды происходит в Испании. Героиня, знатная дама, любит молодого человека, но его преследует гранд, претендент на руку героини. Обманным путем гранд убивает ее возлюбленного. Действие третьей легенды происходит в Японии. Героиня — приемная дочь волшебника. Правитель требует, чтобы тот подарил ему свою приемную дочь. Волшебник не решается отказать и оставляет дочь правителю. Но героине удается завладеть волшебной палочкой. Она пытается убежать с помощью приемного сына волшебника, которого любит. Спасаясь, она превращает себя в статую, а своего возлюбленного — в тигра. Правитель убивает тигра.

Смерть отказывается вернуть невесте жениха, но в ответ на просьбы соглашается обменять его на чью-либо другую жизнь. Никто, даже нищий, не хочет пожертвовать собой. В больнице возникает пожар. Все в ужасе покидают горящее здание. Молодая мать, придя в себя, впадает в отчаяние: в огне погибает ее новорожденный ребенок. Невеста бросается в огонь и спасает ребенка. Она решает отдать младенца стоящей рядом смерти, чтобы такой ценой вернуть себе жениха. Смерть уже протягивает руки, но девушка не в состоянии отдать ребенка: «Не такой ценой». Она возвращает младенца матери, направляется в аптеку и выпивает яд. Отдав смерти свою жизнь, она обретает свободу. Смерть приводит ее к жениху, который лежит на смертном одре. Она ложится рядом, обнимает его, и они вместе выходят из своих «бренных оболочек» и идут вверх по полю, усыпанному белыми цветами.

Любовь торжествует, но победа достигается ценой жиз-

ни. Повтор этой темы на материале различных веков и различных народов придает ситуации смысл «вечности», подчеркивает «внеисторичность» человеческого существования. Экспрессионистские приемы, использованные в этом прекрасно снятом фильме, соответствуют позиции резкого противопоставления человека обществу.

Ф. Ланг отдал дань и экспрессионистским фильмам ужасов, создавая картины типа «Завещание доктора Мабузе». В этих фильмах мистико-приключенческого характера он пользовался «набором» приемов, усиливающих эмоциональное воздействие кадров. Более значителен как по содержанию, так и по художественным средствам фильм Ф. Ланга «Метрополис» (1926 г.), проецирующий возможный, с его точки зрения, вариант «будущего», вариант социального прогресса. Экспрессионистский не только по форме, но и по идейным позициям, этот фильм вызывает прямые ассоциации с рассмотренной ранее трилогией Г. Кайзера. Как и Г. Кайзер, Ф. Ланг далек от рассмотрения и анализа явлений действительности с классовых позиций. Он не видит в рабочих прогрессивной силы, воспринимая трудящихся как стихийную массу, как непреодолимую силу разрушения, требующую постоянного надзора и управления «сверху», нуждающуюся в постоянном воздействии со стороны «добрых» капиталистов. Ф. Ланг ищет спасения от катастроф социального прогресса в филантропии.

Деятельность экспрессионистов в Германии была прервана фашизмом. Экспрессионизм как направление в немецком искусстве прекратил свое существование. За полувековой период развития сам характер этого направления претерпевал значительные изменения, вызывавшиеся изменением социально-политических условий в стране. Не раз за это время происходило размежевание в среде самих экспрессионистов. В соответствии с идейной направленностью их творчества образовались «правое» и «левое» крыло экспрессионизма, выражавшие мировоззрение различных групп художественной интеллигенции.

Гуманисты по своему личному складу, противники угнетения и подавления личности, экспрессионисты все же не смогли подняться до научного материалистического мировоззрения, понять и отразить в своем искусстве жизненные конфликты в их диалектической сложности. Но

даже отказавшись от адекватного отражения действительности в своих произведениях, они не порывали полностью с жизнью, не лишали свое творчество идейного содержания. Единство формы и содержания отличает экспрессионизм от других направлений модернизма, целиком посвятивших себя формотворчеству.

Давно миновало время, породившее и питавшее экспрессионизм как направление в искусстве. Но найденные и развитые экспрессионистами приемы обостренного выражения конфликтов, эмоционального воздействия на зрителей вошли в сокровищницу искусства. Экспрессионизм оказал и оказывает заметное влияние на мировое художественное творчество. К приемам, выработанным экспрессионистами, прибегают художественные деятели многих стран и разных видов искусства, чтобы воплотить в своих произведениях конфликты антагонистического характера, показать неразрешимые, с их точки зрения, противоречия личности и общества. Приемы экспрессионизма пытаются применять в отдельных случаях и деятели реалистического искусства для повышения выразительности своего творчества, усиления его воздействия на зрителей, хотя это порой и нарушает цельность реалистического произведения.

ГЛАВА V. ОБЕСЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ ИСКУССТВА

Еще в начале XX в. буржуазные теоретики художественной культуры объявили дегуманизацию одной из главных особенностей искусства модернизма, одной из основных задач творчества современных художников. «Прежде всего художники — это люди, которые хотят стать нечеловеческими,— писал в 1913 г. в своей книге «Художники-кубисты» Г. Аполлинер.— Мучительно ищут они следы нечеловечности, следы, которые не встречаются в природе» [1].

Аналогичной точки зрения придерживался и испанский буржуазный философ и теоретик искусства Хосе Ортега-и-Гассет. В своей работе, посвященной социологии искусства и озаглавленной «Дегуманизация искусства» (Мадрид, 1925 г.), он не только констатирует факт обесчеловечивания произведений нового искусства, но и рассматривает дегуманизацию как основную задачу современных ему художников, как воплощение их социально-эстетических идеалов: «Искусство, о котором мы говорим, негуманно не только потому, что оно не заключает в себе «человеческих» вещей, но и потому, что активность его состоит в дегуманизации... Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь, что было бы совсем непохоже на человека, дом или гору, но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека... Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим...» [2] Дегуманизацию Ортега-и-Гассет считает главным признаком современного ему буржуазного искусства: «Отыскивая наиболее общеродовую и харак-

---

[1] *Apollinaire G.* Les peintres cubistes, p. 10.

[2] *Ortega y Gasset José.* La deshumanización del arte. Obras Completas, t. 3, p. 366.

терную черту нового творчества, я нахожу тенденцию дегуманизировать искусство» [1].

Наиболее полно и очевидно эта тенденция проявилась в *абстракционизме,* возникшем в 1910 г. и ставшем одним из господствующих направлений современного буржуазного искусства. Буржуазные эстетики определяют абстрактное искусство следующим образом: «Живопись должна называться абстрактной, когда мы ничего не можем узнать в ней от объективной реальности, составляющей нормальную среду нашей жизни; другими словами, живопись становится абстрактной с того момента, как мы вынуждены, из-за отсутствия всякой воспринимаемой реальности, рассматривать ее как живопись-в-себе, судить о ней по ценностным свойствам, независимым от всякой изобразительности или всякого намека на изобразительность. Из этого следует, что всякое воспроизведение натуры, даже очень смещенное, остается фигуративным; но из этого в равной мере следует, что воспроизведение, доведенное до такой степени, когда ничто в произведении не позволяет обнаружить исходный природный объект, воспроизведение, которое при взгляде на него ничем не напоминает воспроизводимого, будет иметь право называться абстракцией» [2].

Само это определение абстрактного искусства содержит резкое его противопоставление искусству реалистическому. Прежде всего, абстрактное искусство целиком лишено основной функции, в полной мере присущей реалистическому искусству,— функции отражения действительности. Это специфическое качество абстракционизма — его враждебность действительности — буржуазные эстетики постоянно подчеркивают: «...еще недостаточно, чтобы полотно было признано совершенно абстрактным, т. е. чтобы оно не представляло, не интерпретировало, не переносило ничего из реального мира, который нас окружает; нужно еще помешать нашему собственному воображению обнаружить сюжеты, совершенно не связанные с намерениями художника, подобные тем образам, которые каждый умудряется увидеть в облаках. Художник-абстракционист должен стремиться избежать, насколько возможно,

[1] *Ortega y Gasset José.* La deshumanización del arte. Obras Completas, t. 3, p. 365.

[2] Dictionnaire de la peinture abstraite. Paris, 1957, p. 2—3.

таких плодотворных для фигуративности встреч, но, конечно, он не может считаться ответственным за фантазию зрителей» [1].

Отказав художнику-абстракционисту в праве обращаться в своем творчестве к жизни как объекту искусства, теоретики абстракционизма в соответствии с нормами формалистического метода провозглашают искусство «вещью в себе». Подвергая критике философскую категорию «вещи в себе», В. И. Ленин писал: «Всякая таинственная, мудреная, хитроумная разница между явлением и вещью в себе есть сплошной философский вздор. На деле каждый человек миллионы раз наблюдал простое и очевидное превращение «вещи в себе» в явление, «вещь для нас» [2]. Манипулируя понятием «вещи в себе», теоретики буржуазного искусства стремятся придать абстракционизму скрытый от непосвященных, эзотерический смысл, которого в абстракционизме, конечно, нет.

Основоположником абстракционизма признается русский художник В. Кандинский, живший и работавший преимущественно за границей. Первым абстракционистским произведением считается акварель, написанная им в 1910 г. в Мюнхене. «Первый раз в истории живописи невозможно было что бы то ни было заметить или узнать на картине» [3],— пишет по этому поводу французский критик Ш. Брю в своей книге «Эстетика абстракции». Факт появления абстрактной живописи теоретики искусства объясняют по-разному. Брю рассказывает, что эта идея возникла у Кандинского, когда он случайно прислонил одну из своих картин к стене боком: изображение на картине стало непонятным, только загадочно засверкали краски.

Иначе объясняет возникновение абстракционистских картин известный советский искусствовед А. А. Сидоров — очевидец появления и развития искусства модернизма: как обычно, в процессе своей работы Кандинский вытирал кисти о тряпку, и яркое сочетание случайных пятен навело художника на мысль выдать тряпку за картину, лишенную предметного содержания.

---

[1] Dictionnaire de la peinture abstraite, p. 3.
[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 120.
[3] *Bru Ch.* Esthétique de l'abstraction. Paris, 1959, p. 3.

Почва для внедрения абстракционизма была уже подготовлена кубистами и футуристами, нарушавшими принцип соответствия содержания и формы художественного произведения предметам и явлениям действительной жизни. Абстракционизм довел до конца начатое кубизмом и футуризмом разрушение формы и содержания произведений искусства. Если в картинах кубистов и футуристов еще сохраняются отдельные признаки, детали, черты предметов и людей, то в абстракционистских полотнах и скульптурах эти признаки отсутствуют полностью.

В. Кандинский был знаком с произведениями молодых французских художников (в 1906—1907 гг. он жил в Париже). О фовистах и кубистах он упоминает в своих ранних теоретических работах. Однако, пытаясь теоретически обосновать возможность и перспективность внедрения абстракции в изобразительное искусство, Кандинский опирался на иные идейно-философские основы, а не на интуитивизм бергсоновского толка.

В первом же своем «теоретическом» труде, написанном в 1910 г. (впервые издан в конце 1911 г. на немецком языке), Кандинский так определяет свои исходные философские позиции: «Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника» [1]. Кандинский апеллирует к авторитету ученых, которые «своим бесстрастным трудом» «ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось и на которую опиралась вся вселенная»[2].

Путь абстракционизма Кандинский объявил путем спасения человека, находящегося якобы под «кошмаром материалистических мировоззрений» [3]. Идеализм Кандинского особенно проявился в средствах, предложенных им для спасения человека и основывающихся «только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души» [4]. По его мнению, главная задача искусства — «психической силой краски» вызвать «душевную вибрацию».

Как же этого добиться? Искусство реалистическое для

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967, с. 36.
[2] Там же, с. 37.
[3] Там же, с. 16.
[4] Там же, с. 64.

этой цели непригодно. Оно может удовлетворять людей, с точки зрения Кандинского, лишь в периоды «духовного упадка», когда люди придают особенное значение «внешним успехам», когда «они заботятся лишь о материальных благах и как великое достижение приветствуют технический прогресс, который служит и может служить только телу... В такие времена искусство ведет унизительное существование, оно используется исключительно для материальных целей. Оно ищет материал для своего содержания в «грубо материальном», так как более возвышенное ему неизвестно. Оно считает своей единственной целью зеркально отражать предметы, и эти предметы неизменно остаются теми же самыми» [1].

Кандинский стремился найти выход из «бездуховного существования», присущего буржуазному обществу, не в социальном преобразовании и ликвидации эксплуататорских основ, эту бездуховность порождающих, а в осуждении «материализма», единственного, с его точки зрения, препятствия, освобождение от которого откроет якобы прямой путь к достижению «высокой духовности».

Вывести человечество из «духовного кризиса» должны не революционные социальные преобразования (которых Кандинский, как и вся мелкобуржуазная художественная интеллигенция, боялся), а некий пророк, ясновидец, призванный судьбой указать людям путь «духовного очищения». В качестве такого «спасителя человечества», достойного увековечения «в гигантского масштаба мраморе, железе, бронзе и камне»,— в качестве такого «божественного служителя» и «мученика человечества» Кандинский представлял художника, «презревшего телесное» и «служащего одному лишь духовному». Он, этот пророк, этот мессия, отмечен свыше. «Тогда неминуемо приходит один из нас — людей; он во всем подобен нам, но несет в себе таинственно заложенную в него силу «ви́дения». Он видит и указывает. Иногда он хотел бы избавиться от этого высшего дара, который часто бывает для него тяжким крестом. Но он этого сделать не может. Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества» [2],— возвещал Кандинский.

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 27, 28.
[2] Там же, с. 22.

Кандинский не был теоретиком искусства. Он получил в России художественное образование, прошел хорошую школу и был художником-профессионалом. Сама техника живописи не представляла для него сложностей. Сложности возникали при попытках перенесения им своих впечатлений от предметов и явлений действительности на полотно. Об этом писали и он сам, и его последняя жена Нина Кандинская (в мемуарах «Кандинский и я», изданных в Мюнхене в 1976 г.). Во время своих приездов в Россию (бóльшую часть своей жизни Кандинский провел за границей, работая сначала в Мюнхене, а после прихода к власти фашистов — в Париже, где и умер в 1944 г.) он обращал внимание на Кремль в часы заката. Это красочное зрелище производило на него сильнейшее впечатление. Москва как бы плавилась в последних лучах щедрого солнца. Как из рога изобилия извергался многоцветный поток лучей, ярко освещавших своим вибрирующим розовым, лиловым, желтым, белым, синим, зеленым светом дома и церкви. Многокрасочное зрелище ассоциировалось с симфонией. В ритмичных красных изгибах кремлевской стены ярко освещенные предметы пели свою собственную звучную песнь: колышущаяся зеленая трава, гудящие листвой деревья либо сияющий тысячами огней поющий снег, аллегретто голых сучьев. А надо всем возносилась, как аллилуйя, как клич триумфа, колокольня Ивана Великого — белая, изящная, строго прямая. На высокой, напряженной, в вечной тоске устремленной к небу шее ее — золотая глава купола, составляющего вместе с другими куполами золотое солнце Москвы. Написать эту картину представлялось Кандинскому недостижимым, высочайшим счастьем для художника. Он это понимал, чувствовал, стремился к этому, но не находил сил, средств, путей для осуществления преследовавшего его замысла.

Кандинский только мечтал о создании грандиозного полотна, которое отразило бы красоту и величие достижений русской культуры, красоту и величие русской природы, воедино слившейся с творением рук человеческих. А писал он небольшие полотна псевдорусского характера: фигурные русские церковки с колоколенками и лихие русские троечки, мчащиеся по очень пушистому, диковинному для европейцев белому снеговому покрову. Такого рода поделки охотно приобретали буржуазные му-

зеи. Подобные картинки соответствовали желанию их владельцев видеть Русь некой экзотической страной, патриархальной и праздно развлекающейся. Волею судеб ранние картины Кандинского сохранились, пережив все тяжелые военно-политические перипетии жизни Германии. Когда Кандинский, женившись на Нине, покинул свой дом в Мюнхене, его прежняя супруга отказалась отдать находившиеся в его мастерской картины, в порыве гнева отправила их на чердак и забила вход в него. Там, на чердаке, они пролежали весь период фашизма. Картины пережили хозяйку дома. После окончания второй мировой войны они были обнаружены и позволяют довольно полно судить о раннем этапе художественной деятельности Кандинского.

Кандинский не смог передать художественными средствами свое ви́дение действительности. Он оказался способен лишь к созданию самой примитивной символики, когда пытался выразить церквушками и тройками «сущность» России. Вместе с тем он активно искал себя в искусстве. Он подражал каждому новому направлению, пробовал свои силы в создании картин импрессионистского и постимпрессионистского характера. При этом те же церковки и тройки представали выписанными прямоугольными мазками. Природа изображалась в импрессионистской цветовой гамме, передавалось ощущение пленэра. Картины были написаны профессионально, уверенно, но бездушно. Их не одухотворяла мысль художника, в них не чувствовалось страстного воплощения его собственных идеалов. Человек, по отзывам современников, самоуверенный, властолюбивый, тщеславный, он жаждал высшего уровня, претендовал на роль пророка, мессии. Путь «новаторства» раскрыла перед ним идеалистическая мысль.

* * *

Мост от философии к искусству, в частности изобразительному, перекинул, как уже отмечалось, философ Э. Гуссерль постановкой и идеалистическим разрешением вопроса о соотношении предметов реального мира с сознанием человека. «Чувственно воспринимаемые неизменности, изменения и зависимости изменений,— пишет Гуссерль,— дают везде указания познанию и функционируют для него как бы в качестве «смутной» среды, в кото-

рой представляется истинная, объективная физическая природа и сквозь которую мышление (как научно-опытное мышление) определяет для себя (herausbestimmt) и конституирует истину»[1]. Процесс «конституирования истины» неподвластен естественным наукам — их деятельность ограничена созданием «смутной» среды. Выявлением истины из этой «смутной» среды занимается феноменология.

В своем идеалистическом учении о познании Гуссерль отводит место и психологическим факторам. Психическое он противопоставляет физическому: «... если природа есть существование, которое является в явлениях, то сами явления (которые психолог причисляет к психическому) не суть в свою очередь бытие, которое являлось бы в явлениях»[2]. И далее: «Все, что мы в самом широком смысле психологии называем психическим явлением, будучи взято само по себе, есть именно психическое явление, а не природа»[3]. Такая позиция служила Гуссерлю основанием для чисто умозрительного конструирования «истинной картины мира». «Явление не есть, следовательно, какое-либо «субстанциальное» единство, оно не имеет никаких «реальных свойств», оно не знает никаких реальных частей, никаких реальных изменений и никакой причинности, если понимать эти слова в естественнонаучном смысле,— утверждал он.— Приписывать феноменам природу, искать их реальные, подлежащие определению части, их причинные связи,— значит впадать в чистейшую бессмыслицу... Вещь есть то, что она есть, и остается навсегда в своем тождестве: природа вечна»[4]. Таким образом, антидиалектический подход приводил Гуссерля к отрицанию причинно-следственных связей, к отрицанию возможности прогресса.

Неизменности существующей действительности Гуссерль противопоставлял «текучесть» психического. «Психическое, «феномен»,— писал он,— приходит и уходит, не сохраняя никакого остающегося тождественного бытия, которое было бы определимо объективно в естественнона-

[1] *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука.— Логос, кн. 1, с. 24.
[2] Там же, с. 25.
[3] Там же.
[4] Там же.

учном смысле, например, как объективно делимое на составные части, как допускающее «анализ» в особенном смысле этого слова» [1]. Гуссерль приходил к выводу, что психическое не есть нечто познаваемое в опыте, как являющееся; оно есть «переживание», созерцательно усвоенное в рефлексии. Именно психическое, таким образом понимаемое, входит в состав сознания, в его «монадическое единство», «которое не имеет ничего общего с природой, с пространством и временем, субстанциальностью и причинностью, но которое обладает своими совершенно особенными «формами» [2].

Усвоить сущность явлений можно только путем непосредственного созерцания, утверждал Гуссерль, но достичь этой способности мешает привычка жить и мыслить в «натуралистическом предрассудке». Только освободившись от «проклятия первородного натурализма», можно увидеть «сущность», «идеи» и постигать их в «ненатурализированном» своеобразии, например постичь «цвет». «Когда мы интуитивно постигаем «цвет» с полной ясностью, в его полной данности,— писал он,— данное становится сущностью; когда мы в таком же чистом созерцании, переходя от восприятия к восприятию, возвышаемся до той данности, которая есть «восприятие», восприятие в себе,— вот это самотождественное существо различных изменчивых отдельностей восприятия,— то мы созерцательно постигаем сущность восприятия. Докуда простирается интуиция, созерцательное сознание, дотуда простирается и возможность соответствующей «идеации»... или «созерцания сущности» [3]. Гуссерль пользовался обычным для идеалистической философии приемом: искусственно отрывая и непомерно раздувая одну из сторон, частей явления, рассматривал ее вне диалектической связи с целым и эту абстрагированную от целого сторону явления (например, цвет) выдавал за «полную данность», «сущность» явления, сводя к восприятиям такого рода деятельность сознания.

В это «сознание» Гуссерль целиком включал «психологическую сферу», «сферу имманентного». Эти педиалек-

[1] *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука.— Логос, кн. 1, с. 26.

[2] Там же.

[3] Там же, с. 28—29.

тически воспринятые черты, части явления он возводил в абсолют, объявляя их «устойчивыми понятиями», открывающими возможность «своего рода объективно и абсолютно значимых утверждений». При этом он вновь обращался к проблеме «цвета»: «Самые тонкие цветовые различия, последние нюансы, могут не поддаваться такой фиксации; «цвет» же в отличие от «звука» обнаруживает столь очевидное различие, что трудно найти что-либо еще более очевидное» [1].

Гуссерль не только запутывал истинное соотношение сознания и действительности, но и считал, что его рассуждения открывают кратчайший путь к невиданному научному прогрессу, плодотворное поле творческой деятельности, основанной исключительно на интуиции. «...Здесь,— писал он,— лежат перед нами громадные умственно еще совсем не возделанные области «анализа сознания», причем понятие сознания, а равно и понятие психического, оставляя без внимания вопрос о том, насколько они подходящи, должно быть распространено настолько, чтобы обозначить собою все имманентное, стало быть, все сознательно-мнимое, как таковое, и во всех смыслах» [2].

* * *

Именно по этому пути и пошел Кандинский, освободившись от всех «предрассудков» материалистического понимания явлений действительности и признания способности сознания к отражению этих явлений. Исключив из сферы своего сознания окружающий человека материально-предметный мир, он целиком сосредоточил свое внимание на «нематериальных» исканиях «жаждущей души». В поисках новых средств выражения он пошел чисто интуитивным путем. По его мнению, «теоретического обоснования этого принципа для дальнейшего пути, лежащего в области нематериального, быть не может» [3].

Прежде всего Кандинский провозгласил необходимость отказа от связи искусства с действительностью и объявил целью творчества «самовыражение» художника: «Художник, не видящий цели даже в художественном по-

[1] *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука.— Логос, кн. 1, с. 29.

[2] Там же, с. 31.

[3] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 36.

дражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир»[1]. Кандинский направил все усилия на выявление способов «увода» искусства от связи с действительностью. Он сосредоточил свое внимание в первую очередь на месте и роли «цвета» в живописи. Физического воздействия цвета Кандинский не отрицал, но считал это воздействие слишком поверхностным и кратковременным. С его точки зрения, «внутренне звучать» цвет может только на уровне психического воздействия: именно на этом уровне цвет вызывает «душевную вибрацию». Не отрицал он и воздействия цвета путем ассоциации: так, например, красный цвет, ассоциируясь с огнем, может действовать возбуждающим образом. Разделение тонов на холодные и теплые Кандинский объяснял неким «осязательным ощущением» (неровного, колючего либо гладкого, бархатистого). Ассоциацию красок со звучанием он принимал как общеизвестную данность (например, желтой краски — с высокими нотами). Но и ассоциативное восприятие красок он считал недостаточным как для объяснения влияния цвета на физическое состояние организма, так и для выявления его воздействия на психику.

Кандинский полагал, что «вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоток; душа — многострунный рояль»[2]. Художник, пояснял Кандинский, есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу. Уже здесь, на первой стадии рассуждений Кандинского, виден чисто формальный подход к анализу воздействия искусства вне рассмотрения конкретного содержания тех или иных произведений.

Но если философ Гуссерль и теоретик искусства Воррингер могли ограничиться словесным изложением своих взглядов, мало заботясь о реальных путях и возможностях их практического воплощения, то художник Кандинский стоял перед необходимостью воплощения в художественной практике этих многообещающих, но весьма туманных теоретических посылок. Отказ от «предметно-

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 52.
[2] Там же, с. 64.

сти», суливший освобождение от многих трудностей осмысления и отражения действительности, порождал свои сложности, поскольку лишал художника испытанной опоры — реально существующего мира как источника вдохновения, идеалов, фантазии. Кандинский-практик сознавал эти сложности и в поисках путей ухода от действительности держался гораздо осмотрительнее своих единомышленников-теоретиков. Прежде всего, он не счел возможным ограничиться в своем творчестве одним цветом и рассматривал композицию как обязательное сочетание красок и формы. «Только форма,— писал он,— может существовать самостоятельно, как изображение предмета (реального и нереального) или как чисто абстрактное ограничение пространства плоскости. Но цвет не может. Цвет не допускает безграничного распространения» [1]. Художник должен, выбрав отдельный тон, «охарактеризовать его субъективно», утверждал Кандинский, отграничить на плоскости от других цветов, которые обязательно должны присутствовать, которых ни в коем случае нельзя избежать. При этом возникает неминуемое взаимоотношение формы и краски, воздействие формы на краску.

Однако отказ от отражения действительности средствами искусства вносил путаницу в саму проблему формы художественного произведения. И хотя Кандинский подчеркивал, что мы еще крепко связаны с внешней природой, избранный им путь абстракции исключал все формы, связанные с природой. Художник-практик, он отлично понимал, что именно эти природные формы служат основой художественного творчества. «Не существует формы, как и нет вообще ничего на свете, что бы ничего не выражало» [2],— писал Кандинский. Художник-абстракционист, он стоял перед необходимостью избирать для своего творчества лишь те формы, которые не соотносятся ни с каким определенным предметом. Это не расширяло, а ограничивало возможности художника. К тому же именно абстрактные, «безличные» формы наименее содержательны и выразительны. Но, вопреки очевидности, Кандинский объявил самыми выразительными формы геометрические: «Подобными, чисто абстрактными существами — которые, как та-

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 66—67.
[2] Там же, с. 69.

ковые, имеют свою жизнь, свое влияние и свое воздействие — являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и бесчисленные другие формы, которые становятся все более сложными и не имеют математических обозначений»[1]. Пытаясь объяснить характер «содержания» геометрических фигур на примере треугольника, Кандинский писал: «Подобным существом является треугольник (без дальнейшего уточнения — является ли он остроконечным, плоским, равносторонним): он есть подобное существо с присущим лишь ему одному духовным ароматом. В связи с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призвучные нюансы, но по существу остается неизменным, как аромат розы, который никак нельзя принять за аромат фиалки»[2]. Вряд ли такого рода «объяснения» могут внести ясность в понимание Кандинским проблемы содержания и формы.

Абстрагирование свелось у Кандинского к упрощению рисунка, в частности к его геометризации, смыкавшейся с орнаментом в прикладном искусстве. Это ощутил и сам художник, который, к его чести, не стал утверждать, подобно Воррингеру, что якобы в орнамент элементы природы привносятся человеком уже потом, и притом совершенно произвольно. «Весьма возможно,— замечал Кандинский,— что орнамент когда-то возник из природы (ведь и современные работники прикладного искусства ищут свои мотивы в полях и лесах)»[3]. Он отмечал, что в хорошем орнаменте элементы трактуются «не чисто внешним образом», а символически. Со временем эта символика уходит в прошлое и становится все труднее расшифровать ее. Однако талантливо сделанный орнамент не теряет для нас своей прелести. Касаясь вопроса о соотношении прикладного искусства с абстракцией, Кандинский писал о невозможности подмены природных форм абстрактно-геометрическими и предостерегал от насильственного внедрения абстракции в прикладное искусство: «Быть может, к концу нашего, возникающего в настоящее время, периода снова разовьется новая орнаментика, но она вряд ли будет состоять из геометрических форм. Однако попытка в настоящее время создать такого рода орнаментику на-

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 71.
[2] Там же, с. 68.
[3] Там же, с. 122.

сильно была бы похожа на попытку насильственно пальцами раскрыть цветок из едва лишь намечающегося бутона».

Характерно, что и сама возможность эмоционального воздействия цвета и не связанных с природой форм рассматривалась Кандинским как проблематичная, во всяком случае пока недостижимая: «Если бы мы уже сегодня стали совершенно уничтожать нашу связь с природой, стали бы насильственным путем добиваться освобождения и довольствовались бы, в конце концов, исключительно комбинациями чистой краски и независимой формы, то мы создали бы произведения, которые имели бы вид геометрической орнаментики, которые, упрощенно выражаясь, были бы похожи на галстук или ковер. Вопреки утверждению чистых эстетов... красота краски и формы не является достаточной целью для искусства». Абстракционисты — «последователи» Кандинского — пошли именно по этому пути, решительно отвергавшемуся их учителем, их «мэтром».

Предлагая свой путь формотворчества, Кандинский все же находил, что «художник не может обойтись одними чисто абстрактными формами. Для него эти формы слишком неточны. Ограничиться только неточным — это значит лишить себя многих возможностей, значит исключить чисто человеческое и сделать бедными свои средства выражения»[1]. Кандинский недооценил «возможности» и внутреннюю логику изобретенного им направления искусства: именно к созданию абстрактных геометрических форм, лишенных «чисто человеческого», свели свою деятельность два следующих направления абстракционизма — супрематизм и неопластицизм.

Кандинский был противником механического перенесения средств выражения одного искусства на другое: «Такое сопоставление средств различнейших видов искусства, это перепимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять *свои собственные* средства, т. е. при-

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 71.

менять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному. Учась этому, художник не должен забывать, что каждому искусству свойственно свое особое применение и что это применение должно быть найдено»[1]. В частности, Кандинский прямо предостерегал против попыток перенесения форм выражения, свойственных музыке, которая реализует себя во времени, обладает длительностью, в область живописи, лишенной этого свойства. Последователи Кандинского не вняли его предостережениям и потратили впустую много сил и времени, пытаясь механически перенести музыкальные средства выражения в абстрактную живопись.

Кандинский указывал на реальные опасности, подстерегающие художников на пути отказа от образности: «Путь этот лежит между двух областей (сегодня являющихся и двумя опасностями): направо — целиком абстрактное, совершенно эмансипированное применение цвета в «геометрической» форме (опасность орнаментики), налево — более реальное, но слишком ослабленное внешними формами использование цвета в «телесной» форме (фантастика)»[2]. Художники-модернисты не избежали этих опасностей: бессмысленное геометризирование легло в основу ряда направлений абстракционизма, бесцельная игра цветом и причудливыми формами алогической фантастики много лет поглощала силы художников-сюрреалистов.

Негативные, предостерегающие рассуждения Кандинского, прошедшего до 1910 г. солидную школу реалистического художественного творчества, вполне основательны и убедительны. Слабым и беспомощным оказывался он в своей «позитивной» программе освобождения искусства от «гнета» реального и сведения его к формотворчеству.

Предлагая отказаться от отображения жизни средствами искусства, Кандинский рекомендовал художникам обращать особое внимание на то, чтобы используемые ими формы были лишены сюжета, даже самого неестественного. «Сказочность» формы, пояснял Кандинский, заставит зрителей искать сюжет и сделает их невосприимчивыми «к чистому действию красок», «к сильным душевным ви-

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 54.
[2] Там же, с. 133.

брациям»[1]. Форма и краски, подчеркивал он, не должны вызывать никакого внешнего или связанного с ним повествовательного действия.

Согласно Кандинскому, абстрактные формы художник должен черпать не из природы, а «изнутри»: «Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь, и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости... таков единственный путь, приводящий к выражению мистически-необходимого»[2]. Понятие «внутренней необходимости» Кандинский пояснял туманным идеалистическим термином «законы души».

Малоубедительны и его рассуждения относительно развития восприятия «цвета» — краски, не связанной с предметным миром. Кандинский шел здесь в том же направлении, что и художники-экспрессионисты, говоря об использовании движения «по горизонтали», т. е. о передаче приближения и удаления формы от зрителей средствами сочетания красок. При этом он придавал самодовлеющее значение цвету, приписывая самой краске «неизмеримую внутреннюю власть», в отличие от экспрессионистов, которые использовали особенности цветового воздействия различных сочетаний красок осмысленно, для выражения своих конкретных художественных замыслов, своего отношения к явлениям действительности, своего мировоззрения.

Кандинский весьма произвольно, субъективистски трактовал воздействие цвета, приписывая, например, желтому цвету некий «сверхчувственный», а синему — некий «тормозящий движение» характер. О случайности, необоснованности такого рода характеристик свидетельствует тот факт, что на следующей же странице своей книги он приписывал синему цвету «сверхчувственный» характер, некую «тоску по непорочному»[3]. Известны разные субъективистские трактовки синего цвета, в частности широко распространена трактовка его как цвета «благородства». Пожалуй, наиболее интересный опыт использования синего цвета сделан экспрессионистом Э. Нольде в серии картин, изображающих синие цветы в замечательных по колориту гаммах: от светло-голубых до глубоких темно-синих, вызывающих ассоциацию с панбархатом. Эти картины

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 128, 129.
[2] Там же, с. 86.
[3] См. там же, с. 95, 96.

производят незабываемое впечатление и опровергают необходимость «привязывания» цвета к определенному чувству, наглядно доказывая огромные, поистине неисчерпаемые возможности цветового решения в предметной живописи.

Идеалистически трактовал Кандинский и сам акт создания художественного произведения, связанный с «внутренней необходимостью»: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом «из художника» [1].

Воплощая свою теорию на практике, Кандинский создавал абстрактные произведения трех типов — импрессии, импровизации и композиции (см. рис. 24), в равной мере лишенные смысла, не связанные с жизнью, некоммуникабельные. Сам Кандинский различал эти три типа произведений по источникам их возникновения. «Импрессии» он связывал с «внешней природой», «импровизации» — с «бессознательным воплощением внутренней природы», «композиции» — с преобладающей ролью «разума, намеренности, целесообразности». В заключение своего исследования принципов абстракционизма Кандинский пророчил будущему искусству эру сознательного, разумного композиционного принципа, противопоставляя «конструкцию» «чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить» [2]. Однако позднейшие абстракционисты не оправдали его надежд, отказавшись в своей деятельности от какой бы то ни было конструкции внутри произведения. Они даже стали продавать свои «картины», отрезая от полотна большие или меньшие куски в зависимости от предлагаемой покупателем цены.

Кандинский, сам, по-видимому, ощущая известную статичность, бесконфликтность, бездейственность абстрактных полотен, уделил некоторое внимание проблеме движения в живописи. Однако движение он понимал механически, а порой и мистически. Так, вершину остроконечного треугольника он рассматривал как движение вверх, как «изображение духовной жизни» и объявлял «выражением неизмеримой внутренней печали».

Сложность для Кандинского состояла в том, как пере-

[1] *Кандинский В.* О духовном в искусстве, с. 138.
[2] Там же, с. 150.

нести эти мистико-теоретические рассуждения в сферу практики. Здесь перед ним оказались непреодолимые препятствия. Сделанные им попытки выработать «схемы движения цвета» не дали результатов: абстрактный цвет, взятый вне предмета, не оказывал ожидаемого «центробежного» или «центростремительного» впечатления, а цветные геометрические формы не теряли своей статичности. Тогда Кандинский обратился к музыке, но не к модернистской, хотя рядом создавал свои атональные опусы Шёнберг. В качестве опоры для абстрактных форм живописи Кандинский избрал «Картинки с выставки» Мусоргского и попытался сочетать заведомо несочетаемое.

Провести этот эксперимент Кандинскому удалось только в 1928 г. на сцене театра в Дессау. Здесь он в качестве режиссера, художника и декоратора осуществил постановку «мультимедиального» художественного произведения — шестнадцати «Картинок с выставки» в сопровождении музыки Мусоргского. Зрительная сторона строго координировалась с музыкальной. Кандинский-художник создал абстрактные формы, с которыми передвигались по сцене актеры. По выработанным Кандинским-режиссером схемам они переставляли цветные треугольники, прямоугольники, квадраты, ромбы с места на место, не выпуская их из рук. Вперемежку с этими абстрактными фигурами перемещались на сцене светильники-лампы. Помощник режиссера, двигаясь по спирали, начертанной на полу сцены, «рисовал» карманным фонариком «световой след». Зрелище получилось однообразное, утомительное, лишенное смысла. Постановка успеха не имела.

Позднее подобный эксперимент был проведен в кино: в сопровождении второй венгерской рапсодии Листа на экране возникали цветные геометрические фигуры, чередовавшиеся в соответствии с определенными звуковыми сочетаниями. Механическое соединение формы, цвета и музыки не давало художественного эффекта и не оказывало положительного эмоционального воздействия на зрителей, утомляя и раздражая своим однообразием и бессмысленностью. Фильм успеха не имел.

В 1976 г., уже после смерти Кандинского, была сделана попытка осуществить еще один сценический замысел художника. На этот раз в спектакле сочетались абстрактная живопись и нечто вроде танцев. На задник поочеред-

но проецировались картины Кандинского «Темно-синие сумерки», «Зеленый холм», «Пять желтых великанов» и «Большой желтый цветок». На сцене появлялись пять человеческих фигур в развевающихся одеждах. Танцоры и танцовщицы в трико телесного цвета пересекали сцену в разных направлениях и исчезали. Зрелище сопровождалось душераздирающими звуками модернистской музыки. Это была последняя и снова неудачная попытка осуществления «синтеза искусств» по формальному замыслу Кандинского.

В процессе своей эволюции абстракционизм прошел ряд стадий. Художники-модернисты всячески пытались расширить и углубить возможности воздействия на зрителей бессодержательного искусства. Делались попытки абсолютизировать отдельные, нередко противоположные стороны этой живописи: строго геометрическим формам противопоставлялась бесформенность, «теплым» тонам — «холодные», «чистым» цветам — «грязные» тона, для получения которых использовались не только смеси красок, но и сажа, грязь, клей и т. п.

* * *

В 1913 г. в рамках абстрактного искусства возник *супрематизм* (от французского suprématie — господство, превосходство). Инициатором этого течения был русский художник К. Малевич. Супрематисты объявили своей задачей выражение превосходства чистого чувства, воплощенного — ради сохранения его чистоты — без помощи какого бы то ни было обращения к внешнему миру, исключительно с помощью плоскостных геометрических фигур. Первым произведением супрематизма считается «Черный квадрат на белом фоне» К. Малевича. В изданной в 1919 г. книге К. Малевича «О новых системах искусства» под репродукцией этой картины имеется подпись: «Последняя супрематическая плоскость по линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту» [1]. Но плоскость эта оказалась не последней; через пять лет Малевич создал еще одно «программное произведение», которому дал наименование «Супрематистская композиция. Белое

[1] *Малевич К.* О новых системах искусства. Витебск, 1919, с. 32.

на белом фоне»,— на белом фоне был выделен тонкой черной чертой белый квадрат. Это произведение Малевич объявил кульминацией супрематизма, поясняя, что создает не собственно квадраты, а само «выражение беспредметности», раскрывает плоскостными геометрическими фигурами превосходство «чистого чувства». Зрителям, растерянно стоявшим перед картиной, было совершенно непонятно, в чем же выражается это превосходство и что они должны чувствовать, созерцая белые квадраты.

Философской основой искусства супрематизма К. Малевич считал интуитивизм. «Интуиция,— писал он,— толкает волю к творческому началу, а чтобы выйти к нему, необходимо отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки... Дойдя до полного аннулирования предметности в искусстве, станем на творческую дорогу создания новообразований, избегнем всякого жонглирования на проволоке искусства разными предметами, чем упражняются теперь и стремятся подтянуть и школы изобразительного искусства» [1].

Малевич излагал и свою «позитивную» программу дальнейшего развития искусства:

«1) Устанавливается пятое (экономия) измерение...

5) Эстетический контроль отвергается как реакционная мера.

6) Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения — отнести под один параграф «технического творчества».

7) Духовную силу содержания отвергнуть как принадлежность зеленого мира мяса и кости...

12) Признать труд пережитком старого мира насилия, так как современность мира стоит на творчестве.

13) Кубизм и футуризм определяются экономическим совершенством 1910 года, их конструкции и системы определить классицизмом десятых годов...

18) Создать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого мира» [2].

Естественно, что на основе этой малопонятной болтовни (стиль передан в цитате) не могло развиваться никакое искусство. Супрематизм вскоре прекратил свое существование.

[1] *Малевич К.* О новых системах искусства, с. 9.
[2] Там же, с. 30.

С 1912 г. в Голландии начало формироваться течение, получившее известность под названием *неопластицизма.* Инициатором его был П. Мондриан, в прошлом художник-реалист, писавший натюрморты в темных тонах, в старо-голландском стиле. Идейным источником нового направления стали теософские учения, которые в начале XX в. «вошли в моду» среди западной интеллигенции. В 1911 г. Мондриан впервые сделал попытку выразить теософские идеи средствами живописи. Он написал триптих «Эволюция», на котором изображены три фигуры обнаженных женщин, представляющие три состояния духа. Для выражения в пластических формах теософских символов художник прибег к геометрическим фигурам. У первой женской фигуры он заменил соски грудей треугольниками, расположенными углом вниз; у второй — углом вверх; для третьей фигуры он использовал не треугольники, а прямоугольник. Эти символы означают: земля и небо, природа и ум уравновешиваются в третьем состоянии, являющемся высшим. Треугольники превращаются при этом в прямоугольник.

Триптих «Эволюция» — первое и последнее обращение Мондриана к образу человека. Геометрические фигуры, особенно прямоугольники (как символ гармонии, уравновешенности), прочно вошли в его творчество.

Переход Мондриана от реализма к абстракционизму прослеживается очень четко. Сохранились последовательные варианты изображения одного и того же предмета (церкви, дерева), в которых заметно, как постепенно терялось сходство с изображаемыми объектами, а вместе с тем и всякое осознанное содержание и как формы становились беспредметными, абстрактными.

С 1917 г. Мондриан вместе с первым своим последователем голландским художником Т. Десбургом начал выпускать журнал «Стиль», который практически явился печатным органом нового направления абстракционизма — неопластицизма. В этом журнале Мондриан выступил со статьями, в которых изложил основные принципы неопластицизма. Одним из таких принципов, в частности, была его идея, что прямой угол, являющийся соотношением двух «крайностей», символизирует пластически выраженное постоянство (см. рис. 25). Использование в картинах исключительно первичных цветов должно было, с

точки зрения Мондриана, придать его живописи просветленность и легкость. В своем стремлении к исключительно плоскостному изображению он отказывался от использования кривых, вносящих в рисунок иллюзию пространства. Конструируемое прямоугольниками плоскостное изображение должно, по его замыслу, служить средством выражения мысли, не связанной ни со временем, ни с пространством, и читаться как простое соотношение, выражающее «асимметричное равновесие». С помощью геометрических фигур Мондриан предполагал создать живопись, лишенную индивидуальности, «антисентиментальную», обладающую в силу этого «мировым значением».

Теория Мондриана нашла воплощение в его практике. Приступая к созданию бесконечной серии неопластицистских полотен, он был убежден, что достиг универсального средства художественного выражения, составляющего квинтэссенцию живописи. Пятнадцать лет спустя, написав множество картин, отличающихся друг от друга едва заметными нюансами, Мондриан был вынужден искать оправдание для своего направления в искусстве, оказавшегося столь статичным и бесперспективным. И он отнес это вынужденное формализмом однообразие на счет «статичности» самой жизни, которая, по его словам, является постоянным углублением одного и того же.

Претендовавшее на неслыханное новаторство и мировое значение, на создание художественной культуры будущего, модернистское искусство, лишенное смысла и конкретного содержания, познавательного значения и коммуникативности, быстро исчерпывало себя, превращаясь в догму, в сумму механических приемов, пригодных в лучшем случае только для декоративного оформления. Именно такая участь постигла художественное наследие Мондриана. Музей его произведений, открытый в Голландии, пустует, а так называемая «мондриановская гамма» светлых первичных цветов используется в наши дни для декоративного оформления голландских архитектурных сооружений.

На ранней стадии существования абстракционизма в нем выделилось еще одно течение — *орфизм*. Его инициатор французский художник Р. Делоне находил, в противоположность Мондриану, что первичные цвета обязательно должны сопровождаться дополнительными, образуя нечто вроде цветового спектра. Делоне утверждал, что такое

спектральное сочетание цветов вполне может заменить в живописи «предметное» изображение. В отличие от Мондриана, он широко пользовался в своем творчестве кривыми линиями и кругами. Но, несмотря на эти внешние противоположности, Делоне роднил с Мондрианом формалистический подход. Произведения Делоне также не имели осмысленного содержания и были некоммуникативны. Орфизм как направление быстро исчерпал себя и прекратил свое существование.

Позже возникло противоположное орфизму, отличавшемуся чистотой и четкостью красок, течение — *ташизм* (от французского tache — пятно), представители которого создавали свои картины из беспорядочных пятен, произвольно разбрасываемых по холсту. При этом ташисты вполне обходились без традиционной кисти: они выплескивали, выпрыскивали, выливали краски на холст, размазывали и растаптывали их. К краскам примешивали сажу, деготь, уголь, землю, песок, битое стекло. Чем грязнее, мутнее и необычнее цвет, тем интереснее и своеобразнее картина, считали ташисты. Они утверждали, что цвет грязи не менее прекрасен, чем цвет неба (см. рис. 26).

Теоретики абстракционизма любят говорить, что абстракционистские художественные произведения создаются художниками на основе «самовыражения». Художник-абстракционист творит «по наитию», не отдавая себе отчета, что́ и зачем он делает, что́ должны означать наносимые им на холст пятна, линии, геометрические фигуры. В безотчетном стремлении выразить в произведении свою «сущность» он «впадает в состояние экстаза». Известно, что один из японских абстракционистов, находясь в таком состоянии, бросился с третьего этажа на расстеленное под окном полотно и разбился насмерть. На полотне отпечатались контуры его искалеченного тела. Эта «посмертная картина» была выставлена в музее. Теоретики абстрактного искусства находят в ней эстетическую ценность: на полотне запечатлен «последний жест художника». Японский художник применил крайнюю форму «самовыражения». Обычно абстракционисты пользуются более безопасными приемами.

Свою «внутреннюю сущность» абстракционисты выражают «порядком красок, который придает порядок картине». При таком определении произведения абстрактного

искусства отождествляются с декоративным узором. Вопрос об «излишней» общности между декоративным, орнаментальным искусством и абстракционизмом очень тревожит буржуазных эстетиков. Однако принципиальной, коренной разницы между этими двумя типами искусства они все же найти не могут. «В декоративном искусстве краски служат для оживления поверхности, а в картине сама поверхность служит только основой оживления, вносимого красками» [1],— пишет в книге «Эстетика абстракции» Ш. Брю. Но это псевдотеоретическое разграничение легко опровергается практикой: из него логически следует, что кусок обоев, заключенный в рамку, механически превращается в абстракционистскую картину.

Зато в высшей степени очевидно различие между абстракционистскими и реалистическими произведениями искусства. Отсутствие в абстракционистских картинах смысла не отрицают и сами буржуазные теоретики искусства: «Абстрактная картина является не чем иным, как совокупностью линий, красок и поверхностей, рассматриваемых в их конкретном изображении, т. е. такими, какими их можно непосредственно воспринять... Абстракционистские произведения — это не схемы, не знаки; это значит, что они не отсылают ни к вещам, ни к идеям, не отсылают ни к чему другому, кроме самих себя» [2].

Абстракционизм является антиподом реалистического искусства не только в творческом отношении, он используется в качестве активного оружия для вытеснения реализма из искусства в буржуазных странах. Об антагонизме между реалистическим и абстрактным искусством буржуазные теоретики говорят открыто: «Альтернатива между образным и абстрактным искусством выступает уже не как альтернатива между двумя равно возможными концепциями, а как исходно призванная решить возможность простого выживания: либо следовать рутине и предрассудкам, либо отказаться от них, как только принята новая точка зрения, которую невозможно не назвать прогрессивной» [3].

Противопоставление абстракционизма реализму неизбежно ставит под вопрос принадлежность абстракциониз-

[1] *Bru Ch.* Esthétique de l'abstraction, p. 49.
[2] Ibid., p. 50, 43.
[3] Ibid., p. 25.

ма к искусству. С этой точкой зрения активно борются буржуазные эстетики. Они стремятся использовать любую аргументацию для причисления опусов абстракционистов к высокому искусству. Аргументация эта приобретает порой анекдотический характер. Так, французский теоретик модернизма профессор Сорбонны Ж. Гренье в предисловии к своей книге «Беседы с семнадцатью художниками-нефигуративистами» мотивирует принадлежность абстракционизма к искусству следующим образом: «Человек культурный (вы и я) знает, что идеи в этой области изменились, что натура может быть «обезóбражена» и красота «посрамлена» в произведениях, которые тем не менее являются произведениями искусства, потому что они находятся в музеях» [1].

Причины заполнения буржуазных музеев абстракционистскими произведениями, всемерной их поддержки идеологами буржуазии объясняются отнюдь не эстетическими достоинствами самих произведений (они этими достоинствами не обладают), а соответствием абстракционизма стремлению этих идеологов к отказу от анализа глубинных жизненных явлений.

Антисоциальный характер позиции модернистов очень выразительно показывает французский скульптор-абстракционист М. Тапиэ. «Жизнь — это только множественность настоящего... Давайте окунаться в настоящее,— призывает Тапиэ,— мы не рискуем столкнуться там ни с чем иным, кроме самих себя,— или (а почему бы и нет?) шутить с самими собой: прекрасная разрядка время от времени — это гораздо больше тонизирует, чем история культуры или эта ангажированность, связанность какими-то обязательствами, которая ничего и никак не изменяет» [2].

Абстрактное искусство, в полной мере антисоциальное и предельно дегуманизированное, вполне соответствует целям буржуазных идеологов и полностью отвечает эстетическим идеалам искусства модернизма, с самого своего зарождения противопоставившего себя человеку.

---

[1] *Grenier J.* Entretien avec dix-sept peintres non figuratifs. Paris, 1963, p. 11.

[2] Цит. по: *Mathieu G.* Au-delà du tachisme. Paris, 1963, p. 52.

ГЛАВА VI. ИСКУССТВО ПРОТИВ ЛИЧНОСТИ

Свои откровенно антидемократические, антигуманистические концепции буржуазные философы преподносят, как правило, под видом озабоченности судьбами человеческой культуры, которая якобы стоит на краю гибели в результате возрастающей активности народных масс. Так, Хосе Ортега-и-Гассет в книге, выразительно озаглавленной «Восстание масс» (Мадрид, 1930 г.), констатируя факт превращения народных масс «в полную социальную силу» [1] заявлял об их неспособности самостоятельно организовать социальную жизнь, «так как массы, по определению, не должны, да и не могут управлять своим собственным существованием, и еще того меньше — распоряжаться обществом...» [2]. Это утверждение автор даже не пытался доказывать, постулируя его в качестве очевидного, и на его основе строил свою антидемократическую теорию «культурного развития».

Ортега-и-Гассет считал положение в Европе остро кризисным: в состоянии тяжелейшего кризиса находятся, по его мнению, народы, нации, культуры. Характер этого кризиса, заявлял Ортега-и-Гассет, известен. «Также известно и его имя. Он называется восстанием масс» [3]. Под «восстанием масс» философ понимал не революционный взрыв, а изменение роли народа в общественной жизни европейских стран. «Индивиды, образующие эти скопления народа, эти толпы, существовали и раньше, но не как толпа. Маленькими группами или в одиночку, распыленные по свету, они вели, как правило, разъединенную, обособленную, замкнутую в себе жизнь... Теперь вдруг они являют-

[1] *Ortega y Gasset José.* La rebelión de las masas. Madrid, 1955, p. 41.

[2] Ibidem.

[3] Ibid., p. 41.

ся в виде особого рода скоплений, так что наши глаза повсюду видят толпы. Повсюду? Нет, нет, именно в самых лучших местах, которые были относительно рафинированным конструктом человеческой культуры и до сих пор предназначались для небольших групп людей, в конечном счете для меньшинства» [1]. Ортега-и-Гассет воспринимал рост социальной активности народа как угрозу не только элите (это было бы обосновано его классовой принадлежностью), но и всем культурным достижениям человечества.

Появление книги Ортеги-и-Гассета именно в 1930 г. было не случайно. Во многом оно объяснялось беспокойством буржуазного идеолога, свидетеля убедительных успехов Советского Союза — первого социалистического государства. Ортега-и-Гассет бил тревогу: если только представить себе, заявлял он, что «пятилетка, которую Советское правительство осуществляет с геркулесовыми усилиями», будет выполнена, если будет достигнуто то, чего от нее ожидают, если огромное русское хозяйство расцветет, тогда угроза капитализму превратится в действительную его гибель. «Потому что теперь,— писал он,— во всяком случае в Европе, может распространиться торжествующий, победоносный коммунизм» [2].

Спасение от «угрозы» коммунизма Ортега-и-Гассет видел во всемерной активизации господствующего буржуазного меньшинства в европейских странах. «Положение гораздо более угрожающее, чем кажется,— предостерегал он.— Проходят годы, и создается опасность, что европеец (т. е. представитель европейской элиты.— *И. К.*) привыкнет к той умеренной жизни, которую он теперь ведет; что он привыкнет не господствовать и не распоряжаться собой. Если это случится, то все его добродетели и высшие способности быстро улетучатся» [3].

«Добродетельная» буржуазная верхушка вняла призывам своих идеологов: финансовые и промышленные магнаты не жалеют средств для воспитания человека западного общества в угодном буржуазии духе. В целях постоянного духовного воздействия на трудящихся здесь всемерно развивается своеобразная индустрия художественной

[1] *Ortega y Gasset José.* La rebelión de las masas, p. 43.
[2] Ibid., p. 183, 182.
[3] Ibid., p. 182.

промышленности, обеспечивающая потребителей продукцией «массового искусства».

Хотя «массовое искусство» и не считается частью искусства модернизма, однако по методам создания своих произведений они кардинально друг от друга не отличаются. Так же как и модернизм, «массовое искусство» обычно подменяет в своих произведениях показ жестокого в своей реальности, подавляющего личность капиталистического мира неким вымышленным, лучезарным миром, в котором якобы каждый может достичь желаемого. Психологически «массовое искусство» призвано выполнять компенсаторные функции.

Но есть между «массовым искусством» и искусством модернизма и известные различия. Если целью модернистского искусства является в основном пассивное отвлечение художников и зрителей от проблем реальности, то перед «массовым искусством» ставится задача максимально активного, настойчивого навязывания зрителям и читателям желательных для буржуазии стереотипов мысли и поведения. Подобного рода переориентация означала провал пассивной стратегии отвлечения. В отличие от модернистского искусства, в произведениях «массового искусства» присутствует, как правило, идеал «героя», воплощающего буржуазные социальные и эстетические идеалы.

Пользуясь различными приемами, модернизм и «массовое искусство» смыкаются идейно, выполняя социальный заказ буржуазии. При этом, культивируя низменные инстинкты, секс, жестокость, теоретики «массового искусства» демагогически заявляют, что они всего-навсего следуют желаниям и потребностям самих народных масс. «Неразумно думать,— писал, например, бывший министр культуры Франции А. Мальро,— что эмоции, ожидаемые современными толпами от искусства, должны быть обязательно глубокими. Наоборот, они часто поверхностны и ребячливы и едва ли выходят за пределы любовной и христианской сентиментальности, вкуса к насилию, легкой жестокости, общего тщеславия и чувственности» [1].

То, что характер произведений «массового искусства» диктуется интересами господствующего класса, не подлежит сомнению. В этой связи показательно, как менялся

[1] Цит. по: The Avant-Garde. N. Y., 1968, p. 31.

характер положительного героя в американском кинематографе после первой мировой войны. В первые послевоенные годы массовая кинопродукция носила апологетически-сентиментальный характер. Типичный сюжет вестернов тех лет — бравый ковбой женится на дочке миллионера, спасенной им от «кровожадных» индейцев (бандитов, убийц и т. п.). С обострением внутрикапиталистических противоречий, развертыванием гонки вооружений, развязыванием «локальных» войн менялся и характер «массового искусства». «Борец за правду», лихой наездник из вестерна стал несовременным в качестве героя дня. Шла развязанная империализмом война в Корее, затем — во Вьетнаме, и потребовался новый герой экрана — жестокий и беспринципный головорез.

Проповедь жестокости и насилия — характерный признак буржуазного «массового искусства» последней четверти века. Поток пропаганды насилия каждодневно обрушивается на читателей и зрителей капиталистических стран с экранов телевизоров и кино, со страниц комиксов и уголовных романов, с театральных подмостков и по радио. Характерно, что, как правило, буржуазные эстетики, вместо того чтобы постараться пресечь эту пропаганду преступности, пытаются ее оправдать с помощью наукообразных «концепций».

За оправдание жестокости в искусстве взялся даже «патриарх» буржуазной эстетики, признанный глава эстетиков США профессор Томас Манро. На VI Международном эстетическом конгрессе (Швеция, 1968 г.) он выступил с «программным» докладом «Искусство и насилие», в котором сделал попытку доказать неразрывную связь искусства и жестокости, представить тему насилия «вечной» проблемой искусства. В подтверждение своих выводов Т. Манро демагогически ссылается на искусство далекого прошлого, в частности на греческую трагедию и произведения Шекспира.

Действительно, античность связана со многими кровавыми событиями, которые составили основу сюжета греческих трагедий. Однако на сцене греческого театра акт убийства вообще не воспроизводился, о нем только сообщалось зрителям. Интерес аудитории греческого театра привлекали моральный конфликт и судьбы героев трагедийных событий. Совершенно неправомерна поэтому попытка

вывести из высоких традиций греческого театра то смакование сцен жестокости и насилия, которое характерно для современного искусства США.

Называя среди тех, кто «прославляет насилие и убийства», Шекспира, сам Манро находит необходимым оговориться, что в трагедиях Шекспира «обычно делались некоторые попытки показать моральное осуждение и возмездие для преступников», однако, подчеркивает при этом Манро, «остается фактом, что в целом люди наслаждались сценами насилия и убийства в искусстве». Здесь не место говорить о направлении творчества Шекспира в целом, но возьмем в качестве примера хотя бы трагедию «Отелло»: ведь не мог же Манро серьезно считать, что «наслаждение» зрители получают именно от сцены удушения Дездемоны, а не от глубокого гуманизма бессмертной трагедии.

Пытаясь представить неотъемлемой частью искусства насилие как «вечный», отвлеченный, независимый от моральных и социально-исторических условий фактор, Манро тем самым легализовал в качестве искусства мутный поток человеконенавистнических, прославляющих жестокость и насилие произведений современного буржуазного творчества.

В докладе, претендующем на рассмотрение проблемы насилия в искусстве в социальном плане, Манро оперирует конкретными материалами американского киноискусства, ссылаясь, в частности, на фильмы «Бонни и Клайд» и «Хладнокровие». Обе эти картины посвящены «психологическому анализу» причин преступлений и могут служить, по утверждению самого Манро, отличной школой по технике убийств. «Благодаря таким фильмам, как «Бонни и Клайд» и «Хладнокровие», молодежь многих стран за последнее время научилась убивать людей»,— заявляет докладчик. Социально-обличительную сторону фильмов Манро обходит молчанием. Упоминает он и нашумевший фильм, созданный по пьесе Кессельринга «Мышьяк и старые кружева»,— комедию, представляющую убийства в безобидно-веселом виде. Героини этого произведения — две симпатичные старушки, живущие в старомодной уютной квартире,— давно занимаются убийствами. Это доставляет им удовольствие. «У каждого есть свое любимое занятие»,— говорит одна из героинь. Лишая

человека жизни, они, оказывается, движимы гуманизмом: из «человеколюбия и жалости» они убивают одиноких старичков, которым тяжело живется. Старушки соревнуются со своим племянником-убийцей. Результаты соревнования пока «ничейные» — каждая из сторон совершила по двенадцать убийств. В последний момент старушкам удается «обойти» племянника: они отправляют на тот свет врача, приехавшего за ними из сумасшедшего дома. По словам Манро, «произведение не шокирует и не отвратительно». Действие этой «веселой комедии» социально не обусловлено.

В докладе даже не упоминается такое получившее мировую известность высокохудожественное произведение, как «Вестсайдская история», в котором вскрываются социальные язвы «американского образа жизни» и в котором тоже есть значительная доля жестокости. Но показанные в нем события, глубоко осмысленные его создателями, являются беспощадным обвинительным актом против общества, порождающего подобные социальные и моральные конфликты.

Не касается Манро и социально-обличительного кинофильма «Рожденные неудачниками», отражающего подлинные явления американской действительности. А между тем проблема, поставленная в докладе Манро, требовала анализа именно такого рода фильмов. В небольшом американском городке зверствует банда молодых мотоциклистов. С волосами до плеч, обросшие бородами, с гиканьем и ржанием носятся они по городу на своих мотоциклах, «украшенных» изображением распятой на кресте голой женщины с подписью-девизом «Рожденные терять». Они избивают жителей, оказавшихся на их пути, ловят и насилуют девушек. Их фашистский образ действий подтверждается свастиками, красующимися у некоторых из них на рукаве и на фуражке.

С натуралистической наглядностью предстает перед зрителями неспособность американских властей бороться с этим очевидным злом, физически и морально калечащим рядовых американцев. Изолировать бандитов, оградить от них общество американское правосудие может только на основе свидетельских показаний пострадавших. Но в условиях «американского образа жизни» пострадавшие боятся давать показания. Их терроризируют бандиты и не в со-

стоянии защитить ни правосудие, ни полиция. Получается замкнутый круг, который американские власти не могут, да и не хотят нарушить. Объективно оказывается, что законы США охраняют бандитов, которые могут свободно и безнаказанно насиловать и убивать, кого им заблагорассудится, начиная от беззащитных подростков (как мы видим в фильме) и кончая (как мы знаем) президентом. Выход из тупика, предлагаемый авторами фильма, характерен для американской действительности: с насилием можно бороться только насилием.

Фильм не лишен существенных недостатков, связанных с использованием приемов американского коммерческого кино. Симпатичный, вызывающий сочувствие благородством своих побуждений положительный герой решен в традиционном ключе вестернов. По профессии он объездчик лошадей, под ним становится «на дыбы» даже мотоцикл. С синяками и кровоподтеками, он все же выходит победителем из любого положения. Но благородные стремления героя странно противоречат тем методам, какими он утверждает «добро». Герой использует приемы морской пехоты — «зеленых беретов», свирепствовавших во Вьетнаме, откуда он недавно вернулся: облив свою жертву бензином, он угрожает зажигалкой и добивается таким способом возвращения украденных у него денег. Доказательством отсутствия твердых идейных позиций у создателей фильма, их неспособности разрешить показанный в картине острый конфликт служит «случайное» ранение героя пулей шерифа, по ошибке посланной ему вдогонку. Однако, несмотря на ряд недостатков, фильм оказывает сильное эмоциональное воздействие и в целом отнюдь не пропагандирует, а решительно осуждает зло и насилие, процветающие в американском обществе.

Анализ такого рода фильмов (а этот фильм не единичное явление в современном американском кино) позволил бы конкретно, с учетом социальных условий США, рассмотреть проблему насилия и его место в современном американском искусстве. Предпринятый же Манро анализ данной проблемы «вообще» только запутывает ее. Конкретные выводы доклада Манро оказываются необоснованными и неубедительными. В конце своего выступления он делает справедливое заявление о том, что высшим судьей произведения искусства является общество и что

именно оно должно определять, какого типа искусство для него желательно. Он также признает, что «провоцирующее преступления искусство может доставить большое удовольствие зрителю, но этот эффект может быть перевешен, с точки зрения общества, пагубностью последствий». Однако эти мысли приводятся им после и наряду с аргументами, свидетельствующими, что в условиях американской действительности пропаганда насилия в искусстве практически запрещена быть не может. В качестве основного аргумента Манро выдвигает тезис о свободе творчества, однако само понятие свободы творчества рассматривается им опять-таки вне вопроса о социальной и моральной направленности произведений искусства, о социальной ответственности художника.

Формально призывая к оценке произведений искусства с точки зрения их общественного звучания, Манро предлагает оставить оценочные и руководящие функции в этой области целиком на усмотрение эстетиков. Однако в том же самом докладе отмечается, что «эстетика остается... сравнительно тривиальным, бесплодным предметом университетских программ». Очевидно, что предлагаемая Манро программа не может способствовать изменению общего направления «массового» коммерческого искусства США в сторону его гуманизации.

* * *

Ранее уже говорилось о внутренней связи героя «массового искусства» Запада с идеалом Ницше. Остановимся на этом подробнее.

Современные герои голливудских кинофильмов и многотиражных комиксов — «супермены» — представляют собой воплощение «сверхчеловека» Ницше. «Супермен» (что в переводе и означает «сверхчеловек») решает любые социальные и моральные проблемы, исходя из превосходства личной, преимущественно физической, силы, а не из понятий справедливости и долга. Как и «сверхчеловек» Ницше, герой произведений «массового искусства» руководствуется в своих поступках исключительно личными желаниями, волей к достижению цели любой ценой и любыми средствами. Его оружием, в соответствии с заповедью Ницше, являются «ложь, насилие и самый беззас-

тенчивый эгоизм» [1]. «Суперменов» роднят с ницшеанским образцом деспотическая воля, жестокость, ироническое отношение к высоким человеческим идеалам.

Силу негативного воздействия «сверхгероя» «массового искусства» трудно переоценить: показанный на миллионах кипосеансов, размноженный в миллионах экземпляров комиксов, он навязывает зрителям человеконенавистнические стереотипы мысли и действия. Герои-«супермены» густо заселяют экраны буржуазных кипотеатров, страницы детективных романов «массовых» серий. Буржуазное «массовое искусство» годами пропагандировало кровавые «подвиги» английского сыщика 007 — Джеймса Бонда, имевшего «лицензию» на совершение убийств без суда и следствия. Его американским двойником является «супермен» Хеммер. Пропаганда «подвигов» Джеймса Бонда или американского «супергероя» серии детективных романов Спилейна — сыщика Хеммера, борющегося гангстерскими методами насилия с гангстерами (а заодно и с прогрессивными деятелями США), измывающегося над пойманными им жертвами, а затем убивающего их выстрелом в живот, морально калечит читателей и зрителей. С помощью таких произведений искусства, говоря словами английского социолога С. Мелмана, «готовится человеческий материал, способный вести термоядерную войну, не ощущая ни вины, ни угрызений совести» [2].

Сопоставляя очень различные на первый взгляд произведения дегуманизированных буржуазных художественных «измов», например абстракционизма, с открыто антигуманистической продукцией буржуазного «массового искусства», нетрудно убедиться, что они составляют две стороны одной медали: в сумме обе эти ветви буржуазного искусства обеспечивают «культурное обслуживание» населения стран капитализма и активно способствуют формированию людей в необходимом для буржуазии духе.

Буржуазные теоретики стремятся скрыть истинные причины антигуманизма современной западной культуры. Разработано множество концепций гуманизма, которые, однако, объединяет абстрактный, внеисторический подход к проблеме, отрыв понятия «гуманизм» от жизни и даже от самого человека.

[1] *Ницше Ф.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 175.
[2] *Melman S.* The Peace Race. London, 1960, p. 28.

В работе «Открытый гуманизм» западногерманский буржуазный философ Фридрих Геер дает экзистенциалистскую интерпретацию проблемы, рассматривая ее в связи с проблемой смерти: «Гуманизм как искусство жить и искусство надеяться существует только там, где существует искусство умирать» [1]. Исходя из этой посылки, он безоговорочно оправдывает широкий «показ смерти в тысячах картин, тонах, цветах, лицах на современной сцене» [2].

Французский идеолог Андре Нил выдвигает теорию «интегрального гуманизма» [3]. Он предлагает рассматривать человека в феноменологическом духе как «самоё реальность» и возложить на гуманизм почетную задачу объединения людей, но при условии, чтобы этот новый, «интегральный» гуманизм не был связан с идеологией.

Подобные же идеи излагает в своей книге «Гуманизм» английский философ Г. Блекхэм. Дело примирения и «спасения от самих себя» эксплуататоров и эксплуатируемых он рекомендует поручить артисту, «который один знает, что́ является благом для человека и для чего человек пригоден» [4]. Как видим, это еще одна попытка перенести решение конкретных социальных проблем с реальной социально-политической почвы в область художественного творчества, причем творчества, не отражающего действительности.

Рассматривая состояние современного искусства Запада, буржуазные теоретики признают, что оно переживает упадок. Однако из этого очевидного факта не делается соответствующих выводов. «Эту деградацию нужно принять всерьез,— пишет Г. Блекхэм,— но было бы серьезной ошибкой рассматривать современные виды изобразительного искусства как патологический симптом» [5]. Буржуазные теоретики стремятся связать модернизм с новым и якобы перспективным способом «самовыражения» художника. Не находя опоры своим теориям в модернистском искусстве последних лет, они апеллируют к прошлому, к

---

[1] *Heer F.* Offener Humanismus. Berlin — Stuttgart — Wien, 1962, S. 61.

[2] Ibidem.

[3] *Niel A.* Les grands appels de l'Humanisme contemporain. Paris, 1966.

[4] *Blackham H. J.* Humanism. Great Britain, 1968, p. 94.

[5] Ibid., p. 96.

истокам модернизма. Так, Г. Блекхэм обращается к дадаизму, который, по его словам, «претендовал на новую художественную концепцию артиста, на выражение самой человеческой индивидуальности как совершенно независимого, автономного существа» [1]. Однако анализ идейной и эстетической сущности дадаизма не дает оснований для подобных широковещательных заявлений.

* * *

Дадаизм возник в 1916 г., в разгар первой мировой войны. Его инициаторами явились молодые поэты, писатели, художники, скульпторы, не желавшие участвовать в войне и обосновавшиеся в нейтральной Швейцарии, в Цюрихе. Ведущими фигурами дадаизма были румынский поэт Тристан Тзара и немец Гуго Балль. Позднее один из участников этого направления немецкий художник Р. Гюльзенбек метко определил дадаизм как «вопль попавших в опасность личностей». Кровавые ужасы войны, страх перед возможной революцией, отсутствие связей с родиной породили смятение в душах этих эмигрантов. Они утеряли смысл и цели жизни и, лишенные идейной опоры, не находили применения своим художественным способностям. Формой протеста против неприемлемой для них действительности они избрали культ абсурда и разрушение искусства. Не имело смысла и само название направления: то ли от французского слова dada — детская лошадка, конек, то ли от дважды повторенного румынского утверждения «да, да».

Манифест дадаизма гласит: «Новый художник протестует; он больше не пишет (символистских и иллюзионистских репродукций), а творит непосредственно в камне, дереве или железе утесы, локомотивные организмы, способные действовать в любом направлении под влиянием чистого ветра мгновенных ощущений» [2]. Манифест свидетельствует об определенной преемственности дадаизма по отношению к футуризму. Собственных последовательных программ деятельности дадаисты не создали. Более того, они вообще высказывались против каких бы то ни было

---

[1] *Blackham H. J.* Humanism, p. 96.

[2] Цит. по: *Richter H.* Dada — Art and Anti-Art. London, 1965, p. 33.

программ, заявляя, что единственная программа дадаизма — не иметь программы.

Дадаисты объявили себя свободными от социальных ограничений. Тзара писал в манифесте дадаизма: «Я взламываю ящики ума и социальной организации: деморализовывать везде, опустить руку с неба в ад, взглянуть из ада в небо, восстановить в реальных возможностях каждого индивида плодотворное вращение колеса мирового цирка» [1]. С самого возникновения нового направления дадаисты определяли свое искусство как *а-тезное* (бестезное, лишенное какого бы то ни было утверждения). Дадаизм — наиболее четко выраженное нигилистическое направление искусства модернизма.

Многие из дадаистов с самого начала считали свое направление просто «позой протеста». Не связывали они его и с политикой. Политика и искусство, утверждали дадаисты,— две различные вещи; к художникам можно обращаться только как к частным лицам, их нельзя привлекать к участию в «пропагандистском искусстве». О целях и задачах дадаизма говорилось очень смутно: противопоставить юмор ужасам жизни («можно погибнуть, если принимать жизнь всерьез»); доказать неуважение к «унизительной современности» («что в ней заслуживает уважения и импонирует? Ее пушки? Наш большой барабан их заглушает»); жить в «собственном фантастическом мире» («ежедневно пересочинять жизнь») и т. п. Дадаизм представлял собою бессильный и лишенный смысла протест одиночек-интеллигентов. «Дадаизм был взрывом отчаяния в художнике, который чувствовал, как растет пропасть между ним самим, обществом и его временем» [2],— писал позднее немецкий историк искусства В. Феркауф.

Предпринятый дадаистами поход против искусства начался с обессмысливания ими художественных и литературных произведений. Так, они стали писать некие «фонетические поэмы», представлявшие собой набор отдельных слогов и деформированных слов. «Мы довели нашу пластичность слова до такой степени, которую вряд ли можно будет превзойти,— заявляли дадаисты.— Мы достигли этого результата, отказавшись от логически

[1] Цит. по: *Richter H.* Dada — Art and Anti-Art, p. 34.
[2] *Verkauf W.* Dada. London [1957], S. 11.

построенных понятных фраз, т. е. путем отказа от документальных произведений (создание которых возможно только при требующей значительного времени группировке фраз и применении логически организованного синтаксиса)...» [1]

Эти первые попытки обессмысливания искусства делались в полном соответствии с дадаистской идеей отрыва искусства от сознания и сведения его к сфере интуиции. «Мы думали,— писал один из дадаистов, Марсель Янко,— открыть у человека новый инстинкт: художественный инстинкт. Искусство должно погрузить свои корни до глубин бессознательного... Нашим кредо стало искусство интуитивного и магического вдохновения, которое было далеким от всякого натурализма и без которого наша молодежь не могла жить» [2]. Таким образом, идейной основой дадаизма, хотя и не сформулированной в его манифестах, был философский идеализм в крайне субъективистских его проявлениях.

Артистическая деятельность дадаистов сводилась к громкой шумихе вокруг вечеров-концертов, которые устраивались в небольшом зрительном зале, претенциозно названном ими «Кабаре Вольтер» и считавшемся центром дадаизма.

В своих представлениях дадаисты широко использовали *брюитистскую* музыку, заимствованную ими у футуристов и исполнявшуюся на «немузыкальных» инструментах — свистках, сковородках, пишущих машинках и т. п. Тексты, читавшиеся со сцены, делались по методу «автоматического письма»: каждый участник писал фразу, не зная, что написал его предшественник, либо участники по очереди писали слова, начинающиеся с последней буквы предыдущего слова. Вместо картин создавались *коллажи* — беспорядочно приклеенные на картон или полотно куски журнальных реклам, обрывки газетного текста и разноцветные клочки бумаги.

Для придания «концертам» большей зрелищной эффектности их участники выступали в нелепых костюмах и масках. Одно из таких представлений описал в своем дневнике Г. Арп: «Я нашел новый тип стихов — «стихи

[1] *Arp N., Hülsenbeck R.* Dada. Zürich, 1957, S. 16.
[2] Ibid., S. 19.

без слов», или звуковые стихотворения, в которых гласные сочетались или располагались исключительно по их звуковым признакам. Сегодня вечером я впервые читал эти стихи. Для этого я сконструировал себе специальный костюм. Ноги были заключены в бумажные колонны из блестящего синего картона, которые доходили мне до бедер, так что я имел вид обелиска. Поверх был надет огромный картонный воротник, оклеенный снизу ярко-красным, а сверху — золотым. Он закреплялся вокруг шеи так, что я мог, двигая локтями, поднимать и опускать его, как крылья. На голове у меня была цилиндрическая, в белую и синюю полоску, шаманская шапка». Артиста вынесли и поставили на сцену. Медленно и торжественно произносил он бессмысленный текст: «Гадьи, бери, бимба, гландрипи, ланли, лонпи, кадори...»

Некоторые из представлений носили, по утверждению дадаистов, «антивоенный характер»; в этих случаях выступавшие танцевали в мрачного вида масках и панцирях, напоминавших танки и противогазы — страшные символы войны.

Дадаисты не испытывали потребности в контакте ни с революционерами, ни с другими прогрессивными силами, активно боровшимися против милитаризма. Цюрих в годы первой мировой войны являлся одним из центров марксистской революционной деятельности. Однако дадаисты были слепы и глухи к политической борьбе и далеки от интересов и чаяний народа. Замкнувшись в своем нигилизме, они, по существу, растворились в буржуазной среде, т. е. именно в той среде, против которой первоначально выступали. Парадоксально, но эпатаж дадаистов привлекал именно буржуазию, которая в основном и посещала их концерты. Буржуазные зрители воспринимали эти представления как забавное развлечение, отвечая смехом на оскорбительные выпады дадаистов, которые называли своих зрителей «свиньями», «замызганными худосочными идиотами» и т. п. Только однажды дадаисты рискнули выступить перед рабочей аудиторией и дали концерт во дворе одного из заводов. В незадачливых артистов полетели камни, и им пришлось срочно убраться восвояси.

Дадаизм продолжал существовать некоторое время и после окончания войны. В погоне за сенсациями дадаисты стали пользоваться на своих выставках в качестве

произведений искусства бытовыми предметами, обосновывая это (как и современные представители поп-арта) желанием приблизить искусство к жизни. Наибольший скандал вызвал выставленный в качестве «фонтана» писсуар. Попытка дадаистов демонстрировать под видом произведений искусства материальные предметы успеха не имела.

После окончания войны дадаисты покинули Швейцарию и переселились в другие страны (преимущественно во Францию и Германию). Там они пытались продолжать свою деятельность, организуя в различных залах скандальные вечера-концерты с редкими по своей бессмыслице номерами («Манифест на масле», «Долой причесанный цикорий» и т. п.). Все же в отдельных выступлениях, обычно проходивших при участии примыкавших к дадаизму Л. Арагона, П. Элюара и некоторых других молодых писателей, встречались элементы политической сатиры, правда тоже довольно беспорядочной. Так, на одном из концертов дадаистов Арагон выступил с резкой речью против маршала Фоша, а Элюар рубил ножом воздушные шары с изображениями Клемансо, Мильерана и других буржуазных политических деятелей. Но такие выступления носили единичный характер и не определяли лица послевоенного дадаизма.

Дадаисты попытались создавать произведения искусства из мусора, который они собирали на улицах и на помойках. Так, немецкий дадаист К. Швиттерс соорудил в своем доме колонну из отбросов, а когда она достигла потолка, то проделал в нем круглую дыру и «вывел» колонну на второй этаж. Это сооружение он назвал «Мерц-колонна». Слово «мерц» возникло случайно. На куске газеты, приклеенной к колонне, было крупным шрифтом напечатано слово «коммерц», но первый слог был оторван, осталось только «мерц». Эта часть слова и послужила названием поделки. К. Швиттерс старался подкрепить свою практическую деятельность по сбору мусора неким подобием теории. Он утверждал, что цивилизацию характеризуют не только и не столько достижения, сколько отходы. Именно их он и представлял в качестве произведений искусства. Ведь, заявлял Швиттерс, искусство — это не только специально создаваемые художественные произведения. Искусством становится все, к чему прикоснется рука художника. И не только рука: то, что художник отхар-

кивает и выплевывает,— это тоже произведение искусства.

Следуя духу времени, дадаисты пытались представить себя революционерами. Они выпустили, например, листовки «Дадаисты против Вердена» с подписью «Дадаистский центральный совет мировой революции». Германские дадаисты попытались даже провозгласить, что «дада — это немецкий большевизм». Естественно, что такая «революционная деятельность» не приносила никакой пользы пролетарскому движению и не вредила буржуазии.

Интерес к дадаистам даже в буржуазной среде катастрофически падал. Стремясь удержать внимание публики, они сочинили специальный манифест. Этот манифест, оказавшийся последним и наиболее осмысленным, выражал точку зрения дадаистов на будущее: «Больше не надо художников, не надо литераторов, не надо музыкантов, не надо скульпторов, не надо религии, не надо республиканцев, не надо роялистов, не надо большевиков, не надо политики, не надо пролетариев, не надо демократов, не надо армий, не надо полиции, не надо родины, хватит, наконец, всех этих глупостей, не надо больше ничего, больше ничего, ничего, НИЧЕГО, НИЧЕГО, НИЧЕГО»[1]. Манифест явился документальным свидетельством полного нигилизма и окончательного краха дадаистского направления. В начале 1920-х годов дадаизм как течение в искусстве перестал существовать.

[1] Цит. по: *Nadeau M.* Histoire du surréalisme. Paris, 1964, p. 33.

ГЛАВА VII. «НАД» ИЛИ «ПОД» РЕАЛЬНОСТЬЮ

Искусство модернизма, сформировавшееся в основном в годы, предшествовавшие первой мировой войне, стало после окончания войны господствующим в буржуазных странах. Модернизм служил средством дегуманизации и десоциологизации творчества буржуазных художников. Идейную, мировоззренческую опору они искали в иррационалистической философии, в частности в интуитивизме. В последующие годы художники-модернисты взяли на вооружение психоанализ Фрейда и философию экзистенциализма.

Интуитивизм, фрейдизм и экзистенциализм — таковы три «кита», поддерживающие конструкцию современного «элитарного» западного искусства.

Интуитивизм помогает буржуазным теоретикам искусства переместить интерес художника с разума на интуицию, с объективного мира в якобы независимые от него «глубины» внутренней духовной жизни человека. Фрейдизм открывает художникам уводящие от действительности пути в подсознание человеческой личности — в мир «комплексов» и подавленных инстинктов. Экзистенциализм, философски обобщая ситуацию отчуждения личности в буржуазном мире, противопоставляет человека обществу, изображая общество в виде косной, враждебной людям силы, не имеющей ни внутренней логики, ни определенной цели.

Первым из послевоенных направлений модернистского искусства по пути интуитивизма пошел *сюрреализм*. Как направление в искусстве сюрреализм возник в Париже и получил оформление в манифесте в 1924 г. Инициаторами сюрреализма были молодые писатели, поэты, художники и просто интересующиеся искусством лица — А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Кокто, А. Арто, М. Эрнст и дру-

гие. Примкнули к сюрреалистам и бывшие дадаисты, в частности Т. Тзара и Г. Арп. Многих из них, например Арагона, Элюара и других, привлекли к сюрреализму его активный характер, бунтарские намерения, революционные лозунги. Существенной причиной популярности этого направления явились те социальные условия, в которых оно возникло. Горький опыт первой империалистической войны не внес кардинальных изменений в условия существования в капиталистических странах. Бесперспективной и одинокой казалась жизнь выходцам из средней и мелкой буржуазии, к которой принадлежали в своем большинстве представители художественной интеллигенции, примкнувшие к новому направлению в искусстве. Они искали в нем выход из своего одиночества, возможность деятельности, не связанной ни с пролетарской революционностью, ни с империалистической действительностью. Именно такую видимость революционной активности и предлагал им сюрреализм.

Философской основой сюрреализма послужили идеалистические философские системы XIX в. и первой четверти XX в. В основном это были все те же учения Шопенгауэра и Бергсона. У Шопенгауэра, проповедовавшего неверие в прогресс и в человеческий разум, сюрреалисты нашли теоретическое обоснование для своей идеи о сочетании в художественной практике элементов действительности и алогичной фантастики. Основатели сюрреализма разделяли точку зрения Шопенгауэра на мир как на «сутолоку измученных и истерзанных существ, которые живут только тем, что пожирают друг друга...» [1]. Наблюдая социальную несправедливость, царящую в окружающем их мире, сюрреалисты искали пути ухода от нее в мир бесплодной фантастики. Их деятельность протекала под знаком отрицания возможности социального прогресса.

Сюрреалисты заимствовали у Шопенгауэра и его идею о противоположности понятия и интуиции, которую они довели до полного отрицания логического смысла в произведении искусства. В сюрреалистическом искусстве воплотилось шопенгауэровское понимание художественного произведения как выражения интуиции посредством фан-

[1] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1901, т. 2, с. 603.

тазии. Шопенгауэр считал, что истинно гениальное художественное произведение «непосредственно исходит из интуиции и на интуицию рассчитано». Он подчеркивал, что «утилитарность» в подлинно художественном произведении немыслима. «Бесполезность — вот один из характерных признаков гениального произведения: это его дворянская грамота,— писал Шопенгауэр.— Все остальные дела рук человеческих способствуют поддержанию или облегчению нашей жизни; не такова цель гениальных творений,— только они одни существуют ради самих себя, и в этом смысле в них надо видеть цвет или чистую прибыль бытия. Вот почему, когда мы наслаждаемся ими, сердце наше трепещет: мы выплываем из тяжкой атмосферы земной нужды и потребностей» [1].

Точка зрения Шопенгауэра на наслаждение искусством как на временное забвение жизненных тягот послужила для сюрреалистов исходным пунктом в построении теории «новой реальности». Было объявлено, что сюрреализм призван преобразовать весь мир, не прибегая к социальной революции. Социальной борьбе противопоставлялась «сюрреалистическая революция» — «революция умов». В 1924 г. вышел первый номер журнала «Сюрреалистическая революция». В этом же году было основано «Бюро сюрреалистических изысканий», в задачи которого входила самая широкая пропаганда сюрреализма с помощью специально рассылаемых анкет, а также бесед и собраний.

Сюрреалисты призывали произвести революционные изменения в человеческих представлениях и восприятиях. Для этого, утверждали они, нужно только отказаться от разума и традиционной логики, от привычного восприятия вещей, от «абсурдного» разграничения прекрасного и уродливого, правдивого и ложного, от всех традиций («в порыве бунта никому не нужны предки»), уничтожить все привычные представления о нормах человеческих взаимоотношений, о всех основах построения человеческого общества («все средства хороши для уничтожения понятия семьи, родины...») [2]. Иначе говоря, первым шагом в осуществлении «революции» должно стать освобождение личности от всякой социальной ответственности. Сюрреалистиче-

[1] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление, т. 2, с. 399—400.

[2] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme. Paris, 1946, p. 96, 99.

ская «революция» должна, по мнению ее теоретиков, вызвать моральный и интеллектуальный кризис, который толкнет людей к отказу от современного утилитарного подхода к жизни. Именно это, считали сюрреалисты, послужит делу освобождения личности. Демагогический смысл подобных утверждений очевиден: все буржуазные общественные порядки сохраняются, а человеку предоставляется иллюзия духовной «свободы». Искусство, литература, и особенности поэзия, «являются прекрасной компенсацией за лишения, которые мы испытываем» [1],— провозглашали сюрреалисты.

Проведение сюрреалистической «революции» теоретики этого направления возлагали на деятелей искусства. Именно художники должны создать средствами искусства «мир новой реальности», лишенный привычной логики. «В этом фантастическом мире самые неправдоподобные события кажутся нормальными, критический ум упраздняется, противоречия исчезают; эта чудесная область и есть, собственно, сюрреализм» [2]. Главным достоинством мира «новой реальности» является полная (правда, иллюзорная) свобода человека, который в этот мир погружается: «Тревожный вопрос возможности больше не ставится. Убивай, кради, люби сколько тебе захочется... У тебя нет имени. Доступность всего неоценима» [3].

Первым требованием манифеста сюрреализма является полный отказ от реалистического подхода к художественному творчеству. «Мне он отвратителен,— заявляет Бретон,—потому что он создан из убожества, ненависти и плоского самодовольства» [4]. Взамен реалистического искусства, рождающегося в результате глубокого обобщения явлений действительности, сюрреализм предлагает искусство, основанное на интуитивном озарении. Исходя из этого, Бретон формулирует и само понятие сюрреализма. «Итак,— пишет он,— я определяю сюрреализм раз и навсегда: это — чисто психический автоматизм, с помощью которого предполагается выражение, будь то устно, письменно или любым другим способом, реальной мысли. Сюрреализм — это

[1] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme, p. 34.
[2] *Duplessis I.* Le surréalisme. Paris, p. 27.
[3] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme, p. 27, 28.
[4] Ibid., p. 17.

диктовка мысли, выключающая всякий контроль разума, всякое эстетическое и моральное предубеждение» [1].

В первом манифесте сюрреалистов самым подробным образом излагаются приемы их алогичного творчества. В процессе создания художественного произведения, заявляют сюрреалисты, художник должен выйти из-под власти воли и разума. При этом исчезнет его индивидуальность; он «уподобится эху вселенных», «таинственным резонансам миров» и превратится в «регистратора» спонтанно возникающих образов. Человек, держащий в руках перо, не будет знать, что́ он пишет; он узна́ет это, только прочитав написанное. Художнику покажутся чужими написанные его рукой картины, так как смысл привносится в произведения независимо от нас. Художник творит, не зная ни структуры, ни объема, ни конечного смысла своего произведения, никаких «почему» и «как».

Сюрреалисты и здесь не оригинальны: в отрицании необходимости разума в художественном творчестве они следуют иррационалистическим учениям, разделяя, в частности, точку зрения Шопенгауэра. «Авторы большинства книг (не говоря уже о книгах прямо дурных),— писал Шопенгауэр,— если их содержание не чисто эмпирическое, мыслят, но не созерцают: они пишут в силу рефлексии, а не интуиции, и как раз это и делает их книги посредственными и скучными. Ибо то, что мыслил автор, мог бы при некотором усилии мыслить и читатель: ведь это лишь разумно-логические мысли, подробное изложение того, что implicite (внутренне.— *Ред.*) уже заключается в самой теме» [2]. И далее, касаясь проблемы творческого процесса: «Если совершенно объективное, очищенное от всякого воления, интуитивное восприятие является условием эстетического *наслаждения*, то тем в большей степени является оно условием эстетического *творчества*» [3].

Находят сюрреалисты опору и в учении Бергсона, считавшего, что в искусстве заключается «более прямое, более непосредственное ви́дение реальности; и именно потому, что художник менее думает о том, чтобы утилизировать свое восприятие, он и воспринимает большее ко-

[1] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme, p. 45.
[2] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление, т. 2, с. 67.
[3] Там же, с. 381.

личество вещей» [1]. Последняя мысль этого высказывания оказалась воплощена в творчестве сюрреалистов буквально: в бессмысленном, алогичном сочетании в их произведениях массы не связанных друг с другом явлений, предметов, деталей.

Сюрреалистам импонировало, что Бергсон, отказав интеллекту и подвластной ему науке в способности познания жизни, передал функции проникновения в сущность жизненных явлений художникам и писателям, «щедро наделенным интуицией». Именно они, утверждал Бергсон, способны познать самые сокровенные тайны жизни, проникнуть сквозь «занавес, очень плотный у обыкновенных людей и очень легкий и почти прозрачный у артистов и поэтов», который висит «между природой и нами». «Что я говорю? — немедленно поправлялся философ.— Между нами и нашим собственным сознанием» [2]. Эта поправка очень существенна: она подразумевает существование в нас особого рода «я», качественно отличного от рационального «я» и в сущности враждебного ему. «Занавес» Бергсона отделил художников-модернистов от жизни, оставив для них субъективистские манипуляции с собственным сознанием, в результате которых они должны были услышать «в глубине своей души» своеобразную музыку — «всегда оригинальную и непрерывную мелодию нашей внутренней жизни» [3]. Полностью заимствовали сюрреалисты у Бергсона и его точку зрения на искусство как на средство массового гипноза.

«Особую логику воображения», присущую, согласно его теории, художественному творчеству, Бергсон отождествлял с «логикой» сновидений, не подчиненной контролю разума. Единственным признаком, отличающим логику воображения от логики сновидения, он считал массовость воздействия и восприятия фантастической логики художественного творчества: «Мы имеем здесь перед собой как бы логику сновидения, но такого сновидения, которое порождается не фантазией отдельной личности, но снится всему обществу» [4]. Кстати сказать, использование сюже-

---

[1] *Бергсон А.* Собр. соч., т. 4, с. 13.
[2] *Бергсон А.* Смех в жизни и на сцене, с. 138—139.
[3] Там же, с. 138.
[4] Там же, с. 42.

тов и образов из сновидений — характерная черта сюрреализма.

Широко использовав отдельные положения философии Бергсона, сюрреалисты не нашли в его учении стройной системы, которая могла бы служить психологической основой художественного творчества и помочь им в создании конкретных иррационалистических творческих приемов. Необходимую для их творчества психологическую базу сюрреалисты нашли в книгах австрийского психолога Зигмунда Фрейда, идеи которого получили распространение в Европе и США. Фрейдизм стал теоретической основой сюрреалистской концепции художественного творчества.

Как же определяют сюрреалисты характер творческого процесса? Художник, по их словам, как бы опускает ведро в свое подсознание и извлекает из него нечто, обычно скрытое, находящееся за пределами рационально постигаемого. Зафиксированное содержимое «ведра» и является произведением искусства. Этот новый вид «творчества», призванного выявлять и фиксировать сумеречные феномены подсознательного, и был назван сюрреализмом — сверхреализмом. Правда, уже в первом манифесте сюрреалистов есть оговорка, что правильнее было бы пользоваться понятием «суперпатурализм» (сверхнатурализм), которое более соответствует характеру этого направления. Учитывая несоответствие этого названия и сущности сюрреализма, авторы последующих работ о сюрреализме часто определяют его как находящийся не «над», а «за», а иногда и «под» миром реальности.

Сюрреалисты, подобно фрейдистам, рассматривают художественное творчество как своего рода убежище для личности, которая испытывает отвращение к действительности. «Наступает отстранение от действительности. Индивидуум уходит в свой более удовлетворяющий его фантастический мир» [1],— пишет З. Фрейд. Такой мир и создает искусство, которое рассматривается Фрейдом (а вслед за ним и сюрреалистами) как средство *сублимации* — переключения в сферу художественного творчества недовольства действительностью, способного вызвать у человека психоневротические заболевания. «Если враждеб-

[1] *Фрейд З.* О психоанализе. М., 1913, с. 61.

ная действительности личность обладает психологически еще загадочным для нас художественным дарованием, она может выражать свои фантазии не симптомами болезни, а художественными созданиями» [1],— утверждает З. Фрейд. Из этого тезиса следуют два вывода, также воспринятые сюрреалистами: во-первых, фрейдисты не делают принципиального качественного различия между людьми здоровыми и психически больными (невротиками); во-вторых, художественное творчество практически сводится фрейдистами к одной из форм выражения сугубо личных фантазий и ставится, таким образом, в один ряд со сновидениями, которые, согласно Фрейду, также являются формой воплощения фантазий, порожденных неудовлетворенностью реальной жизнью.

Принятие сюрреалистами фрейдистского тезиса об отсутствии четкой грани между психической нормой и патологией привело к признанию ими сумасшествия состоянием, наиболее перспективным для художественного творчества, поскольку при этом человек освобождается от контроля разума. Теоретики сюрреализма рекомендовали деятелям искусства систематически заниматься «умственной гимнастикой», которая позволит им произвольно «симулировать» сумасшествие». По мнению этих теоретиков, умение воспроизводить состояние бреда, умственную отсталость, маниакальный психоз, общий паралич говорит о гибкости человеческого ума, его способности подчинять волю идеям безумия, не испытывая при этом душевных потрясений и не теряя внутреннего равновесия. В результате такой «гимнастики» в художественной практике сюрреализма стали появляться полотна, которые даже врачи-психиатры не могли отличить от «картин», написанных психически больными (см. рис. 27 и 28).

Погрузившись в «глубины подсознательного», сюрреалисты стали создавать алогичные и необъяснимые произведения, которые объявлялись ими образцами подлинно художественного творчества. Такие картины, по их словам, призваны выявлять все худшее, что есть в человеке,— «дремлющих и пробуждающихся в нем чудовищ», запретные и темные закоулки подсознания, таящие «угрозу жизни»,— и конструировать «мир новой реальности», который

[1] *Фрейд З.* О психоанализе, с. 61.

способствует «очищению личности» путем «чистки нечистотами» и достижению «внутренней гармонии человека».

Перегружая свое искусство сценами жестокости и насилия, сюрреалисты следуют идее Фрейда о том, что каждый человек в своем индивидуальном развитии воспроизводит все стадии развития человечества — начиная от животного мира и кончая современной цивилизацией,— а потому непременно бывает кровожаден и агрессивен. Созерцание картин жестокости должно, по утверждению фрейдистов, дать выход подавляемым инстинктам, способствуя «очищению человеческих душ». Типичным примером такого рода сюрреалистического искусства могут служить кадры из фильма Ж. Кокто «Кровь поэта», показывающие бессмысленную, патологическую жестокость детей. Зима. Мальчики с ожесточением избивают друг друга снежками. Крупным планом: искаженные ненавистью детские лица. Два мальчика душат третьего его собственным шарфом. Одного мальчика сбивают снежком с ног. Он истекает кровью. Его рвет. Он приоткрывает глаза (ремарка в сценарии: эта картина должна быть мучительной). Глаза закрываются. Кровь течет изо рта ребенка.

Более чем сорокалетняя практика сюрреализма свидетельствует о том, что насыщенное сценами насилия и жестокости искусство вызывает не чувство облегчения, а отвращение у нормальных зрителей (см. рис. 29); у людей же с патолотической наклонностью к жестокости будит низменные инстинкты и способствует их оправданию.

Алогичные, бессвязные произведения сюрреалистов не могли надолго привлечь внимание ни деятелей искусства, ни публики. В то же время творчество, использующее метод автоматизма, давало удовлетворение далеко не всем сюрреалистам. Наиболее честные и талантливые из них один за другим стали отходить от сюрреализма. К 1927 г. вокруг него образовалась «зона молчания». Касаясь этого периода, А. Бретон писал: «Я ищу вокруг нас, с кем обменяться, если это возможно, знаками единомыслия, но нет никого» [1].

Так закончился первый период существования сюрреализма. Благодаря участию в этом движении (на ранней его стадии) одаренных писателей и поэтов отдельные про-

[1] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme, p. 162.

изведения сюрреалистов, особенно в области поэзии, обладают некоторыми художественными достоинствами. Однако эти произведения тонут в потоке сюрреалистической макулатуры, наводнившей Западную Европу.

Сохранившаяся вокруг Бретона группка сюрреалистов стала искать новых путей, чтобы привлечь к своему направлению внимание деятелей искусства, прессы и публики. Псевдореволюционные лозунги сюрреалистической «революции» никого больше не привлекали. Понимая, что среди участников сюрреалистического движения были и люди, искренне стремившиеся отстаивать народные интересы, но дезориентированные мнимой революционностью этого движения, французские коммунисты предприняли увенчавшуюся значительным успехом кампанию за отрыв от сюрреализма здоровых сил молодой бунтующей интеллигенции. В 1926 г. французские коммунисты попытались совместно с сюрреалистами выпускать периодическое издание «Кларте». Для части молодых писателей и художников-сюрреалистов работа в «Кларте» стала началом плодотворного сотрудничества с коммунистической партией.

Против совместной работы с коммунистами выступил глава сюрреализма Бретон. В сентябре 1926 г. в брошюре «Законная защита» он заявил, что считает деятельность Французской компартии «дезориентирующей», потому что коммунистическая партия отстаивает исключительно материальные интересы. Но может ли, вопрошал Бретон, надеяться извлечь материальные выгоды из революции тот, кто ставит свою жизнь на красную карту? Таким образом, извращая марксизм, Бретон фактически приобщался к прямой политической борьбе. Однако, оказавшись в 1927 г. почти в одиночестве и желая вернуть себе популярность среди молодых деятелей искусства, Бретон вместе с некоторыми из своих единомышленников вступил в одну из низовых ячеек Французской коммунистической партии. Сюрреалисты объявили себя марксистами, «духовными помощниками» французских коммунистов и принялись «расширять» границы марксизма, предложив не ограничиваться применением диалектического метода только для исследования социальных проблем, а пользоваться диалектикой и при рассмотрении проблем любви, снов, сумасшествия. Они уверяли, что сюрреализм по существу не отличается от марксизма и что попытки сюрреалистов

извлечь из «глубин человека» заключенные там «священные сокровища», стремление стереть грань между сознательным и бессознательным создают непосредственные «точки соприкосновения» с марксизмом.

Сюрреалисты утверждали, что идея достижения свободы посредством выявления подавляемых желаний и примирения таким образом противоречий действительности находится в рамках диалектического материализма. «Исходным пунктом» своих теорий они объявляли теперь исторический материализм, провозгласив вопрос «страстного обращения к действительности» вопросом жизни и смерти. По их словам, они хотели бы в этом отношении «походить на Фейербаха», «бросившего в лицо ошеломленной интеллигенции идею, что человек есть то, что он ест, и что будущая революция имела бы больше шансов на успех, если бы люди получили лучшее питание, вроде горошка вместо картофеля» [1].

Признавая, что раньше они находились на идеалистических позициях, сюрреалисты указывали, что это не противоречило ничему, кроме механистического материализма. «Абсолютный идеализм» Гегеля всегда их устраивал, а диалектический материализм, заявляли они,— это простое перенесение гегелевского идеализма в план практических действий.

Социальная революция, по мнению сюрреалистов, не может быть целью, так как она является только условием для «обновления человечества» и должна прежде всего освободить человека от «наручников социальных рамок». В ожидании революции нужно продолжать исследовать «жизнь подсознания», конечно, независимо от всякого «внешнего контроля, даже марксистского».

Сюрреалисты отвергают ленинизм — «коммунистические взгляды, нашедшие воплощение в России». В своей «трактовке» марксизма сюрреалисты смыкаются с троцкизмом. Ревизионизм и идеализм «сюрреалистического материализма» очевидны, и даже буржуазные философы отмечают, что, «вдохновляясь Энгельсом», сюрреалисты «приходят к Платону».

В 1928 г. на специально созванном партийном совещании Бретону было предложено рассказать об идейных по-

[1] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme, p. 98.

зициях сюрреализма и ответить на вопрос, считает ли он, что передовая литература и искусство выражают интересы рабочего класса. Бретон заявил, что он не верит в существование и необходимость литературы, выражающей интересы пролетариата, и сослался на статью Троцкого, в которой тот говорил о новом пролетарском искусстве как о деле далекого будущего. Бретон заявил, что озабоченность писателей и художников отображением тяжелых условий жизни пролетариата препятствует проведению ими «духовных реформ» в области литературы и искусства и делает их настоящими контрреволюционерами. Французские коммунисты осудили позиции Бретона, и он вышел из рядов коммунистической партии.

В 1930 г. Бретон выпустил второй манифест, который явился, по существу, политической программой сюрреализма. Журнал «Сюрреалистическая революция» был тогда же переименован в «Сюрреализм на службе революции», хотя на деле он проводил откровенно контрреволюционную линию. Новый манифест сюрреализма уделял внимание не столько проблемам собственно художественного творчества, сколько вопросу об отношении искусства и зрителей, проблеме коммуникативности. Здесь особенно очевидно проявился реакционный характер сюрреализма данного периода. Народ представлялся сюрреалистам как враждебная сила, которая мешает творчеству, «дезориентирует» деятелей искусства. «Самый простой сюрреалистический акт — с револьвером в руках выйти на улицу и стрелять наугад, пока возможно, в толпу»[1],— писал А. Бретон в манифесте.

По мере отказа от стихийного протеста против буржуазной действительности и усиления антинародных тенденций сюрреализм получал все большую поддержку со стороны буржуазии. Сюрреалисты становятся желанными участниками международных художественных выставок, их полотна постепенно вытесняют из музеев произведения художников-реалистов. Меценаты финансируют съемки сюрреалистических кинофильмов. Ряды сюрреалистов пополняются уже не бунтующей молодежью, а художниками-антиреалистами. В 1929 г. к сюрреалистам примыкает Сальвадор Дали, затем Ив Танги, Ф. Бейкон, несколько позднее — П. Челищев и другие.

[1] *Breton A.* Les manifestes du surréalisme, p. 94.

Годы второй мировой войны значительная часть сюрреалистов провела в Соединенных Штатах, пользуясь материальной поддержкой американских ценителей модернистского искусства. В 1946 г. французская буржуазная печать благосклонно встретила вернувшихся во Францию сюрреалистов. В 1947 г. в Париже состоялась международная выставка сюрреализма («Выставка-47»); буржуазная пресса приняла ее восторженно и объявила «крупнейшим явлением парижской жизни».

Ничего принципиально нового не внесли в творчество сюрреалистов и последующие годы — по-прежнему его основу составляли сны, видения, галлюцинации. Из огромной массы их работ выделяются лишь немногие произведения, выходящие за рамки эстетических принципов этого направления.

Меткую, уничтожающую характеристику сюрреалистам дал Илья Эренбург, личный свидетель становления их деятельности: «Они и за Гегеля, и за Маркса, и за революцию, но на труд они никак не согласны. У них свое дело... Они прилежно проедают кто наследство, а кто приданое жены... Они начали с непристойных слов... Наименее лукавые признаются, что их программа — целовать девушек. Сюрреалисты похитрей понимают, что с этим далеко не уедешь. Девушки для них соглашательство и оппортунизм. Они выдвигают другую программу: опанизм, педерастию, фетишизм, эксгибиционизм, даже скотоложество. Но в Париже и этим трудно кого-либо удивить. Тогда... на помощь приходит плохо понятый Фрейд, и обычные извращения покрываются покровом сугубой непонятности. Чем глупее — тем лучше» [1].

Буржуазную сущность мнимобунтарского характера сюрреализма вскрывает Жан-Поль Сартр. В работе «Что такое литература?» он справедливо отмечает, что «сюрреалистическая негативность» совершенно безвредна для буржуазии. Более того, такого рода «антибуржуазное» искусство создается, по существу, для буржуазных зрителей и вполне укладывается в рамки буржуазной идеологии. Сартр убедительно показывает истинный характер взаимоотношений бунтарей сюрреалистского толка с буржуазией, устои которой они якобы неотступно подрывают:

[1] *Эренбург И.* Хроника наших дней. М., 1935, с. 131—132.

«Так как подобное систематическое разрушение не идет дальше скандала, это равносильно тому, что первый долг писателя — спровоцировать скандал и по неписаным законам избежать последствий. Буржуазия позволяет ему это: она улыбается его легкомыслию. Не имеет значения, что писатель ее презирает; это презрение не пойдет дальше, так как она — его единственная публика» [1].

Еще более резко оценивают демагогические позиции сюрреализма сами участники этого направления, отдавшие сюрреалистическим «поискам» годы своей творческой жизни. «Эксплуататоры ловко удар нанесли, убедив эксплуатируемых, что существует один только выход — бегство в мечту...» [2] — писал бывший участник этого направления французский поэт-коммунист Робер Деснос.

В. И. Ленин в работе «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» называл шарлатанами тех людей, которые пообещали бы, что в политике революционного пролетариата не будет никаких трудностей [3]. Сюрреалисты обещали снятие всех жизненных противоречий легким путем «сюрреалистической революции» в сознании людей. В. И. Ленин писал, что отрицание партийности и партийной дисциплины «равносильно полному разоружению пролетариата *в пользу буржуазии*» [4]. Сюрреалисты не только теоретически отрицали необходимость такой дисциплины, но и прямо выступали против нее, находясь в рядах Французской коммунистической партии. Понимая реальную опасность «бунтарства» сюрреалистов, французские коммунисты удалили их из своих рядов. В. И. Ленин разоблачал неустойчивость «мелкобуржуазной революционности», предвидя «бесплодность ее, свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным» течением...» [5]. Сюрреалисты своей практикой подтвердили правильность ленинской оценки анархического бунтарства. В столкновении с острыми жизненными вопросами они растеряли всю «революционность», обнажив свою враждебность действительным интересам народа.

---

[1] *Sartre J.-P.* Situation II, p. 175—176.
[2] Иностранная литература, 1963, № 9, с. 127.
[3] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 21.
[4] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 26.
[5] Там же, с. 14.

ГЛАВА VIII. АБСУРД ВМЕСТО ЛОГИКИ

Превращение сюрреализма в одно из ведущих направлений буржуазного искусства, постоянная рекламная и финансовая его поддержка буржуазией стимулировали появление других направлений модернистского искусства, которые также опирались на философский идеализм.

В начале 1950-х годов во французском театральном искусстве заявило о себе новое направление, получившее широкую известность как *искусство абсурда*. Его основоположниками явились живущие во Франции драматурги — румын Эжен Ионеско и ирландец Сэмюел Беккет. Пьесы драматургии абсурда («антипьесы») ставились во многих театрах капиталистических стран. Лишенные привычной логики и смысла, спектакли вызывали бурную реакцию зрительного зала. Споры вспыхнули и в прессе. Мнения критиков резко разошлись: одни провозглашали искусство абсурда возрождением и обновлением театра, другие считали его деградацией театрального искусства.

Вслед за Ионеско и Беккетом приемами искусства абсурда стали пользоваться в своем творчестве драматурги А. Адамов и Ж. Жене (Франция), Г. Пинтер и Н. Симпсон (Англия) и некоторые другие. Однако они не составляли единой группы, работали порознь, не общаясь между собой. Исчерпав постепенно новизну приемов алогизма, большинство из них отошло от принципов театра абсурда. Претерпело некоторую эволюцию и творчество самого Ионеско. Не изменив идейных основ своего творчества, он отказался, однако, от полного алогизма, характерного для его ранних произведений. Его новые пьесы не вызывали больше скандалов в зрительном зале. Пьеса Ионеско «Жажда и голод» была поставлена в феврале 1966 г. в крупнейшем парижском театре «Комеди Франсез».

Число статей и книг, посвященных театру абсурда, во

много раз превосходит количество самих произведений этого направления. «В ФРГ пишут докторские диссертации о наших работах и о нас самих. Меня преподают в Норвегии, на факультетах Англии и Австралии, в американских колледжах... Я интересую молодых русских и молодых японцев. Мне посвящаются монографии» [1],— без ложной скромности заявляет Ионеско.

Тексты пьес театра абсурда, многочисленные статьи, рецензии, монографии, а также выступления и интервью Ионеско дают достаточный материал для анализа методов, целей, идейных и философских основ этого направления.

Название «искусство абсурда» точно определяет сущность этого течения модернизма, выражая основной творческий прием и мировоззрение драматургов, работающих в этом стиле. Создаваемый ими средствами искусства мир абсурда не является адекватным отражением реального мира с его объективными закономерностями. И в то же время мир искусства абсурда не совсем фантастичен, не полностью вымышлен: в деталях он натуралистически копирует действительность. Однако эти детали объединяются произвольно, вне органических законов, образуя реально зримый на сцене кошмарный мир хаоса, мир абсурда.

Драматурги искусства абсурда в своих произведениях расчленили жизненно целостные элементы театрального представления и нарушили их реальную взаимосвязь. Далось им это нелегко. «...Что мне мешало в театре, так это присутствие на сценической площадке персонажей во плоти и крови. Их материальное присутствие разрушало вымысел» [2],— сетовал Ионеско.

Свою разрушительную деятельность драматурги театра абсурда начали не с внешнего искажения образов, даже не с деформации (как это делали, например, экспрессионисты), а с ломки самой логики драматургического материала. Прежде всего они лишили свои произведения локальной и исторической конкретности. Невозможно даже приблизительно определить, когда разыгрывается действие той или иной пьесы. «Вы когда-нибудь перестанете донимать меня этими вашими приставаниями со време-

[1] Le Figaro littéraire, 30 mars 1963.
[2] *Ionesco E.* Notes et contre-notes. Paris, 1962, p. 4.

нем? Это же бессмысленно! Когда! Когда! В какой-то день — вам этого мало?» — с раздражением заявляет один из героев пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1952 г.). Соответственно безликим является и место действия. «Это нельзя описать. Ни на что не похоже. Тут ничего нет. Одно дерево»,— так определяет место действия другой персонаж той же пьесы. Действие значительной части пьес театра абсурда происходит в небольших помещениях, комнатах, квартирах, совершенно изолированных от внешнего мира. Подвергается разрушению и временна́я последовательность событий. Так, в пьесе Ионеско «Лысая певица» (1949 г.) часы, по словам автора, «бьют 17, бьют сколько угодно»; через четыре года после смерти труп оказывается теплым, а хоронят его через полгода после смерти. Два акта пьесы «В ожидании Годо» разделяет ночь, «а может быть — 50 лет». Этого не знают сами персонажи пьесы.

Локальная неконкретность и временной хаос дополняются нарушением логики в диалогах. Характерным примером может служить «экспериментальная басня», рассказанная в пьесе «Лысая певица» брандмайором: «Однажды некий бык спросил некую собаку, почему та не проглотила свой хобот. «Прости,— ответила собака,— я думала, что я слон». Абсурдно и само название пьесы «Лысая певица»: в этой «антидраме» лысая певица не только не появляется, но и не упоминается. Герои пьесы «В ожидании Годо», глядя на одни и те же ботинки, называют их то серыми, то желтыми, то зелеными. Такого рода бессмыслица, перемежающаяся низкопробной клоунадой и эксцентрикой, составляет подавляющую часть содержания пьес театра абсурда, написанных в первые годы существования этого направления (1949—1958 гг.).

Совершенно необъяснимая, ни с чем реальным не ассоциирующаяся бессмыслица — испытанный прием формалистического искусства. Сочетание деталей, логически не сочетаемых, создание произведений, логически не объяснимых, лежали в основе сюрреалистической живописи и скульптуры. Искусство абсурда перенесло эти приемы на сцену. Общность приемов в этих двух направлениях модернизма особенно наглядно выступает при сравнении какой-либо сюрреалистической картины с отрывком из пьесы театра абсурда.

Со скрупулезной точностью выписал Сальвадор Дали на одной из своих картин Венеру Милосскую. С не меньшей тщательностью изображены им ящички, расположенные в ее туловище. Каждая из деталей в отдельности понятна и доходчива. Сочетание же торса Венеры Милосской с выдвижными ящиками лишает картину всякой логики.

Герой скетча Ионеско «Автомобильный салон» (1952 г.), собирающийся купить новый автомобиль, говорит продавщице: «Мадемуазель, не одолжите ли Вы мне свой нос, чтобы я мог лучше рассмотреть? Я его верну Вам перед уходом». Продавщица отвечает ему «безразличным тоном»: «Вот он, Вы можете его оставить у себя». Каждая часть этих предложений сама по себе вполне логична, построена грамматически правильно, осмысленна. Нелепо сочетание этих частей.

Глава сюрреализма Бретон, посмотрев одну из ранних пьес Ионеско, имел все основания заявить, что в искусстве абсурда достигнуто средствами сюрреализма то, о чем мечтали и чего не смогли достичь в области театра сами сюрреалисты.

Творческие позиции Ионеско близки сюрреализму не только по приемам создания произведений, но и по своей антиреалистичности, а также по фрейдистскому подходу к проблеме соотношения искусства и жизни. «Театр для меня — это проецирование на сцену внутреннего мира: в своих снах, в своих тревогах, в своих смутных темных желаниях, именно в своих внутренних противоречиях я со своей стороны оставляю за собой право черпать материал для театра» [1],— заявляет Ионеско. Источник его творческого вдохновения целиком совпадает с творческим материалом сюрреалистов, воплощавших в живописи свои сновидения, кошмары, подавляемые подсознательные желания. Подобно сюрреалистам, Ионеско призывает деятелей искусства «погрузиться в себя» в поисках сюжета и творческого вдохновения: «...в самих себе только находят обра-

[1] *Ionesco E.* Théâtre. Paris. 1958, t. 2, p. 57. Это утверждение, как и ряд других аналогичных определений творческого кредо Ионеско, мы находим в его пьесе «Щедрая импровизация Альма, или Хамелеон пастуха», героем которой является драматург Ионеско, обладающий, судя по ремаркам, даже портретным сходством с самим автором пьесы.

зы и постоянные глубокие схемы театральности» [1]. И далее он заявляет, что «ясновидцем» становится тот, кто слепо доверяет своим подсознательным ощущениям, видениям, инстинктам.

Широко пользуясь приемами сюрреалистов, во многом разделяя их взгляды на искусство, авторы театра абсурда ставят себе, однако, иные цели. Сюрреалисты пытались создать средствами своего искусства «мир новой реальности» — отличный от действительности фантастический мир, уводящий художников и зрителей от тяжелых жизненных проблем. Участники театра абсурда, напротив, никогда не стремились конструировать «надреальный» мир, а выдавали создаваемый средствами своего искусства мир абсурда за углубленное раскрытие подлинного содержания жизни. Этот мир объявлялся даже более подлинным, чем сам действительный мир. «Я издавна придерживался мнения, что правда вымышленная более основательна и насыщенна, чем повседневная действительность» [2],— писал Ионеско. Что же касается реалистического искусства, то «реализм, будь то социалистический или нет, подлинной реальности не достигает. Он сужает ее, разжижает, фальсифицирует, дает искаженную перспективу» [3].

Отстаивая право художника на подмену отражения действительности «вымышленной правдой», Ионеско выступает не только против реалистического метода, но и против исторического подхода в искусстве: «Только миф подлинен: искусство, пытающееся осознать его, его фальсифицирует, наполовину разрушает» [4]. Враждебность Ионеско реализму выходит за пределы идейно-теоретических споров, реалистический метод мешает ему прежде всего в непосредственной практике. С раздражением описывает он свои усилия изгнать из театра жизненно реальную правду: «Как будто было два плана реальности: реальность конкретная, материальная, обеднепная, опустошенная, ограниченная,— реальность живых, обыденных людей, движущаяся и говорящая на сцене,— и реальность воображе-

---

[1] Цит. по: *Reinke Marieanne A.* Zwei Welten und zwei Zeiten im Werke Eugène Ionescos. Köln, 1964, S. 73.
[2] *Ionesco E.* Die Nashörner. Zürich, 1960, S. 84.
[3] Ibid., S. 83—84.
[4] Цит. по: *Coe R. W.* Eugène Ionesco. N. Y., 1961, p. 3.

ния; обе лицом к лицу, не перекрывая друг друга, несводимые друг к другу...» [1]

Сущность «мира абсурда», его идейные основы отчетливо выявляются при непосредственном анализе драматургии этого направления.

Сюжет пьесы Беккета «В ожидании Годо» прост. Двое бродяг — Эстрагон и Владимир — ждут у проселочной дороги Годо. Кто такой Годо — неизвестно. Скорее всего это бог или божок (от английского God). Чтобы «убить время», герои разговаривают о ботинках, об евангелии, утоляют голод морковкой, собираются повеситься, но боятся, что не выдержит сук. Появляется некий Поццо со своим тяжело нагруженным слугой Лакки, которого он ведет на веревке, обвязанной вокруг шеи слуги. Поццо садится и ест курицу. Эстрагон выпрашивает у него косточки и жадно их грызет. Поццо приказывает Лакки думать. Лакки бубнит бессмысленный набор слов. Его избивают, чтобы заставить замолчать. Поццо и Лакки уходят. Появляется мальчик и сообщает, что Годо сегодня не придет. Эстрагон и Владимир решают уйти, но не трогаются с места.

Второй акт разыгрывается там же. Повторяется разговор о ботинках. Появляются ослепший Поццо и онемевший Лакки. Поццо по-прежнему тащит Лакки на веревке. Лакки безропотно несет тяжелый чемодан (как оказывается, с песком). Они уходят после нескольких клоунадных драк. Эстрагон и Владимир решают повеситься, но разрывается веревка. Появляется мальчик и сообщает, что Годо сегодня не придет. Эстрагон и Владимир решают уйти, но не двигаются с места. Занавес.

В пьесе олицетворяется бессмысленное и бесплодное ожидание «неизвестно чего». Бессмыслица происходящего подчеркивается циклично замкнутым построением пьесы: второй акт почти полностью повторяет первый. Оба акта приходят к аналогичному концу: Годо сегодня не придет, герои хотят уйти, но не двигаются с места [2]. Концовка актов подчеркивает статичность действия.

[1] *Ionesco E.* Notes et contre-notes, p. 4—5.

[2] Некоторые зарубежные критики не без оснований связывают эту подчеркиваемую автором «невозможность уйти» с философией экзистенциализма, рассматривающей человеческое существование как роковую обреченность на «нахождение здесь» (см., например: *Morrissette B.* Les idées de Robbe-Grillet sur Beckett.— La Revue des lettres modernes. Paris, 1964, p. 60—62).

Циклично замкнуто построены эпизоды и внутри пьесы: высказанная одним из героев мысль повторяется в конце диалога другим героем, как бы замыкая круг:

Владимир. С этим ничего не поделаешь.

Эстрагон. Сколько ни выходи из себя.

Владимир. Останешься, какой есть.

Эстрагон. Как ни вертись.

Владимир. Нутро не меняется.

Эстрагон. Ничего не поделаешь.

Идея неспособности человека к действию проходит через всю драматургию абсурда. Особенно откровенно эта идея выражена в пьесе Ионеско «Убийца без вознаграждения» (1957 г.). В финальной сцене пьесы герой встречается лицом к лицу с убийцей, на совести которого много жертв, в том числе женщин и детей. Герой направляет на преступника два пистолета. Убийца вооружен только ножом. Герой пускается в рассуждения, бросает пистолеты, опускается перед убийцей на колени, и преступник вонзает в него нож. Герои произведений искусства абсурда не могут довести до конца ни одного действия, не в состоянии осуществить ни один замысел. В этой «безысходной бездеятельности» подразумевается экзистенциалистский подтекст, идея о расхождении бытия и мышления, сформулированная еще Кьеркегором: «Человек мыслит и существует, а экзистенция отделяет бытие и мышление» [1].

Философская антропология экзистенциализма помогла деятелям искусства абсурда теоретически обосновать их ви́дение человека как существа, расщепленного на алогичное мышление и лишенные смысла поступки. Оттуда же заимствовано ими и понимание жизни как процесса, худшего, чем даже смерть. «Мы знаем худшие (чем смерть.— *И. К.)* несчастья, и прежде всего — несчастье жить» [2],— писал Кьеркегор.

Жизнь в пьесах театра абсурда идет и даже возникает под знаком смерти. «Вот так рождают, распластанные на могиле, блеснет день на мгновение, и снова ночь»,— говорит один из героев пьесы «В ожидании Годо». «Распластанные на могиле в муках производят человека на свет.

[1] *Kierkegaard S.* Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken. Zweiter Teil. Düsseldorf — Köln, 1958, S. 35.

[2] *Kierkegaard S.* Entweder — Oder. München, 1958, S. 257.

А в яме могильщик уже тихонько вращает своим заступом. Время — на то, чтобы состариться. Воздух насыщен нашими воплями»,— вторит ему другой герой той же пьесы. Дважды пытаются повеситься герои пьесы Беккета «В ожидании Годо». Кончают жизнь самоубийством оба героя пьесы Ионеско «Стулья» (1952 г.). Убийство лежит в основе сюжета его пьесы «Амедей, или Как отделаться» (1954 г.). Пять трупов фигурируют в пьесе «Убийца без вознаграждения» (1957 г.). Сороковую ученицу за день убивает герой пьесы «Урок» (1951 г.). В соответствии с философией экзистенциализма «жизнь под знаком смерти» воспринимается героями драматургии абсурда как неизбежность, как благо, как надежная защита от тягот жизни. «Страх смерти был самым прочным моим щитом»,— заявляет герой пьесы Ионеско «Жажда и голод» (1966 г.).

Но и те герои искусства абсурда, которые непосредственно не переживают проблему смерти, убийства или самоубийства, не ощущают полноты и радости жизни. Они, по меткому выражению одного из зарубежных критиков, заживо умирают на сцене. Подавляющее большинство героев произведений Беккета наделено чертами физического уродства. Так, в пьесе «Конец игры» главный герой слепой и полупараличный, два других героя безногие (см. рис. 30). Наделен слепотой и герой пьесы «Все падающие» (1957 г.). В финале новеллы «Уатт» (1953 г.) собираются на ленч 28 родственников героя, все они в той или иной мере изуродованы. Взгляд на человека как на существо неполноценное, ущербное совершенно определенно сформулирован в этой новелле: «Физическое уродство — естественное состояние человека».

Герои Беккета не тяготятся своим уродством, оно, оказывается, даже помогает им жить. Слепой старик, герой пьесы «Все падающие», прямо заявляет: «Потеря зрения меня подхлестнула. Если бы я мог стать глухонемым, я дотянул бы до ста лет». Не менее легко воспринимают свое уродство и герои пьесы «Конец игры». «Нет ничего забавнее несчастья... Да, да, это самая смешная вещь в мире»,— утверждает безногий отец героя, обитающий в мусорном ящике на песке или на опилках. Стремясь подчеркнуть атмосферу уродства, патологии, окружающую человека, Беккет живописует в своих пьесах антиэстетизм, маразм жизни. «Весь дом воняет трупом»,— заявляет ге-

рой. «Вся вселенная»,— добавляет слуга. Для того чтобы вызвать отвращение читателей и зрителей к героям пьесы «В ожидании Годо», Беккет настойчиво повторяет, что у одного из них «воняет изо рта», а у другого «воняют ноги».

Предельный антигуманизм абсурда бросается в глаза. Швейцарский критик Н. Гесснер справедливо пишет: «Увидев «В ожидании Годо» на сцене, даже ничего не зная о Сэмюеле Беккете, трудно вообразить себе более полную и доведенную до крайности литературную картину конца мира и человеческого духа» [1]. Это высказывание можно в полной мере отнести и к другим произведениям искусства абсурда.

Дегуманизированные герои этих произведений нарочито лишены каких-либо отличительных качеств. В «Лысой певице» Ионеско супруги Смит ничем не отличаются от супругов Мартэн. Герои пьесы Беккета «В ожидании Годо» настолько деиндивидуализированы, что некоторые буржуазные критики утверждают, будто они являются не двумя героями, а одним «парным» героем, воплощающим в образной форме дуализм человеческой личности: Владимир — рассудочность, Эстрагон — эмоциональность. Однако и эти качества нестабильны. Герои «могут меняться этими чертами» [2]. Высказывается также предположение, что Владимир и Эстрагон олицетворяют собой разделение мира на Восток и Запад [3]. Но это предположение не подтверждается текстом пьесы, а основано только на том, что один из героев наделен славянским именем.

Нередко деиндивидуализированность героев театра абсурда подчеркивается авторами чисто формальными средствами: либо герои вообще лишаются имен (например, в романе Беккета «Неназываемый», 1958 г.), либо разные герои носят одно и то же имя. Так, в пьесе Ионеско «Жак, или Подчинение» (1950 г.) обе героини настолько неразличимы, что их должна играть, по указанию автора, одна и та же актриса. К тому же автор дает героиням (старшей и младшей сестре) одно и то же имя — Роберта, а для

[1] *Gessner N.* Die Unzulänglichkeit der Sprache. Zürich, 1957, S. 110.

[2] *Hooker W.* Irony and Absurdity in the Avant-Garde Theatre.— The Kenyon Review, 1960, № 3, p. 449.

[3] *Lewis A.* The Contemporary Theatre. N. Y., 1962, p. 262.

того чтобы как-то отличить их друг от друга, пишет: Роберта I и Роберта II. Символизировав таким образом сущностное тождество героинь, Беккет подчеркивает его формальным, внешним различием: «Роберта I имеет два носа, Роберта II — три носа».

Прием нивелировки личности путем наделения всех персонажей пьесы одним и тем же именем широко применяется в искусстве абсурда. Так, в пьесе Ионеско «Лысая певица» у умершего Бобби Уотсона осталась вдова, которую тоже зовут Бобби Уотсон. Так же зовут и всех их детей. Двоюродный брат, за которого хочет выйти замуж вдова, тоже Бобби Уотсон. Зачем нужны различные имена, когда люди, по мнению деятелей театра абсурда, в сущности, неотличимы друг от друга?

Некоторый свет на «технику» создания такого рода «образов наизнанку» проливает одна из теоретических работ Ионеско. Правда, в соответствии с нигилистическим характером самого направления искусства абсурда автор больше говорит о том, чего в этих образах не должно быть, чем о том, что их составляет: «Нет интриги — тогда нет и архитектоники, нет загадок, требующих разрешения, есть просто неразрешимое, непонятное; нет характеров — персонажи непознаваемы; они становятся поминутно противоположностью самим себе, занимают места других, и наоборот; просто продолжение без продолжения, сцепление случайностей, вне отношения причины к следствию; происшествие необъяснимое, или состояния эмоциональные, или неописуемая путаница, но живая, полная намерений, движения, страсти бессвязной, погружающей в противоречия: это может показаться трагическим, это может показаться комическим или и тем и другим сразу, так как я не в состоянии отличать последнего от первого» [1]. Таким образом, уже самой методикой создания образов предусматривается их неопределенность, бессмысленность и необъяснимость их стремлений, поступков, их марионеточный характер.

Сам Ионеско говорит о героях своих ранних пьес, что «они освобождены от всякой психологии. Они просто механизмы» [2]. Поэтому они живут в «безличном мире», в

[1] *Ionesco E.* Notes et contre-notes, p. 136—137.
[2] Le Figaro littéraire, 10 février 1960, p. 8.

«мире коллективизма» [1]. При этом Ионеско специально оговаривается, что под «миром коллективизма» он имеет в виду не какое-либо отдельное, определенное общество, а все современные общественные формации, все современное человечество. Такое расширительное толкование анонимности героев искусства абсурда мы находим и в творчестве Беккета. Один из персонажей пьесы «В ожидании Годо» прямо заявляет: «Но здесь, на этом месте, в данный момент, человечество — это мы, нравится вам это или не нравится».

Высказанное Ионеско положение о неизбежной нивелировке человеческой личности «миром коллективизма» опирается на философскую антропологию экзистенциализма и почти совпадает с высказыванием Хайдеггера: «...каждый другой становится подобен другому. Это пребывание друг возле друга полностью растворяет собственное существование в способе бытия «других» именно таким образом, что другие еще более меркнут в своем различии и определенности» [2].

Подчеркивая метафизическую обреченность своих героев, их одиночество, авторы пьес абсурда всячески заостряют тему некоммуникабельности человека, органической неспособности людей понять друг друга и договориться.

Еще в своей ранней работе, посвященной творчеству Пруста (1931 г.), Беккет заявил, что искусство является апофеозом одиночества и что между людьми не может быть общения, ибо нет средств для общения. Специфика театра не позволяла ему совершенно лишить текст драм смысла и коммуникативности, но в своих недраматических произведениях Беккет полностью воплощает провозглашаемый им теоретический принцип. Его роман «Как это...» (1961 г.) содержит 170 страниц совершенно непонятного, лишенного логики текста, не воспринимаемого нормальным человеком.

В драматургических произведениях искусства абсурда изолированность человека от окружающей среды подчеркивается и набором чисто сценических средств. Так, действие пьесы Беккета «Конец игры» происходит в пустой комнате с высоко расположенными, недосягаемыми для

[1] Le Figaro littéraire, 10 février 1960, p. 8.
[2] *Heidegger M.* Sein und Zeit. Tübingen, 1960, S. 126.

героев окнами, к тому же закрытыми занавесками. При этом сам главный герой лишен возможности двигаться и видеть окружающее — он слеп, наполовину разбит параличом и прикован к своему инвалидному креслу. Еще более сужены возможности действовать и общаться у героини пьесы Беккета «О, счастливые дни» (1968 г.), наполовину закопанной в землю и по ходу пьесы еще глубже погружающейся в нее. Упорно пытается героиня добиться ответов от своего старика мужа, беспомощно лежащего за ней либо ползающего на четвереньках. Всякий его ответ воспринимается ею как величайшее счастье.

Наиболее образно идея невозможности подлинного общения выражена в пьесе Ионеско «Стулья», где с помощью пустых стульев и воображаемых высокопоставленных гостей автор показывает большой прием, организованный хозяевами — стариком и старухой (см. рис. 31). На этом приеме должно осуществиться дело жизни стариков: специально приглашенный оратор должен сделать гостям чрезвычайно важное сообщение. Явившийся оратор оказывается глухонемым, и старики не могут вступить с ним в общение. Они не понимают друг друга. В результате старик и старуха кончают жизнь самоубийством.

Герои искусства абсурда предстают как существа, чуждые всему окружающему и своим ближним, лишенные человеческих привязанностей и целей в жизни, перспектив и надежд на будущее. Прототип подобных героев мы находим у одного из предтеч философии экзистенциализма — Кьеркегора в его известном трактате «Или — или»: «Одинокий, на самого себя покинутый, стоит он в безмерном мире, и нет у него настоящего, где бы он мог почить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать, так как его прошлое еще не настало, как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло. И перед ним один лишь безмерный мир, как это Ты, с которым он в разладе, ибо весь остальной мир для него как одно-единственное существо и это существо, как неотлучный, назойливый друг, называется непонимание» [1].

В искусстве абсурда отразились и сфокусировались самые серьезные социальные проблемы буржуазного общест-

[1] *Kierkegaard S.* Entweder — Oder, S. 246.

ва, и прежде всего проблема отчуждения личности. Само появление искусства абсурда может рассматриваться как ответ художников на ситуацию отчуждения, порожденного противоречиями между интересами личности и условиями ее существования.

Мрачное, безысходное отношение деятелей театра абсурда к действительности создает на первый взгляд впечатление, что искусство абсурда несет в себе элементы антибуржуазности. Более внимательное изучение этого феномена заставляет прийти к выводу, что театр абсурда отнюдь не потрясает основ буржуазного строя, а, скорее напротив, своей проповедью обреченности человека на существование в непонятном и неизменном мире хаоса и абсурда способствует сохранению существующих буржуазных устоев.

Претендуя на постановку и решение общечеловеческих проблем, деятели искусства абсурда неправомерно расширительно трактуют рассматриваемые ими явления. Показывая в своих произведениях (особенно раннего периода) в качестве героев либо деклассированные элементы, либо узкий круг мещан, они не противопоставляют им людей других классов и другого внутреннего склада, героев, имеющих идеалы и видящих смысл в жизни. Лишая свои пьесы локально-временной конкретности, они лишают их и конкретного социально-критического смысла. Абсолютизация ущербных образов и частных конфликтов, возвышение их до масштабов общечеловеческих придает искусству абсурда антисоциальный и антигуманистический характер, принижает и дискредитирует человека.

Вряд ли необходимо излагать содержание многочисленных пьес театра абсурда; характер драматургии абсурда, особенно ее первого десятилетия, определяется не сюжетом произведений, а общей атмосферой идиотизма и хаоса, воссоздаваемой на сцене. В этой связи небезынтересен рассказ Ионеско о беседе с молодым английским режиссером. Прочитав английский перевод пьесы Ионеско «Урок», режиссер заявил автору: «Это невозможно. Вы не могли этого написать. Перевод этот абсолютно идиотский, ваш переводчик ничего не понял». Ионеско отвечал: «Это сам текст идиотский. Это сделано нарочно» [1].

[1] Le Figaro littéraire, 10 février 1966, p. 8.

* * *

Примерно с 1957 г. характер творчества Ионеско начинает меняться. Из текстов его пьес постепенно исчезает явная абсурдность. И хотя парадоксальные, нелепые, утрированные положения продолжают встречаться в его пьесах, они без труда ассоциируются с обстоятельствами реальной жизни. Эволюция художественных приемов не сопровождается изменением идейной направленности произведений Ионеско, философской основой его творчества продолжает оставаться экзистенциализм.

Характерным примером произведений этого периода может служить пьеса Ионеско «Король умирает» (1962 г.). Действие пьесы происходит на острове, «не окруженном ничем». Герой — Беранже I — вечно и безраздельно властвует в государстве, которое уже почти перестало существовать. Под влиянием войн и стихийных бедствий границы его сильно сузились и продолжают сокращаться (хитрые враги передвигают их, когда пограничники завтракают или обедают). Министры ловят рыбу удочками, чтобы прокормить народ. Все работоспособные подданные ушли в соседние государства. Остались только умственно отсталые и инвалиды. Рождаемость упала до нуля. Король Беранже, живущий во дворце с двумя женами, одним стражником, одной служанкой и лейб-медиком (который является по совместительству палачом и министром юстиции), не замечает упадка подвластного ему государства.

В этой пьесе, как и в большинстве других произведений Ионеско, время как бы остановилось. Король Беранже правил вечно. Время было ему подвластно. Это он изобрел порох, электричество. Но вот он должен умереть — скоро, через полтора часа, «в конце пьесы», говорит лейб-медик. Смерть неподвластна королю. Напрасно Беранже взывает к подданным (кричит через окно): «Кто хочет умереть за короля?» Никто не хочет. Умирать придется лично ему. Ионеско трактует смерть в экзистенциалистском духе: Беранже должен отключиться (отцепиться, как это образно решено на сцене) от окружающей действительности[1]. В пустой комнате, посреди которой одиноко возвышается трон, он постепенно расстается с саблей, обувью, королев-

[1] Здесь Ионеско повторяет прием Сартра, использованный им в пьесе «За закрытой дверью».

ским одеянием, придворными (по ремарке автора, эти предметы и люди исчезают со сцены через люк). Освобожденный от всего повседневного, отрешенный от действительности, король Беранже в пустой комнате садится на трон — символ смерти и свободы.

В пьесе «Король умирает» есть элементы критики как государства в целом, так и автократических методов управления, культа руководителей. Так, например, осознав, что ему суждено умереть, Беранже решает увековечить себя при жизни: он приказывает развесить в общественных зданиях — клубах, больницах, отделениях полиции — его портреты, убрать все памятники и на освободившиеся пьедесталы водрузить его скульптурные изображения; всем рождающимся мальчикам он велит давать имя Беранже. Однако эта критика, так же как и сама пьеса, расплывчата и лишена исторической конкретности; она не вскрывает корней обличаемых недостатков и, следовательно, неэффективна. Впрочем, Ионеско последовательно придерживается принципа искусства абсурда, никогда не отвечающего на вопрос «почему». Смысл пьесы заключается, видимо, в идее о неизбежности гибели любого государства, о внутренней обреченности любой общественной формации.

В своей следующей пьесе — «Воздушный пешеход» (1962 г.) — Ионеско трактует эту же тему еще более расширительно: речь идет о неизбежности гибели человечества, всей вселенной. Герой пьесы — писатель Беранже — обретает способность летать, которой якобы некогда обладали и которую утеряли люди. Он решает подняться ввысь, «до края мира», и собственными глазами увидеть ангелов. «Не поднимайся слишком высоко»,— со страхом говорит любящая его жена. Сограждане с нетерпением ждут его возвращения и рассказа о виденном. И вот он появился, цел и невредим. «Что вы видели?» — с нетерпением спрашивают его. «Я видел... я видел гусей... я видел людей с гусиными головами,— растерянно говорит потрясенный всем виденным герой.— Я прибыл к краю неведомой крыши, я уперся в нее лбом: там сходились пространство и время. Я смотрел направо, налево, назад, вперед... бездонные пропасти зияли на поверхностях, давно уже разрушенных и пустынных... миллионы вселенных гибнут, миллионы сияющих звезд... лед чередуется с бес-

конечным огнем, огонь чередуется со льдом. Пустыни льда, пустыни огня остервенело сталкиваются друг с другом и приближаются к нам... Никто мне не поверит... грязь, огонь, кровь, огромные занавеси пламени...» Все растерянно молчат. Только дочь Беранже пытается сохранить присутствие духа: «Может быть, еще как-нибудь обойдется... может быть, пламя потухнет, может быть, лед растает... может быть, пропасти заполнятся... может быть, сады, сады...» . Слушатели разочарованно расходятся. С Беранже остаются только жена и дочь. «Унеси нас дальше, за те пределы, дальше ада»,— просят они его со страхом и надеждой. «Увы, я не могу, дорогие мои, дальше ничего нет».

Мысль об обреченности человечества Ионеско неоднократно высказывал и в своих выступлениях, отстаивал в теоретических спорах. Отвечая английскому критику Т. Тайнену, упрекнувшему Ионеско в том, что его творчество идет не «по столбовой дороге», драматург заявляет: «Умоляю Вас, месье Тайнен, я умоляю Вас, не пытайтесь средствами искусства или любыми другими улучшать судьбы людей... Не улучшайте судьбу человека, если Вы ему действительно желаете добра» [1]. Почему? На этот вопрос Ионеско отвечает в свойственном экзистенциализму пессимистическом духе: «Ни одно общество не было в состоянии упразднить человеческие печали, ни одна политическая система не может освободить нас от тягот жизни, от страха смерти, от нашей жажды абсолютного; именно сами условия человеческого существования определяют условия социальные, а не наоборот» [2]. Ионеско не верит в возможность общественного прогресса. Распространяя кризисные явления современного буржуазного общества на все человечество, он делает вывод о метафизической родовой обреченности человека. Утверждая бессмысленность любого социального действия, драматург занимает позицию бесстрастного свидетеля агонии, распада всех ценностей и цивилизаций.

Теме бессмысленности и невозможности сопротивления злу посвящены две пьесы Ионеско, диаметрально противоположные, однако, по трактовке характера зла и противостоящих ему сил.

[1] *Ionesco E.* Notes et contre-notes, p. 88.
[2] Ibid., p. 73.

В пьесе «Убийца без вознаграждения» (1957 г.) зло олицетворяется физически слабым и жалким человеком-убийцей, которому противостоит все общество, включая полицию и энергичного героя пьесы — опять-таки Беранже. Однако герой гибнет от ножа убийцы, а зло торжествует вопреки здравому смыслу.

В пьесе «Носорог» (1958 г.) зло, как эпидемия, охватывает все общество, люди «звереют», превращаются в носорогов. Злу противостоит только один человек — очень одинокий мелкий служащий пьяница Беранже. Протест его носит чисто умозрительный характер. Он ничем не может противодействовать злу. Зло торжествует.

Таким образом, автор подводит к выводу о том, что зло побеждает в любом случае, независимо от «массы сопротивления» ему.

В этих четырех рассмотренных нами пьесах, трактующих проблемы «онтологии зла» и неизбежности гибели человечества, главные герои носят одно и то же имя — Беранже. Во время одного из интервью Ионеско задали вопрос, чем это объясняется. Тем, что это люди одного типа, последовал ответ. Строго говоря, эти четыре Беранже не очень похожи друг на друга (в пьесах второго периода творчества Ионеско герои более ярко индивидуализированы, чем в ранних пьесах театра абсурда). Однако действительно всех Беранже роднит одна существенная черта: они не желают безропотно подчиняться обстоятельствам и пытаются в меру своих сил избежать уготованной им судьбы. И то обстоятельство, что все эти довольно различные по своему внутреннему складу герои не находят выхода, терпят поражение, лишний раз свидетельствует о глубочайшем пессимизме Ионеско, о пассивности его мировосприятия.

Французская буржуазная критика восторженно приняла пьесу Ионеско «Жажда и голод» (1960 г.). Рецензенты утверждали, что это произведение «больше, чем символ. Это как прометеевский миф — драма, воспроизводящая всю человеческую жизнь, с первого до последнего дня... Это вечная история человека, стремящегося к абсолюту. Эта история вечна, потому что человек никогда не поймет мира» [1].

[1] Le Figaro littéraire, 7 avril 1966.

«Стремление человека к абсолюту» воплощено драматургом в очень земных формах: героя манит образ женщины, возникающий в пламени его домашнего очага. Герой покидает дом, своих близких и устремляется в широкий мир в поисках ускользающей мечты. Он не знает имени женщины, не помнит цвета ее волос, ее глаз, помнит только ее взгляд, «присутствующе-отсутствующий, цвета некоторых снов, нежный, как теплая вода в летней реке». Постепенно он теряет надежду найти ее, но снова пускается в путь, не ведая куда: «Я не помню уже, где был мой прежний дом, я забыл дорогу, я стану блуждать, я продолжу свой путь по долинам. Я, может быть, случайно ее встречу». Усталый и голодный, он попадает в странное заведение — монастырь-гостиницу-тюрьму. Его радушно встречают монахи-тюремщики и просят рассказать, что он видел по пути. Герой ничего не может вспомнить, все ему представляется как в тумане. Монахи-тюремщики кормят его, моют ему ноги, а затем разыгрывают для него представление «Воспитание — перевоспитание». Но когда он хочет уйти, его не отпускают. В благодарность за полученный обед он обязан теперь вечно обслуживать монахов-тюремщиков.

Ионеско не выходит в этой пьесе за круг обычных для его творчества идей. Противопоставляя своего героя окружающему миру, драматург рисует этот мир непонятным и чуждым человеку. Не конкретизируя объекта поисков, предпринятых героем, Ионеско заведомо лишает его возможности обрести свою мечту. Автор символически показывает неизбежность победы низменных, житейских потребностей над высшими, духовными. Удовлетворение элементарных физических потребностей (пища и кров в гостинице-тюрьме) порабощает героя, делает его слугой, обязанным «за чечевичную похлебку» выполнять волю своих хозяев. Локальная и временна́я неконкретность происходящего заставляет рассматривать разыгрывающиеся в пьесе события как абсолютные, вечные, свойственные всему человеческому обществу. Пьеса «Жажда и голод» как бы завершает «театрализацию» «философской антропологии» Ионеско, добавляя последний штрих на портрете человека как существа беспомощного, не способного добиться своего блага, обреченного на жалкое, безысходное существование.

В отличие от других пьес Ионеско, «Жажда и голод» производит впечатление крайней нединамичности, растянутости. В длинных репликах действующих лиц много повторов. В пьесу введено несколько длинных вставных эпизодов, не имеющих прямого отношения к развитию сюжета и тормозящих развертывание конфликта. Одной из таких вставок является сцена представления, разыгранного монахами в гостинице-тюрьме, составляющая четвертую часть всего текста пьесы. Этот эпизод никак не связан с основным конфликтом произведения, с судьбой главного героя, а введен в пьесу с полемическими целями: под прозрачным псевдонимом клоуна Брехтолля Ионеско выводит немецкого писателя Бертольта Брехта, которого считает своим идейным и творческим противником. Постоянные нападки Ионеско на Брехта выходят за рамки личной неприязни и направлены, по существу, против так называемого идеологического театра, против партийности искусства социалистического реализма. Даже буржуазные критики отмечают, что Ионеско признает Брехта своим идейным противником.

Творческие пути Ионеско и Брехта как бы пересекались: соприкоснувшись по той или иной проблеме, они резко расходились по выводам. Мировоззренческую «конкуренцию» Брехта Ионеско чутко ощущал и остро на нее реагировал.

Нападки Ионеско на Брехта идут по нескольким линиям. Ионеско отказывает творчеству Брехта в праве называться подлинно современным на том основании, что в его произведениях якобы нет «основных примет времени». Ионеско объявляет брехтовских героев плоскими, лишенными подлинной глубины и человечности. Брехта, по мнению Ионеско, нельзя рассматривать в рамках подлинного искусства ввиду «социальности» его произведений, их политической заостренности. «Я не люблю Брехта именно потому, что он дидактичен, идеологичен. Он не примитивен — он первичен. Он не прост — он наивен. Он не дает предмета для размышлений, он сам является отражением, иллюстрацией идеологии, он меня ничему не выучивает, он только повторяет» [1].

Объявив идеологию чуждой подлинному искусству,

[1] *Ionesco E.* Die Nashörner, S. 99.

Ионеско стремится «развести» театр и идеологию. «Неоспоримая, общеизвестная сущность театра не имеет никакого дела со всегда опасной идеологией и не имеет ничего общего с так называемым идеологическим театром» [1],— заявляет он. Протест Ионеско против идеологической направленности театра — лейтмотив всех его высказываний о современной драматургии. Исчерпав отрицательные оценки творчества Брехта, Ионеско опустился до выпадов против самой личности писателя, выведя его в своей пьесе «Жажда и голод» в образе клоуна Брехтолля, заключенного в клетку. За тарелку супа, предлагаемого ему монахами-тюремщиками, Брехтолль отказывается от своих убеждений и покорно подчиняется воле тюремщиков.

В выпадах Ионеско против Брехта, в методах ведения «полемики» против своего идейного противника бросается в глаза отсутствие у Ионеско каких бы то ни было позитивных идеалов, которые он мог бы противопоставить последовательно проводимым Брехтом прогрессивным, социалистическим общественно-эстетическим идеалам. Выступления Ионеско против Брехта убедительно свидетельствуют о бессилии модернизма в его борьбе против реалистического искусства.

Буржуазные идеологи высоко оценили обессмысливающую, разрушительную для театрального искусства деятельность «классиков» театра абсурда. Беккету была присуждена в 1969 г. Нобелевская премия. Что касается Ионеско, то он был избран в члены Французской Академии наук — честь, которой не удостоился даже Бальзак. Причисленный к лику сорока «бессмертных», академик Ионеско прекратил активную литературную деятельность. Он удосужился написать только маленькую книгу для детей (полагая, очевидно, что к абсурду следует приучать смолоду) и переработал в своем духе «Макбета» Шекспира. Все свои силы, весь свой пыл Ионеско тратит теперь на политическую саморекламу, на активную пропаганду своих реакционных идейных позиций.

В 1977 г. в Париже увидела свет книга «Между жизнью и сном», представляющая собой публикацию бесед Ионеско с критиком. В книге изложены новейшие позиции Ионеско «по всем вопросам» литературы и полити-

[1] *Ionesco E.* Die Nashörner, S. 104.

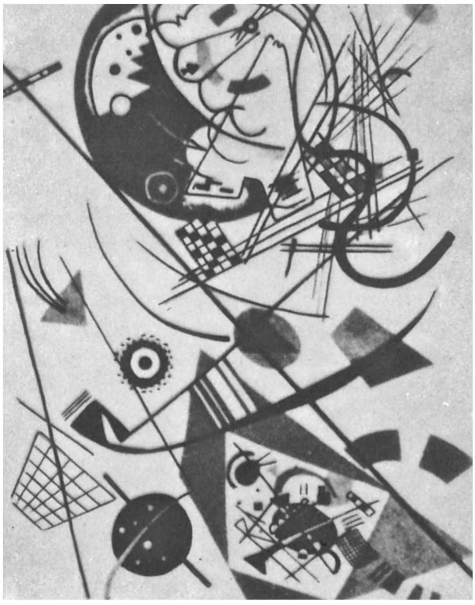
ки. Ионеско изложил здесь идейные основы своей литературной деятельности. По его словам, первую свою пьесу он написал, стремясь доказать, что ничто не имеет глубокой ценности, ничто не жизненно — ни литература, ни театр, ни жизнь, ни ценности. Ионеско удостоверил, что он не видит в жизни ни прогресса, ни борьбы, ни взаимодействия сил, ни даже противоречий: «Все соединяется потом каким-то образом и образует синтез... нет, не синтез, а общность, которая выравнивает каким-то образом за и против, возвышенное и низменное; в общности соединяются противоположности, не в виде синтеза, а в многообразном сосуществовании» [1]. Эта точка зрения, выражающая стремление к некой духовной конвергенции, хорошо вписывается в круг буржуазных теорий, трактующих о стирании противоположностей, оправдывающих затушевывание классовых противоречий, классовой борьбы.

Ионеско уточняет те конкретные позиции, из которых он исходил при создании таких «ключевых» для его деятельности пьес, как «Носорог» и «Стулья». Отвечая на упреки некоторых критиков в безысходности изображенного им процесса «оносороживания» людей, Ионеско отмечает, что он ставил себе задачей только одно — показать, как это происходит: «Я просто феноменологически описывал процесс коллективной трансформации» [2]. В «Стульях», по его словам, он пытался показать «отсутствие», «вдовство», «небытие» мира. Стулья пусты, потому что в мире никого нет: «Мир не существует в действительности; тема пьесы — это небытие, а не поражение, это тотальное отсутствие: стулья без людей» [3].

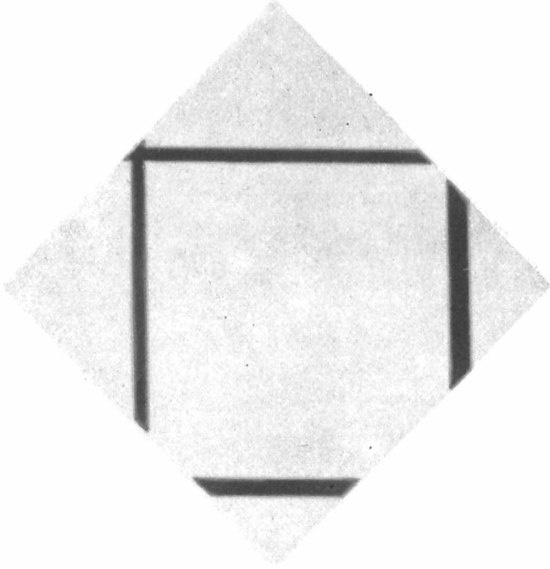
Отсутствие у Ионеско прогрессивных идеалов, требующих активного воплощения, своеобразно сказывается на трактовке им формальной композиции сценических произведений. По его мнению, они не должны иметь завершения, конца; произведение может остановиться, прекратиться в любом месте, как лента, которая может быть в любом месте отрезана: «Конец нужен потому, что зрителям нужно идти ложиться спать» [4].

---

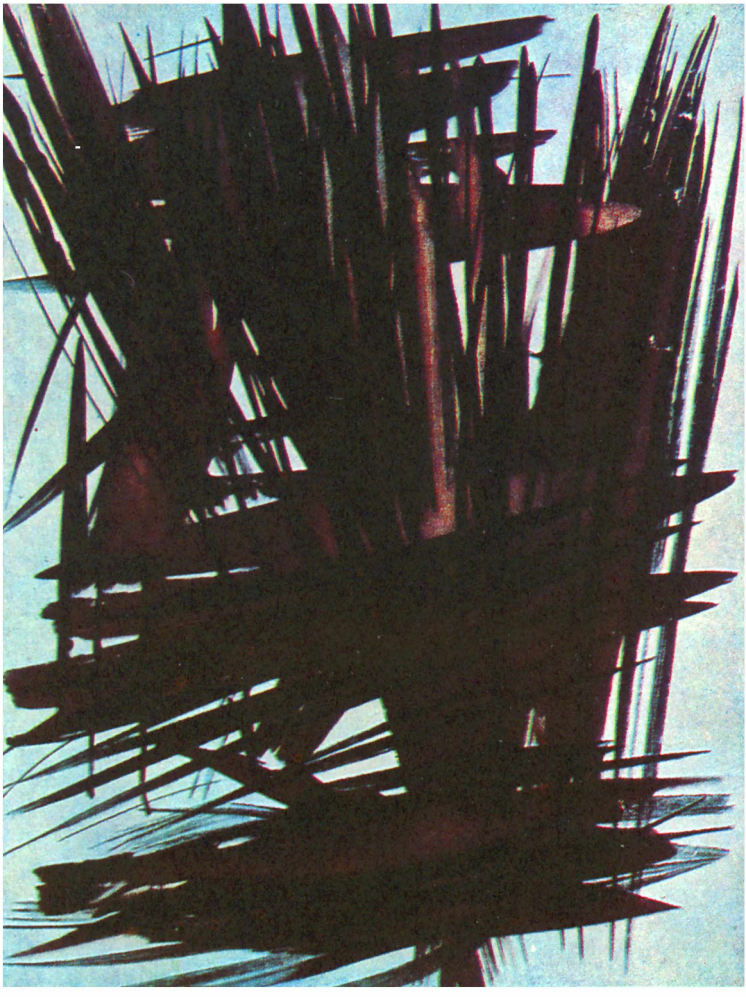
[1] *Ionesco E.* Entre la vie et le rêve. Paris, 1977, p. 62.
[2] Ibid., p. 69.
[3] Ibid., p. 71.
[4] Ibid., p. 81.



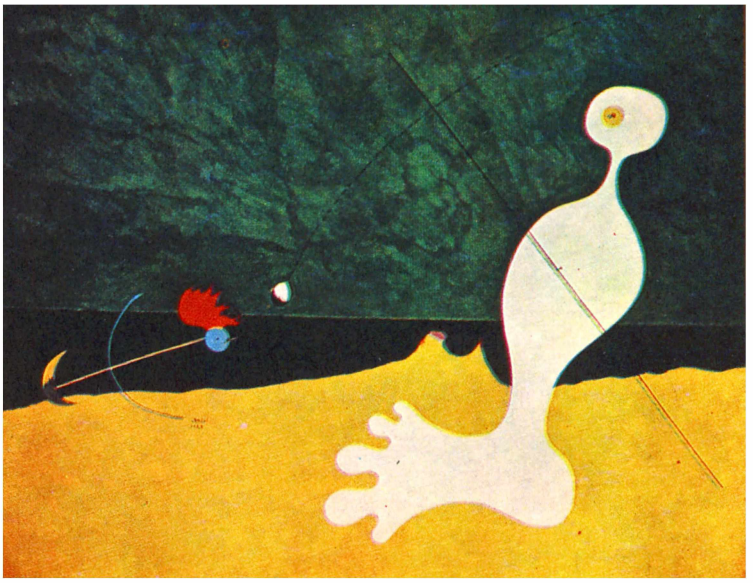
24. В. Кандинский. Сечение стрелой.



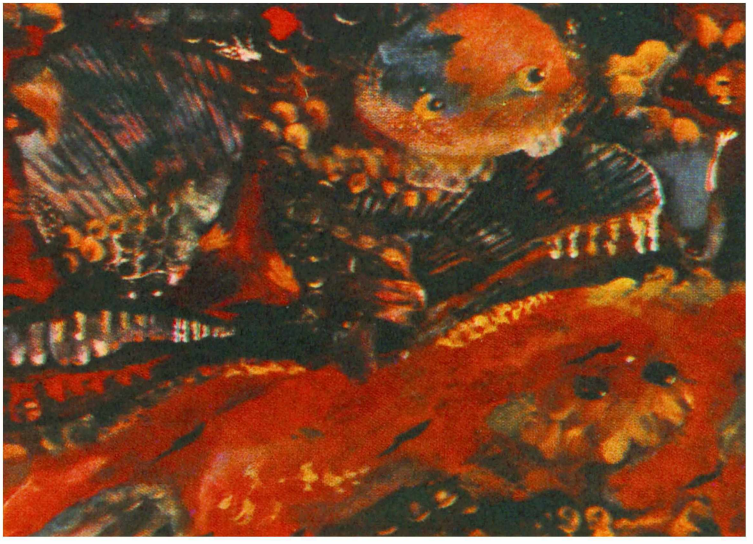
25. П. Мондриан. Картина I.



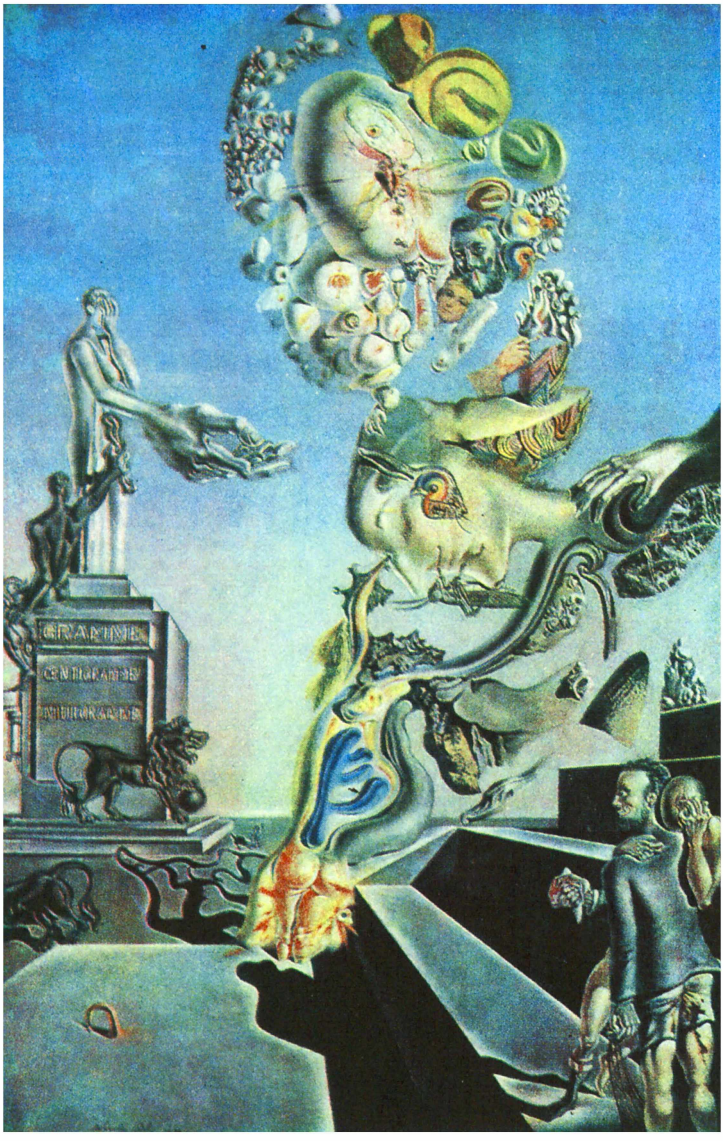
26. Г. Хартунг. Т.



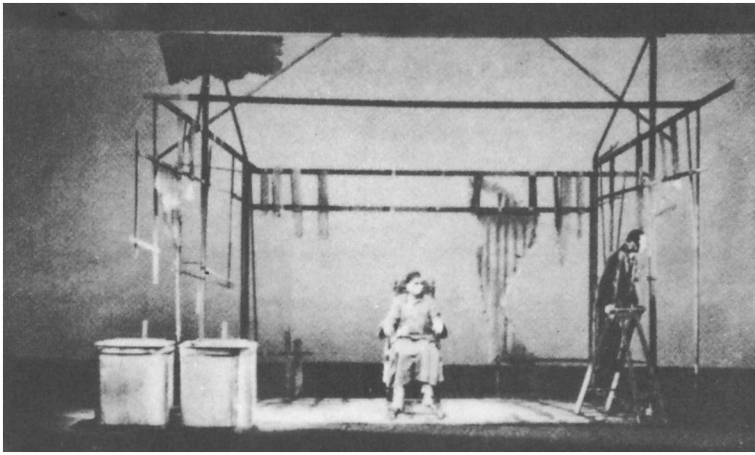
27. Х. Миро. Персонаж, бросающий камень в птицу.



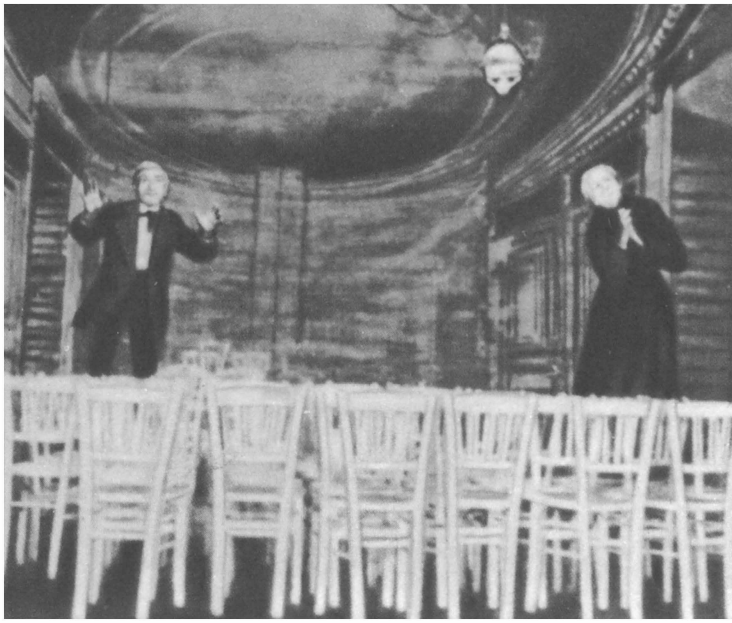
28. Картина больного шизофренией.



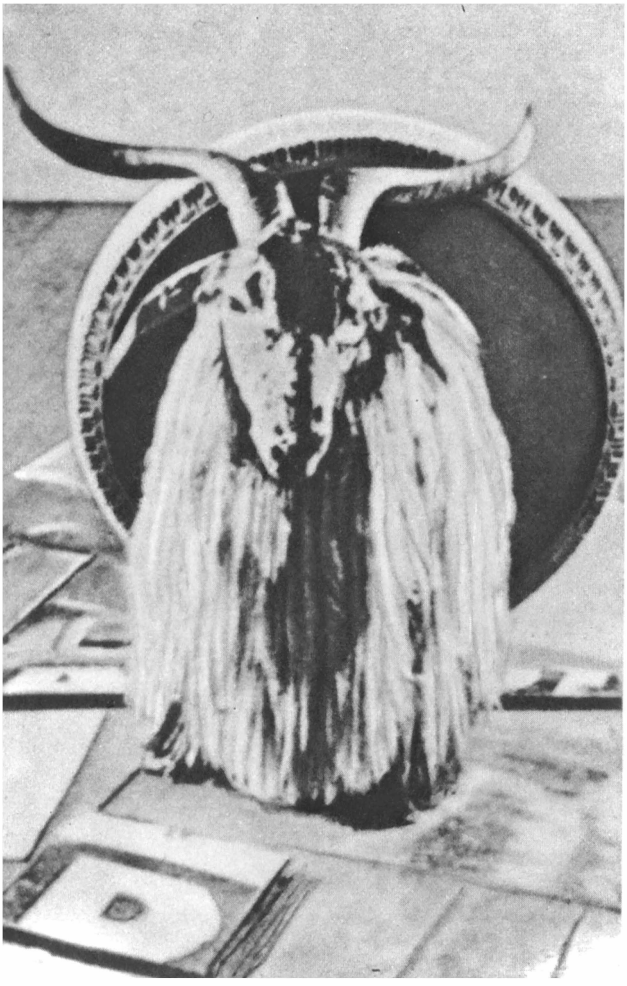
29. С. Дали. Мрачная игра.



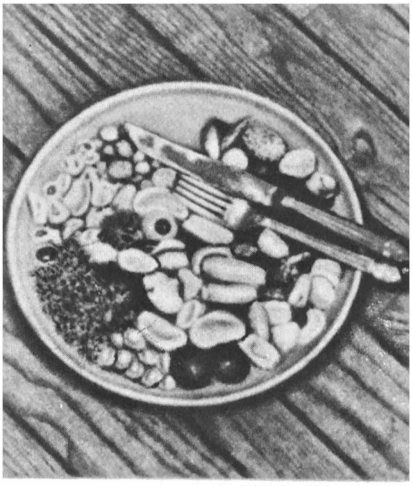
30. С. Беккет. Сцена из пьесы «Конец игры».



31. Э. Ионеско. Сцена из пьесы «Стулья».



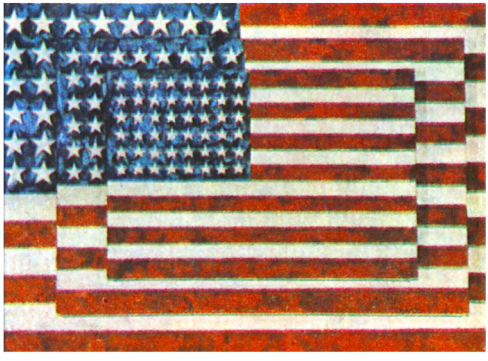
32. Р. Раушенберг. Монограмма.



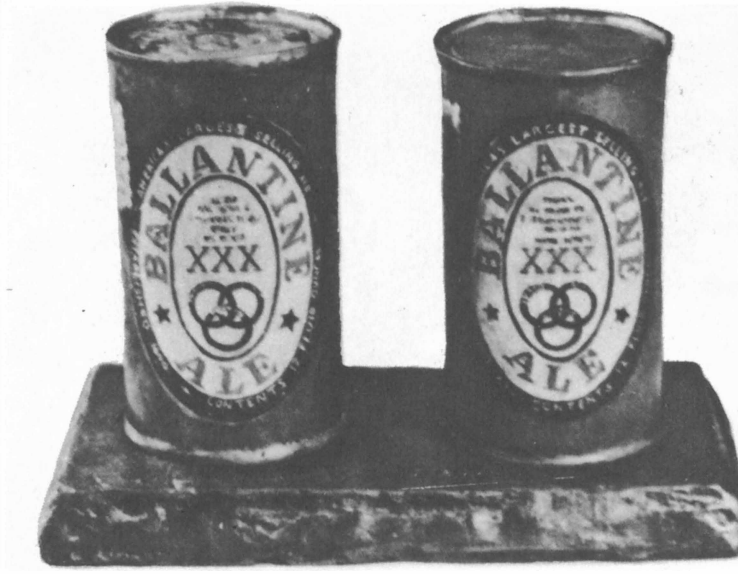
33. Р. Пиррон. Очи карие, почему вы синие.

34. Э. Паолоцци. Я была игрушкой богатого человека.

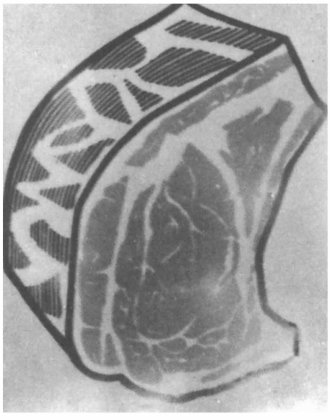
35. Р. Гамильтон. Что делает наши домашние очаги такими особенными, такими привлекательными.



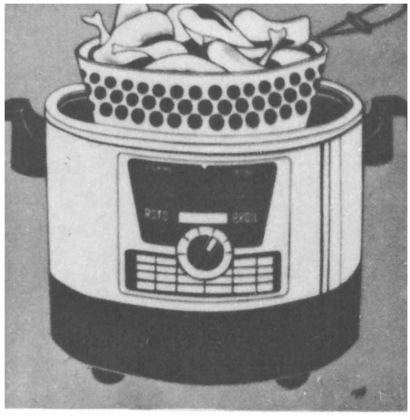
36. Дж. Джонс. Флаг США.



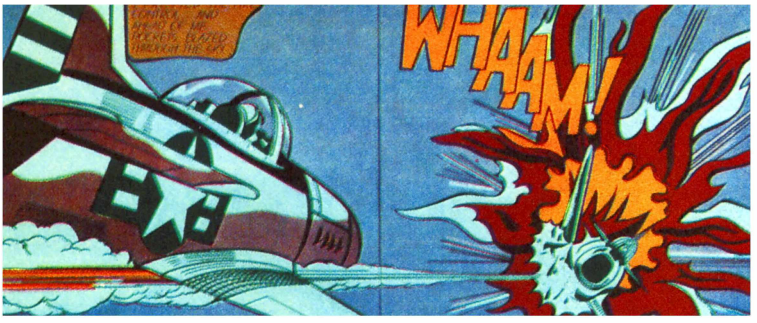
37. Дж. Джонс. Банки с пивом.



38. Р. Лихтенштейн.
Покупка.

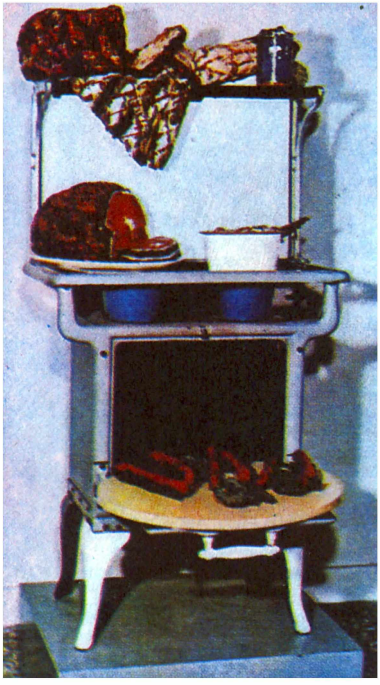


39. Р. Лихтенштейн.
Рото Бройл.



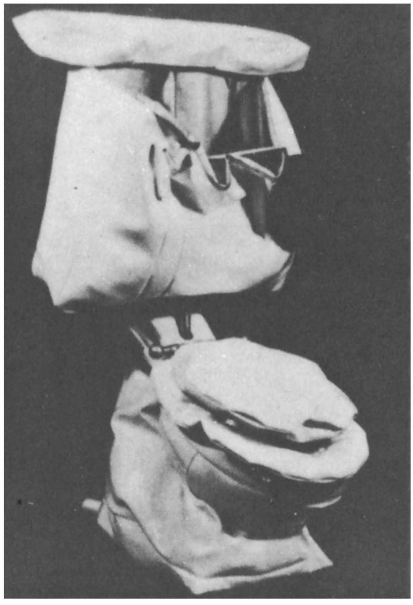
40. Р. Лихтенштейн. Уаам!

41. Р. Лихтенштейн. Когда я открыл огонь.

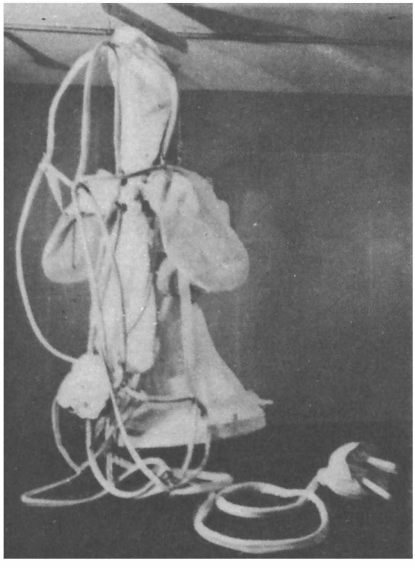


42. К. Олденбург. Кухонный очаг.

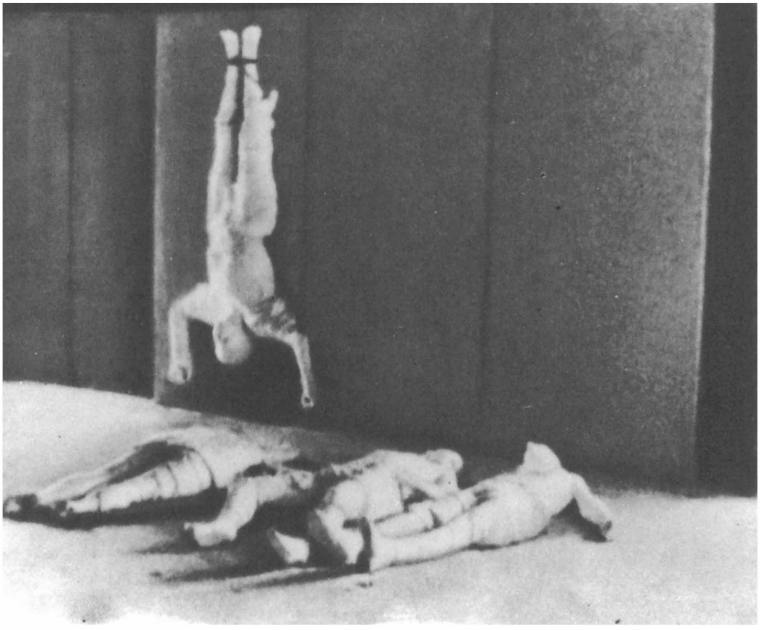
43. К. Олденбург. Гигантская шведская люстра.



44. К. Олденбург. Мягкий туалет.

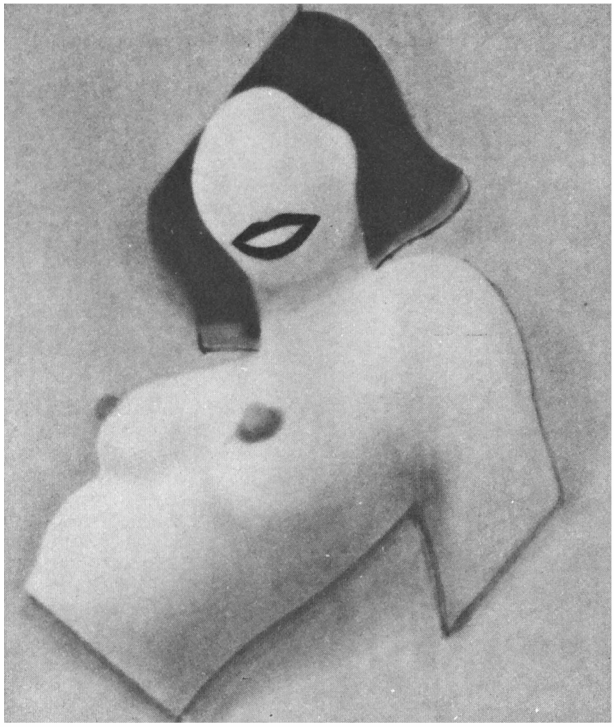


45. К. Олденбург. Фантом гигантского вентилятора.



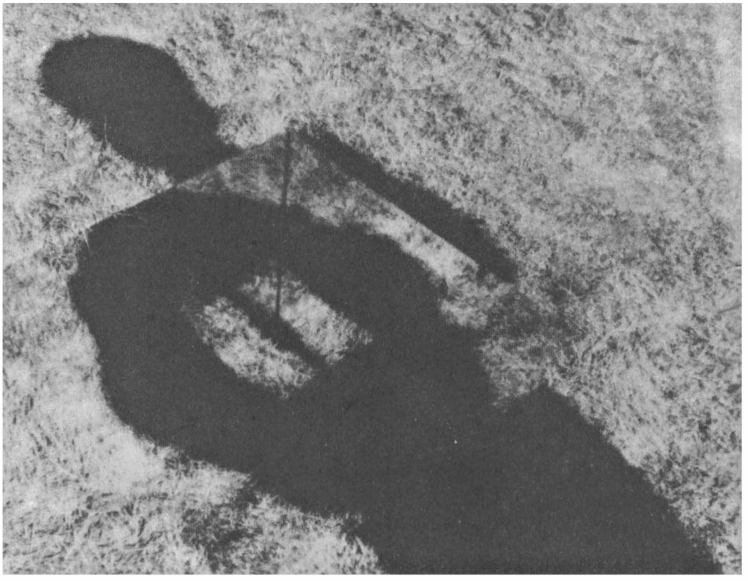
46. Дж. Сигал. Экзекуция.

47. Дж. Розенквист. Грузовик.



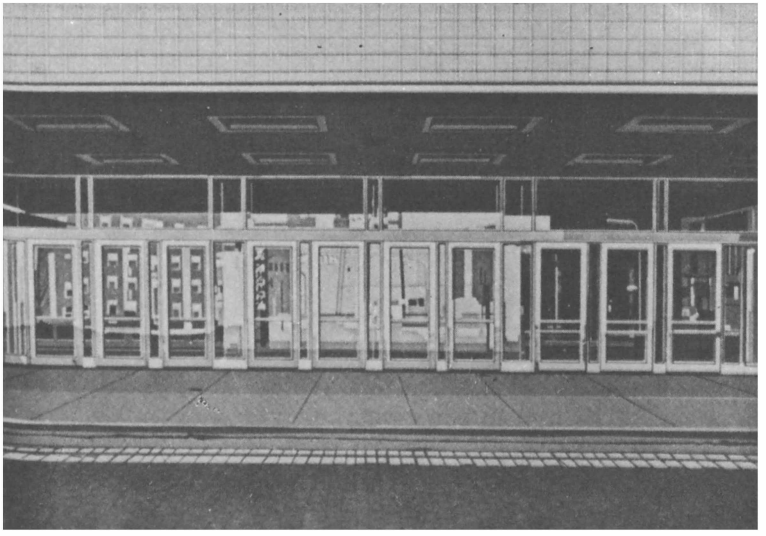
48. Т. Вессельман. Великая американская обнаженная 74—7.

49. Э. Уорел. Банка с супом Кемпбелл.



50. К. Арнет. Невидимая дыра.

51. Д. Эдди. Витрина VW.



52. Р. Истес. Городской ландшафт.

53. Э. Фукс. Моисей и горящий терновник.

Подобно ряду современных буржуазных теоретиков искусства, Ионеско отрицает связь эстетики с прекрасным: «Эстетика не является больше наукой о «прекрасном». Она изучает воображаемые существа, наделенные истинным значением» [1]. Такой подход Ионеско к определению задач эстетики легко объясним в свете его собственной художественной практики: в его произведениях, не отражающих истинной сущности жизненных явлений, мы действительно встречаемся с абстрактно воображаемыми образами, которые к тому же наделены исключительно отрицательными, безобразными свойствами и чертами. Создаваемый абсурдистами псевдомир противоположен самому понятию «прекрасное». Но это еще не дает основания отделять от прекрасного эстетическую науку как таковую.

Даваемое Ионеско определение характера современной эстетики — типичный пример субъективистского суждения. Он опирается при этом не на субъективное осознание объективно существующего широкого круга явлений, а на нечто субъективистски желаемое, приемлемое, хотя и не обоснованное реальной действительностью. Этот прием характерен и для его суждений по другим вопросам.

Ионеско отрицает существование законов и закономерностей в социальных процессах. Их признание неизбежно привело бы к необходимости раскрытия классово антагонистических противоречий эксплуататорского общества. Ионеско пытается сузить раздирающие буржуазный мир классовые конфликты, свести их к локальным, мелким недоразумениям, «необоснованно раздуваемым» личным конфликтам, таким, как недопонимание между супругами, приводящее к семейным конфликтам, или ссоры между закадычными друзьями. «Да,— заявляет Ионеско,— вокруг маленького недовольства из-за ничего кристаллизуются разного рода буйства без причин, весь механизм ненависти» [2]. Именно это, по его мнению, и приводит к сумасшествию в мире, к взрыву, порождаемому человеческими страстями: «Например, люди устраивают забастовку, мятеж, революцию, чтобы достичь очень определенных результатов. В порыве страсти они могут перехлестнуть эти цели и дойти до тирании, до установления догматической глу-

[1] *Ionesco E.* Entre la vie et le rêve, p. 87.
[2] Ibid., p. 119.

пости, до коллективно организованных убийств. Возникает впечатление, что в какой-то определенный момент они теряют контроль над собой, становятся сумасшедшими, становятся плохими. Революция становится реакцией, освобождение — отчуждением, правосудие — садизмом и т. д.» [1].

Свалив в одну кучу разные, подчас противоположные, способы борьбы ради достижения разных, противоположных, целей, как-то: экономическая борьба и терроризм, революционная и автократическая борьба за власть, диктатура большинства во имя социального прогресса и диктатура меньшинства для подавления и угнетения народов, Ионеско стремился доказать бессмысленность и вредность борьбы, направленной на изменение существующего социального устройства, на ликвидацию буржуазной общественной формации.

Нежелание признать существование пагубных для отжившего буржуазного строя закономерностей общественного развития привело Ионеско к отрицанию логики, диалектики, наличия какой бы то ни было системы в процессах социальных изменений. «Совершенно очевидно, что логика находится вне жизни,— заявляет Ионеско.— В логике, диалектике, в системах наличествуют механизмы, всевозможные безумия. Системы, как известно, теряют контакты с действительностью» [2].

Специальность обычно накладывает отпечаток на человека. Творимый Ионеско мир абсурда наложил очевидный отпечаток на него: действительность стала представляться ему в неком «смещенном» виде. Это отчетливо проявилось во время поездки Ионеско в Америку для встречи с прогрессивными писателями США. Он поставил себе целью освободить левых писателей от их «заблуждений». О неудачах этой пропагандистской поездки он сам рассказал в статье «Эти антиамериканские американцы», напечатанной в газете «Фигаро». Именно в США в пылу пропагандистской деятельности четко проявилось смещение представлений в сознании Ионеско: он заявил, что Советский Союз... способствовал нападению Гитлера на Европу и что только американцы спасли мир от фашизма. Прогрессив-

[1] *Ionesco E.* Entre la vie et le rêve, p. 118.
[2] Ibid., p. 121.

ные писатели США отвергли эти абсурдные «исторические открытия» новоявленного французского академика, за что он и заклеймил их как «антиамериканцев».

В особенно деформированном виде Ионеско воспринимает организованный коллектив, массы, выражающие свои требования и отстаивающие свои права. «Посмотрите на толпы,— истерично взывает академик,— они обезличены, нет «лиц». Люди не имеют лиц, когда они образуют слишком многочисленные группы; а когда они обретают лицо — это лицо коллектива ужасно. Это лицо гнева, разрушения, это адское лицо» [1]. Реакционеру и антикоммунисту Ионеско страшно лицо народа, борющегося за справедливость, против абсурдности буржуазного эксплуататорского общества, которое обрекает людей на войны, на безработицу, на тяжелую борьбу за право на существование.

* * *

Вопрос об истоках искусства абсурда занимает многих зарубежных критиков, которые, как правило, совершенно справедливо усматривают их в декадентском искусстве конца XIX в. Однако некоторые буржуазные критики настойчиво пытаются вывести искусство абсурда из русской литературы, прежде всего из творчества Достоевского. Наибольшую изобретательность проявил в этом плане доктор философии, профессор Калифорнийского университета Ф. Хоффман. Для большего веса он причислил к предтечам искусства абсурда помимо Достоевского также Леонида Андреева, Тургенева и Гоголя. О научном уровне исследования Хоффмана можно судить по его трактовке смысла «Мертвых душ» — произведения, которое он считает наиболее «духовно близким» театру абсурда: «Мертвые души могут быть названы товаром, купленным для дьявола, полномочным представителем которого является Чичиков. Во всяком случае, ни моральное сознание, ни «дух» не связаны с этой куплей и продажей. Весь мир романа Гоголя — мертвый мир, и в этом смысле все, что там происходит, может быть названо законным» [2].

В действительности же корни искусства абсурда лежат за пределами русской литературы. Искусство абсурда и по

[1] *Ionesco E.* Entre la vie et le rêve, p. 127.

[2] *Hoffman F. J.* Samuel Beckett. The Language of Self. N. Y., 1964, p. 13.

сущности своей, и по своим истокам тесно связано с последней стадией капиталистической общественной формации — империализмом и со специфической для него философией экзистенциализма; оно является органичной частью современного буржуазного мира.

Характерно, что деятели искусства абсурда, не пытающиеся приукрасить буржуазную действительность, являются тем не менее ее верными апологетами. Они нашли своеобразный способ ограждения буржуазного мира от попыток его изменения. Абсолютизируя пороки отжившего общественного устройства, они пытаются представить их как присущие человеческому обществу вообще. Отсюда и настойчивое стремление представить весь мир, всю действительность в виде враждебного человеку, непонятного для него хаоса, абсурда, неизменного и неустранимого.

Возможность и закономерность появления такого рода попыток «обессмысливания» окружающего мира предсказал еще К. Маркс: «Раз понята связь вещей, рушится вся теоретическая вера в постоянную необходимость существующих порядков, рушится еще до того, как они развалятся на практике. Следовательно, тут уже безусловный интерес господствующих классов требует увековечения бессмысленной путаницы» [1]. В появлении искусства абсурда проявились деградация и распад культуры буржуазного общества в соответствии с той логикой общественного развития, которую тщетно пытаются отрицать своим творчеством деятели этого направления.

* * *

Несмотря на все усилия буржуазной пропаганды и рекламы, театр абсурда утерял к середине 1960-х годов интерес зрителей. В Париже спектакли театра абсурда еще некоторое время посещали туристы, относившиеся к ним как к диковинке. Но и этот интерес вскоре иссяк. Для реанимации буржуазного театра настоятельно требовались новые идеи, новые трюки. На этот раз зрителям были предложены представления без текста пьесы, по заранее намеченному в общих чертах сценарию, получившие известность под названием *«хэпенинги»* (от английского «happen» — случаться, происходить). Происходившее на

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 32, с. 461—462.

сцене не имело внутренней логики, действия персонажей были необъяснимы, неожиданны. В этом отношении представления продолжали линию театра абсурда.

Вот образец одного из спектаклей хэпенингов: на сцене за большим столом сидят солидные мужчины и обсуждают серьезные вопросы. Монотонно говорит докладчик. Из-за кулис появляется обнаженная молодая женщина (известная кинозвезда). Она проходит по сцене мимо сидящих мужчин, спускается в зрительный зал, пробирается между рядами и садится на колени одному из зрителей.

Вскоре хэпенинги вышли за пределы театральных помещений. Действие было перенесено на улицы, во дворы домов. Вместо театральных билетов зрителям продавались билеты на автобусы, которые отвозили их на бойню, в автомобильный гараж и т. д. В качестве спектакля зрителям показывали процесс забоя скота, автоматическую мойку машин и т. п. Хэпенинги совершенно очевидно вышли за пределы собственно искусства, превратившись в экскурсии по «неожиданным местам».

Буржуазные теоретики поясняли, что лишение искусства его специфических функций, логики и смысла и является задачей хэпенингов. Западногерманский теоретик искусства Р. Ведевер подчеркивал, что именно путь алогизма сближает искусство с жизнью, стирает различие между ними, что роднят их именно путаность, хаотичность, непонятность. Суть этого «сближения» излагается в книге западногерманских буржуазных теоретиков Р. Ведевера и Л. Ромайна «Искусство как бегство. Бегство как искусство. К критике художественных идеологий» следующим образом: «Всякая логика лишается силы, так как включение такого рода ритуалов в жизнь — а ведь дело идет не о чем ином, как о совмещении искусства с жизнью и жизни с искусством — ...может быть достигнуто только тогда, когда будет уничтожено всякое обращение к замкнутым организованным структурам. Произведение становится тогда дезориентированным, как сама жизнь. Оно включается в неопределимые, нерешительные действия бесплановой действительности» [1]. В основе хэпенингов мы и видим стремление обессмыслить искусство и предста-

[1] *Wedewer R., Romain L.* Kunst als Flucht. Flucht als Kunst. Opladen, 1971, S. 73.

вить жизнь как бесцельный процесс, не поддающийся регулированию со стороны людей.

Буржуазные теоретики объявляют хэпенинги подобием ритуальных действ и пытаются возвести их в ранг «магии XX века». Хэпенинги должны снять социальные и сексуальные табу, вернуть общество на стадию примитивного сознания. «Снятие сексуального табу» проводится по широкой программе — от внедрения нудизма до публичных половых актов. Примером начальной стадии этого процесса может служить хэпенинг следующего содержания. Среди зрителей появляется обнаженная актриса, обмазанная слоем сметаны. За дополнительную плату зрители могут приобрести право облизать сметану с какой-либо части ее тела.

Снятие социальных табу имеет более серьезную основу. С помощью такого рода хэпенингов буржуазные идеологи пытаются свести к игре проявления социально-политического протеста, представить в виде игры, в виде «пробы творческих сил» акты империалистической агрессии. Профессор университета Индианы А. Реслер так определяет сущность политических хэпенингов: «Искусство — это жизнь. Игра, политика. На короткий момент искусство, жизнь, политика составляют единство» [1]. Буржуазные теоретики предлагают квалифицировать как хэпенинги студенческие демонстрации политического протеста. Американский теоретик модернизма, инициатор создания хэпенингов Алан Капров заявил в 1970 г. в США на национальном конгрессе по эстетическому воспитанию, что «Вьетнам — лучший театр, чем любая пьеса» [2], оправдывая тем самым американскую империалистическую агрессию в Индокитае.

Особая задача хэпенингов — воспитание в людях жестокости. С этой целью скульптор-модернист Т. Бейрак поставил в Нью-Йорке хэпенинг, «материалом» которого явились «кровь, крысы, трупы убитых животных и человеческая пара, совершавшая половой акт на облитой кровью мостовой» [3].

---

[1] *Reszler A.* L'esthetique anarchiste. Indiana University, 1973, p. 95.

[2] Цит. по: Actes du VII-e congres international d'esthetique, v. 1, p. 429.

[3] Ibidem.

Буржуазные идеологи демагогически заявляют, что хэпенинги — этот типичный вид буржуазного антиискусства — якобы являются истинно «народным» искусством, создаваемым «народом» и «для народа». Они пытаются связать антиобщественный, антихудожественный, порнографический характер хэпенингов с революционными порывами масс, используя в качестве связующего звена псевдореволюционность дадаизма и договариваясь даже до того, что хэпенинги «имеют достойных предшественников в России, в событиях революции и в дадаизме» [1].

В хэпенингах прежде всего обращает на себя внимание отсутствие идеальной цели в предпринимаемой деятельности. Процесс в творческом отношении не результативен — из действия не возникает продукта. Действия хэпенингов бесцельны, не носят творческого характера и не отвечают поэтому требованиям истинного искусства.

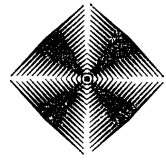
Как и прочие направления модернизма, хэпенинги имеют целью разложить искусство, лишить его прогрессивных функций, в особенности познавательного значения. По замыслу буржуазных идеологов, они должны способствовать отказу от разумного постижения действительности, лишить людей возможности анализа явлений действительности, необходимого для осознанных действий, для достижения прогрессивных целей путем социально-политической борьбы. «Исходя из отрицания формы, а вместе с ней и действительности, которая воспринимается только в «картинах загадочного представления», хэпенинги и антиискусство исключают всякий прогресс разума и всякую его возможность. При таком отказе от рационализма и ломке причинности проявляется предлогическое сознание, которое было свойственно примитивному сознанию... Неспособность примитивного сознания понимать общественные законы обретает, таким образом, позитивные возможности» [2],— пишет Р. Ведевер.

Хэпенинги возникли и получили наибольшее распространение в США. Возникновение нового направления модернизма в Соединенных Штатах положило начало перемещению центра современного буржуазного искусства на Американский континент.

[1] Цит. по: Actes du VII-e congres international d'esthetique, v. 1, p. 429.

[2] *Wedewer R., Romain L.* Kunst als Flucht. Flucht als Kunst, S. 75.

ГЛАВА IX. АНТИРЕАЛИЗМ «НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ»



Культ абсурда и ломка формы художественных произведений, охватившие в 1950-х годах буржуазное изобразительное искусство и театр, стали вызывать некоторое беспокойство даже у идеологов буржуазии. Но тогда эти очевидные признаки распада модернистского искусства по большей части воспринимались как «детская болезнь» роста художественной культуры.

В работе «Мораль будущего» французский буржуазный ученый Шарль Мейер пишет: «С конца первой мировой войны целая школа искусства и литературы подчеркивает абсолютное пренебрежение к продуманным и логическим конструкциям и построениям. Там систематизируются состояния иррациональные, болезненные и ребяческие. Пожмем плечами, но не будем тревожиться сверх меры. Это все пройдет. Все это в процессе прохождения. В скульптуре после жеманного периода 1900-х годов приятно было найти формы более округлые, более дородные. Сюрреалистическая живопись и скульптура оскорбительно превзошли меру, но не будем забывать: для того чтобы создать новые шкалы ценностей, нужно начать с разрушения старых» [1]. Отдавая себе отчет в «чрезмерностях» модернистского искусства, Мейер оправдывает его с точки зрения социопсихологии. «Джаз, сюрреализм, злоупотребление символами, отрицание всех рациональных предметов, мистицизм и бессвязность отвечают потребностям человека, когда он силится на какое-то время забыть жестокость нашего века. Он стремится воссоздать в себе умственное состояние ребенка, первобытного человека или дикаря» [2].

Рассматривая современное буржуазное искусство как

---

[1] *Mayer Ch.* La moral de l'avenir. Paris, 1953, p. 105.
[2] Ibid., p. 106.

своего рода психотерапию, Мейер уверенно предсказывал скорый взлет в области художественной жизни стран капитализма, возвращение искусства на стезю разума: «Еще несколько лет — и снова станет очевидно, что человек — разумное существо, отклонения которого случайны и временны... Вызовет удивление незначительность и несерьезность многочисленных духовных доктрин, которые в настоящее время еще в таком фаворе. Станет очевидным — и уже сейчас очевидно,— что они являются чистым жонглированием словами и выражениями» [1].

Прогнозы Мейера были опубликованы более двадцати лет назад, и сегодня можно с определенностью сказать, что они не оправдались: буржуазное искусство не только не вернулось «на стезю разума», но и вышло окончательно за рамки собственно искусства. Возвращения буржуазных художников и писателей к реализму не произошло и не могло произойти, потому что реализм «невыгоден» буржуазии. Социальная действенность реалистического искусства заставляет буржуазных идеологов постоянно искать пути борьбы с ним. Если раньше эта борьба ограничивалась попытками оттеснить реализм с помощью формалистических направлений модернистского искусства, то за последнее время тактика изменилась: западные теоретики и практики искусства пытаются разложить реализм изнутри, фальсифицировать само понятие реализма. Это отмечают прогрессивные деятели культуры буржуазных стран. «Буржуазия чувствует всегда в глубине души недоверие к писателям, к литературе,— пишет французский писатель Жорж Самперен.— Но она многому научилась. Она осознала способность литературы к сопротивлению и к восприятию того общества, в котором она господствует и на которое накладывает свой отпечаток. Буржуазия поняла, что ей следует попытаться нейтрализовать основную силу литературы — силу протеста, силу правды» [2]. Очевидно, что эти слова можно в полной мере отнести и к искусству.

В авангарде нового похода против реализма оказались американские эстетики и искусствоведы, попытавшиеся теоретически обосновать замену принципа отражения искусством реальности концепцией «явлений и реакций».

---

[1] *Mayer Ch.* La moral de l'avenir, p. 107.
[2] Цит. по: Que peut la littérature? Paris, 1965, p. 46.

Согласно этой концепции, язык реалистического искусства не обладает общезначимостью ввиду отсутствия единой для всех объективной реальности; реальность дана лишь в форме «явлений», которые вызывают те или иные субъективные «реакции» человека: удивление, смех, возмущение и т. п. Замена понятия «предметности» искусства понятием его «вещности» позволит художнику, с точки зрения американских эстетиков, освободиться от бесплодных попыток отобразить «предмет» как некую сущность и перейти к изображению «вещей» как форм, вызывающих у людей определенные эмоциональные состояния. Именно таким, по мнению этих теоретиков, должен быть «новый» реализм, конструирующий «новую реальность» — объект искусства.

Эта теория нашла воплощение в так называемом *поп-арте,* который был объявлен «истинно американским» искусством, не имеющим ничего общего с идеологией и в этом смысле продолжающим лучшие американские традиции. В 1962 г., за год до первой выставки в США шедевров поп-арта, особый помощник президента Кеннеди Артур Шлезингер-младший писал: «Наш народ никогда не был рабом идеологии», поясняя, что под идеологией он понимает «совокупность систематизированных и застывших догм, с помощью которых люди пытаются познать окружающий мир и охранять или, наоборот, переделывать существующий строй» [1]. «Скептическое отношение к идеологии,— заявлял он,— было главным источником изобретательности в решении социальных вопросов, отличающей нашу нацию» [2].

Представление о буржуазной художественной практике 1960-х годов, о новом типе модернистского искусства, получившего известность под названием «поп-арт», дает выставка произведений одного из корифеев этого направления — американца Р. Раушенберга, состоявшаяся в Нью-Йорке в 1963 г. В первом зале была выставлена огромная «Белая картина» — полотно, на котором не было ничего, кроме белой краски. По замыслу автора, собственно картину составляли элементы, находящиеся вне ее,— тени проходящих зрителей, блики света и т. п. Эстетическую

[1] Saturday Review. N. Y., 1962.
[2] Ibidem.

ценность картины он видел во «вторжении жизни в искусство», в ее «непосредственном участии в произведении». Именно в этом и состоит «новая реальность» поп-арта. Рядом с «Белой картиной» висела аналогичная «Черная картина», а по соседству — еще одно произведение, состоявшее из измятых старых газет, покрытых ровным слоем черной краски.

Далее следовал огромный коллаж «Шарлин», составленный из зеркалец, кусочков материи и дерева, лоскута нижней рубашки, расплющенного зонтика, почтовых открыток, обрывков комиксов, дешевых литографий старых мастеров. Все это освещалось вмонтированной в картину мигающей электрической лампочкой.

Затем зрители знакомились с «первенцем» Раушенберга — картиной «Постель», состоящей из стеганого одеяла и подушки, обильно забрызганных масляной краской. Автор охотно рассказывал историю создания этого произведения. Он проснулся ранним майским утром, полный желания приняться за работу. Желание было, но не было холста. Пришлось пожертвовать стеганым одеялом — летом можно обойтись и без него. Попытка забрызгать одеяло краской не дала желаемого эффекта: сетчатый узор стеганого одеяла забивал краски. Пришлось пожертвовать подушкой — она давала белую поверхность, необходимую для выделения цвета. Других задач художник перед собой не ставил. Зрители привносили свое понимание произведения: некоторые из них, например, утверждали, что «постель» выглядит так, как будто на ней кого-то зарубили топором...

Далее было выставлено скульптурообразное произведение Раушенберга, так называемая монограмма — творение, причисленное к типу «комбинаций»: чучело козла с автомобильной шиной (см. рис. 32).

На выставке возникли дискуссии. Зрителей, в особенности дам, поражал повышенный интерес автора к уродливому. Раушенберг возражал, что уродливого, как такового, не существует: все зависит от того, как воспринимать то или иное явление, предмет. Так, например, туалет дамы — шляпку с перьями и норковый палантин — можно принять за уродливое оформление: на голове торчат перья, вокруг шеи обмотана шкура дохлого животного...

Раушенберг рассматривает свое творчество как проти-

воположность субъективизму абстракционистов, пытающихся «выразить себя» в момент встречи кисти с полотном. Свои произведения он считает безликими, его эмоции, вкусы в их создании не участвуют. Он подчеркивает, что ему чужд принцип «замысел — воплощение», т. е. принцип рождения в уме идеи и ее объективации на полотне. Раушенберг признает только «чистую практику». Так, без всякого предварительного замысла им была создана картина «Ребус». Автор использовал купленные по дешевке банки красок, на которых не было этикеток. Цвет уцененных красок можно было определить только дома, открыв банку. Из смеси этих красок и был создан нашумевший «Ребус», в котором автору посчастливилось получить особый блеклый, неопределенный колорит.

Но Раушенберг не только пользовался случайно попадавшимися под руку предметами. Он изобрел свой способ создания картин из предметов «реального мира», сводящийся к следующему: художник смачивает кусок рисовальной бумаги жидкостью для зажигалок, затем накладывает сверху иллюстрацию, вырезанную из журнала «Лайф», «Таймс» или «Ньюсуик» (картинки из других журналов плохо сводятся), и долго водит по ее оборотной стороне шариковой ручкой. Переведенную на новую бумагу картинку он штрихует или размывает. Пользуясь этим методом, Раушенберг создал серию иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, расцененную буржуазной критикой как знаменательный этап его творческого пути. Основным достоинством этой серии признается неиссякаемая фантазия автора. В качестве исходных материалов он использовал вырезки из современных журналов. Таким путем в дантовский ад попали гоночные автомобили, солдаты в противогазах, ракеты, фотографии американских политических деятелей, что, впрочем, было случайным, неосознанным, как и все в поп-арте. Образ Данте был воплощен с помощью вырезки из спортивного журнала — куска рекламы клюшек для гольфа. Данте предстал перед зрителями в голом виде, с полотенцем вокруг бедер. Творение Раушенберга было приобретено одним из меценатов современного буржуазного искусства и отпечатано небольшим тиражом, причем стоимость одного экземпляра составляла 300 долларов.

Говоря о своем понимании искусства и художественно-

го творчества, Раушенберг заявляет, что живопись принадлежит и искусству, и жизни, а поскольку, по его мнению, ни того, ни другого сделать нельзя, то художник работает «в пробеле между ними».

Появление поп-арта в США совпало с резким падением цен на произведения абстракционистов, и многие стали рассматривать его как возможную замену потерявшего популярность абстракционизма. Нужно было только умело «подать» его на мировой арене, представив в качестве последнего достижения современного искусства. Подходящий случай подвернулся в 1964 г. На очередной выставке в Венеции были пущены в ход все средства: не только реклама и пресса, которые должны были сформировать общественное мнение, но и дипломатическое влияние. В результате первая премия была присуждена Раушенбергу за картину, на которой представлены кусок фотографии Кеннеди, амбарный замок, вырезки из иллюстрированных журналов, пестрые открытки и другие предметы. Эта «картина» занимала целую стену в одном из павильонов выставки. Присуждение Раушенбергу первой премии вызвало волну возмущения, однако дело было сделано: поп-арт получил мировую известность. Поделки поп-арта наряду с произведениями абстракционистов и сюрреалистов заполнили залы буржуазных музеев. Поп-арт стал одним из господствующих направлений современного модернистского искусства.

Критика оценила поп-арт как высшее достижение современности. Американский теоретик искусства М. Амайя, провозглашая поп-арт «сверхреализмом», писал, что он «относится не только к новому типу реализма, который ничего общего не имеет с прошлым, но и к высшим элементам нашей культуры: сверхрынку, сверхчеловеческому идолу, директивам о сверхпродаже, сверхизбранности в сверхнасыщенном обществе, которое ценит новое ради него самого» [1]. Разница между «сверхреализмом» поп-арта и традиционным реализмом, по словам Амайя, «заключается в том, что художник видит теперь свой предмет отключенным, отделенным от его непосредственного окружения, вещью для себя, самим по себе, подобным символу тотема» [2].

[1] *Amaya M.* Pop Art and After. N. Y., 1966, p. 19.
[2] Ibidem.

Объявляя поп-арт новым направлением в искусстве модернизма, буржуазные теоретики и историки искусства забывали, что произведения поп-арта отнюдь не новы — аналогичные поделки зрители видели полвека тому назад. Достаточно вспомнить пресловутый «Фонтан-писсуар» дадаистов или поделки Швиттерса, пытавшегося даже эстетически обосновать свои попытки создания «художественных» произведений из отходов человеческой цивилизации. Аналогичны поп-арту и сюрреалистические «предметы».

Вернувшись в своих «новейших» достижениях к образцам 1920-х годов, модернизм замкнул круг своего развития. Подводя итоги более чем полувекового существования искусства модернизма, можно сказать, что оно ничем не обогатило художественную культуру. Начав с противопоставления себя традиционному искусству в мировоззренческом, теоретико-эстетическом плане, модернизм оказался вне рамок собственно искусства ввиду несостоятельности своей практики.

Наряду с поп-артом в буржуазной художественной жизни возникали и другие «мыльные пузыри» новых модернистских направлений, которые быстро исчезали, не оставляя после себя никаких следов в искусстве. Одним из таких недолговечных образований явилось направление так называемого *оп-арта* (оптического искусства). Авторы демонстрировали, как правило, бессмысленные абстрактные конструкции, подсвеченные цветными лампочками. Цвета освещения менялись, что должно было символизировать динамику, изменение самой конструкции. Формалистические трюки быстро надоели зрителям. Не помогло и увеличение размеров произведений: зрители остались равнодушны даже к огромным «картинам», создававшимся с помощью специального аппарата, который проецировал с колокольни на белую стену дома постоянно меняющиеся цветовые пятна.

Оп-арт быстро сменили так называемые «мобили» — конструкции, вращавшиеся от электромотора[1]. Чтобы

[1] Следует отметить, что идея «кинетического» искусства не является, по существу, новой. Она была предложена футуристами еще в 1912 г. в «Техническом манифесте футуристической скульптуры»: «Если скульптурная композиция будет нуждаться в специальном ритме движения... можно будет приделать к ней маленький мотор» (Манифесты итальянского футуризма, с. 34).

привлечь внимание зрителей, к некоторым «мобилям» присоединялись звуковоспроизводящие устройства, и «мобили» издавали писк. Для изготовления «кинетических картин» подбирались самые невероятные предметы. В одном из музеев Амстердама выставлен «мобиль», который представляет собой соединенные шпурками движущиеся вставные челюсти. Так предельно формалистически завершил модернизм свои эксперименты по передаче движения средствами искусства.

Очередным изобретением модернистских новаторов явилось самоубийственное, или самоуничтожающееся, искусство. Однажды на улицах Нью-Йорка появилась странного вида машина с 18 колесами различного диаметра и с 400 двигающимися деталями. На глазах у удивленных прохожих в течение получаса все эти детали крутились, машина грохотала, из нее раздавалась пронзительная музыка. Затем машина вспыхнула. Заранее вызванные пожарные погасили погибающие в пламени остатки этого произведения искусства новейшего образца. Авторы такого рода поделок проявляли известную изобретательность в выборе средств «самоуничтожения»: некоторые конструкции, например, расплющивали сами себя молотками, которые входили в их «комплект».

«Самоуничтожающееся» искусство не только вошло в практику модернизма, но и стало объектом теории. Американский журнал «Тайм энд Тайд» подверг его «эстетическому анализу». По словам журнала, «разрушительное представление не лишено ни логики, ни символического значения. Искусство может быть только зеркалом общества, а цивилизация, полузагипнотизированная перспективой атомного самоубийства... и, кроме того, состоящая из смертных, может быть прекрасно отражена в произведениях, содержащих в себе семена своего собственного разрушения» [1]. Далее выражалась надежда, что прохожие, ставшие свидетелями художественного акта нового типа, принесут домой сознание «значения эстетического и социального саморазрушения» [2].

Приемы «самоубийственного искусства» были распространены на книгопечатание: выпускались альбомы с ре-

[1] Time and Tide, vol. 41. N. Y., 1960, № 26.
[2] Ibidem.

продукциями, напечатанными специальными красками, которые через некоторое время бесследно исчезали с листов альбома.

Затем изготовление произведений «самоуничтожающегося» искусства было подвергнуто рационализации. Предприимчивый художник Ив Клейн продал зрителям право посетить вместо выставки пустую комнату. Этот коммерческий трюк он «эстетически» обосновал как художественное выражение абсолютной пустоты. Находка Клейна была быстро перенесена в область музыки. Вышедший на эстраду пианист три минуты просидел перед роялем, не взяв ни одной ноты,— он выразил средствами музыки абсолютную тишину.

Дальнейшее развитие искусства модернизма вызывает невольные ассоциации с пьесой Ионеско «Амедей, или Как от этого избавиться». Одним из действующих лиц пьесы является труп десятилетней давности, который, следуя причудливой фантазии автора, заболевает специфической «трупной» болезнью — начинает непомерно расти. Сначала он сползает с кровати, потом вылезает за пределы комнаты, а затем, упершись в стены квартиры, ставит под угрозу очаг приютившей его семьи. Такой «трупной» болезнью заболело и буржуазное модернистское искусство: произведения его стали непомерно расти. В 1968 г. одним из художников-модернистов была создана самая длинная в мире картина: полотно растянулось на полтора километра. Каждые сто метров заверены собственноручной подписью его создателя. Художник поделился с корреспондентом газеты «Дейли Экспресс» немудреным «секретом» своего мастерства: каждые триста метров он красил разным цветом.

Катастрофичность положения современного буржуазного искусства отмечают многие здравомыслящие зарубежные критики. Особенно настойчиво говорят об этом на международных эстетических конгрессах.

В защиту традиций в искусстве, за связь искусства с жизнью выступил на II Международном эстетическом конгрессе французский ученый Ж. Берзье: «Можно ли достойно творить вне законов жизни? Отказ от натуры является доказательством нашего полного бессилия. Действительно, мы не сможем интерпретировать то, чего мы не знаем, мы лишь потеряем основные элементы пластиче-

ской красоты, стиль» [1]. Берзье призвал деятелей искусства к изучению работ великих художников прошлого: «Ибо у мастеров мы найдем необходимое равновесие сил, которые, сталкиваясь, создают драматическую коллизию. Глядя на живые элементы красок, форм, линий шедевров, созданных в счастливые времена, когда характеры самоутверждались, мы ощущаем в самих себе подлинное возрождение. Речь идет, конечно, не о поисках у мастеров технических приемов, свойственных лично художнику и его времени, а о том, чтобы почерпнуть вдохновение» [2].

На III Международном эстетическом конгрессе итальянский ученый В. Пассари-Пиньони подвел итоги почти полувековой деятельности модернистов, претендовавших на роль реформаторов искусства: «После импрессионистов, фовистов, итальянских метафизиков, миланских футуристов, абстракционистов и сюрреалистов, после самых ожесточенных попыток авангардистов произведения искусства, которые, казалось, достигли абсолютной, совершенной автономии... в действительности оказались отчаянным свидетельством того, что искусство, стремясь к границам чистого творчества, никогда их не достигнет... И тогда все эти притязания на творчество предстали как драма ущербности, как маниакальное проявление кризиса и бессилия» [3].

Прогрессивные ученые призывали художников отказаться от формалистических экспериментов, вернуться к искусству образному, связанному с жизнью и с интересами общества. «Только когда художник действует, исходя из объективного понимания фактов и идей, из глубокой взволнованности, проистекающей из конфликта между действительностью и стремлениями, которые не находят своего удовлетворения, он в состоянии придать форму эмоции, которую мы признаем эстетической, и достичь конечного результата, целиком принадлежащего сфере сознания и чувства, с помощью собственных средств языка искусства (поскольку между формой и содержанием суще-

---

[1] Deuxième Congrès International d'Esthétique et de science de l'art. Paris, 1937, t. 2, p. 410.

[2] Ibid., p. 411.

[3] Atti del III Congresso Internationale di estetica. Torino, 1957, p. 357—358.

ствует тесная обусловленность)» [1],— заявил итальянский эстетик Л. Ферранте.

С последовательным осуждением претендующего на новаторство модернистского искусства выступил итальянский ученый Дж. Факки, который вскрыл социальные основы процессов, происходящих в современном буржуазном искусстве: «Разрушение форм и разложение предметного пространства являются следствием крайнего индивидуализма, отчаянного недоверия к коллективности, ожесточенного интереса к ненормальному, невоспроизводимому, патологическому. Художник-индивидуалист чувствует себя всегда более одиноким в неприязненном мире, который он не понимает и отказывается понять... Выразительный язык, средство общения с другими, все более и более сводится к нечленораздельному монологу» [2].

Прогрессивные зарубежные ученые опираются в своей критике модернизма не только на теорию, они констатируют очевидный факт потери современным модернизмом зрительской аудитории. «Формализм, абстракционизм, искусство для искусства, не выражающие собой достоверных явлений действительности, не находят теперь больше отклика со стороны противников любой формы бегства от действительности общественной жизни, жизни масс» [3],— заявляет итальянский ученый Дж. Солинас. Альтернативой модернизма он считает реализм, тесно связанный с социальными проблемами: «...когда говорят, что внутренним содержанием различных форм искусства является общественная жизнь, этим хотят сказать, что природа, эмоции, надежды, идеи, составляющие силу мира искусства, являются не чем иным, как выражением классовой сущности; таким образом, эстетические изыскания представляются обобщением социального содержания, уже выработанного общественной жизнью» [4].

Особо отмечается на конгрессах депрофессионализация многих современных художников-модернистов. «Оригинальность, усилия обновления, поиски ради поисков, авангардное искусство, искусство лабораторий и эссе — так много всяких слов для выражения нонконформизма, что

[1] Atti del III Congresso Internationale di estetica, p. 349.
[2] Ibid., p. 365—366.
[3] Ibid., p. 399.
[4] Ibid., p. 401.

он превращается в новый конформизм, авансом аннулирующий возможность благотворно влиять на формирование индивидуальности школы, студии, консерватории. Потому что не может быть истинной оригинальности без длительного изучения самого себя и своих средств, для чего именно и служит обучение» [1],— подчеркивал на IV эстетическом конгрессе французский ученый Ж. Дюрон.

Выражением отчаяния и обманом называет модернистское искусство греческий эстетик Н. Дракулис. По его мнению, «композиция исключительно субъективистская, нефигуративная, лишенная объективности, превращается в нечто метафизическое» [2].

Пагубность для искусства лженоваторства, основанного на разрыве традиций, отмечали и те буржуазные ученые, которые далеки от утверждения социальной направленности искусства. Так, итальянский ученый Л. Парейсон в своем докладе заявил, что во все времена так называемые новаторы рассматривали новаторство исключительно как разрыв: лжепророки нового, они не способны понять истинной оригинальности; предатели подлинной ценности, они превращают в альтернативу синтез новаторства и сохранения; по своему бесплодному и чисто отрицательному характеру этот деланный разрыв связей является только пародией на оригинальность и карикатурой на новаторство.

Упадок искусства модернизма не отрицают теперь и те буржуазные эстетики и критики, которые еще недавно выступали в его защиту. На VII Международном эстетическом конгрессе обсуждался уже вопрос не о «расцвете» модернизма, а о шансах на его «выживание». Никто из участников конгресса не оспаривал кризисного состояния искусства модернизма. Мнения разошлись только относительно характера и причин этого затянувшегося кризиса. Итальянский эстетик Джанно Ваттимо прямо связывал кризис модернизма с условиями существования искусства в капиталистических странах. В настоящее время, заявил он, мы наблюдаем кризис искусства, ставшего объектом продажи. Поэтому позиция многих художников весьма проничная, агрессивная, т. е. это позиция людей, которые хотят ошеломить покупателя.

[1] Actes du IV Congrès d'Esthétique. Athenes, 1960, p. 52.
[2] Ibid., p. 265.

Норвежский ученый Гжел Скилштад возложил ответственность за кризис искусства модернизма не столько на художников, сколько на общество, в котором способность творчества тормозится силой капитала, крупными монополиями, колонизацией, исчезает нравственность, входящая в состав любого акта художественного творчества, и искусство перестает быть искусством.

О социальных причинах «умирания» элитарного буржуазного искусства говорил западногерманский профессор Дитхарт Кербс, отмечая, что пресловутый «конец искусства» в своей основе есть не что иное, как конец коллективного сознания класса буржуазии, распад которого захватил теперь и различные области эстетики.

Однако далеко не все буржуазные эстетики осознают социальные причины этого кризиса. В ходе дискуссий на конгрессе выявились характерные «обходные маневры», с помощью которых буржуазные ученые пытаются затушевать или оправдать кризисное состояние современного буржуазного искусства.

Некоторые защитники модернизма стремились объяснить его упадок некой «болезнью роста». Французский эстетик Р. Сезон предложила вообще заменить понятие «смерть искусства» (термин, широко применявшийся на конгрессе для характеристики современного состояния искусства модернизма) идеей закономерного уничтожения отдельных форм искусства, якобы мешающих свободному развитию воображения. Своеобразно пытался объяснить распад искусства модернизма швейцарец Ж. Мопье: кризис модернизма он считает следствием «избытка информации». Именно «переинформация» вызывает, с его точки зрения, чувство «непреодолимого одиночества», что и находит отражение в искусстве и литературе, например в «новом романе».

Характерно, что буржуазные ученые — и те, кто пытался вскрыть причины кризиса модернизма, и те, кто трактовал его как «болезнь роста»,— не предлагали конкретных путей вывода буржуазного искусства из его нынешнего состояния. Впрочем, они и не могли этого сделать, оставаясь на позициях философского идеализма.

Лишенные связи с жизнью, не имея прогрессивной идейной опоры, практики искусства модернизма вынужде-

ны изобретать все новые и новые трюки для привлечения внимания зрителей и прессы. Вслед за поп-артом появилась целая серия модернистских направлений, в которых погоня за «предметностью», «материальностью» искусства в обход методов реализма приобрела самые причудливые и нелепые формы. Одним из таких новшеств стал *боди-арт* (от английского body — тело). В 1968 г. в Венеции была выставлена в качестве скульптуры группа живых людей — стариков и старух, взятых «напрокат» из венского дома для престарелых. Около каждого из этих «экспонатов» висела табличка с именем и фамилией, указанием возраста, перечнем болезней и «ударов судьбы», наложивших на них неповторимый отпечаток. На выставке в Стокгольме под видом произведения искусства демонстрировалась клетка с группой художников. Надпись гласила: «*Homo sapiens*». Руководитель этой «творческой группы» сдавал клетку с художниками «внаем» платежеспособным зрителям.

Вскоре боди-арт сменило *динамическое направление*. На одной из выставок экспонировалась абстрактная подземная скульптура. Скульптор пригласил землекопов, они вырыли на глазах у зрителей во дворе музея яму в форме могилы и сейчас же ее закопали. Скульптуры, как таковой, не было, однако буржуазные эстетики объявили, что такого рода произведения искусства обладают новым видом эстетической ценности, «по-новому решая задачу общения художника с публикой». Форма скульптуры невидима, но она существует. Произведение несет функции «чистой информации» и в буквальном смысле бесценно — его нельзя продать.

В последние годы модернисты сделали ряд попыток отобразить в искусстве современный технический прогресс. В одном из выставочных залов были установлены аппараты с микрофонами и экранами. Посетители должны были подходить к этим аппаратам и громко кричать в микрофон. На экране возникали цветные пятна. Чем громче кричали посетители, тем ярче были пятна. Истошные крики зрителей сливались в сплошной вой, сопровождавшийся отчаянным миганием ярких цветов на экранах. Буржуазные эстетики высоко оценили достоинство этого нового направления, заключающееся, по их словам, в «технически совершенном совмещении звука и цвета», а

также подчеркнули «высокую активизацию эстетической деятельности» зрителей.

На выставках модернистского искусства . неожиданно стали экспонироваться роботы. Это направление получило название *кибернетического искусства.* Так, на одной из английских выставок по залам передвигался робот. Губы его, сделанные из красных губок, складывались в поцелуй. По свидетельству критиков, этот экспонат обращал в бегство пожилых посетительниц выставки.

Еще более сильное воздействие оказывали на зрителей произведения «кибернетического искусства», установленные в специальных темных кабинах, которые имели форму гроба. Посетитель ложился в этот гроб, и специальные приспособления начинали его гладить, щекотать, щипать. На экране, расположенном здесь же, появлялось яркое изображение красивых шевелящихся губ. Перед входом в кабину висела надпись: «Лицам, страдающим клаустрофобией (боязнью замкнутого пространства), и детям до 15 лет вход воспрещен».

Если обратиться к вопросу о методе создания «наиновейших» произведений модернистского искусства, то нетрудно заметить, что современные модернисты в значительной мере отказались от традиционных для этого типа искусства приемов формотворчества. Основной метод модернистов последнего времени — метод натурализма, доведенный до крайностей. Если натурализм искусства XIX и начала XX в. проявлялся в стремлении с зеркальной точностью воспроизвести жизнь, то современные модернисты вместо отражения предметов и явлений действительности средствами искусства выдают за произведения искусства сами эти предметы и явления (см. рис. 33). Роль художника в создании таких «произведений» снижается до минимума, сводясь к «организации жизненного материала». Начав с бунтарства, с самовыражения за счет отказа от отражения действительности средствами искусства, модернисты прошли путь, предначертанный для всех идеалистов В. И. Лениным: «Ничье ощущение, ничья психика, ничей дух, ничья воля,— к этому неизбежно скатиться, если не признавать материалистической теории *отражения* сознанием человека объективно-реального внешнего мира» [1].

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 367.

ГЛАВА X. ФИКЦИИ БЕЗ ФАНТАЗИИ

В середине 1960-х годов центр модернизма переместился из Европы в США. Стремление стать «законодателем мод» в области искусства здесь существовало давно. Это не только сулило значительные прибыли, но и должно было поднять «престиж» буржуазной художественной культуры США. Попытки купить, переманить к себе хотя бы некоторых «мэтров» модернизма не дали ожидаемых результатов. Так, дадаист и сюрреалист М. Дюшан, проведший значительную часть своей жизни в США, не создал там ничего выдающегося, не слился с американской культурой. Не сотворили шедевров в США и сюрреалисты — А. Бретон, М. Эрнст и другие, жившие там в эмиграции в период второй мировой войны.

Это не случайно. Американская социальная действительность и порожденное ею буржуазное общественное сознание не создавали почвы для процветания сюрреалистического искусства. Американским бизнесменам, строившим свое благополучие на строгом расчете, были чужды господствовавшие в Европе интуитивистские и экзистенциалистские идеи и теории, призывавшие к уходу от разумного осознания действительности, противопоставлявшие человека обществу. Интересам господствующей верхушки США отвечало воспитание в людях таких черт, как стяжательство, индивидуализм, культ физической силы, корысть, достижение эгоистических целей любым путем. Именно это, по существу, и проповедовал *прагматизм,* ставший господствующей философской теорией в Америке XX в.

Деляческий характер прагматизма отмечал еще В. И. Ленин: «Едва ли не «последней модой» самоновейшей американской философии является «прагматизм» (от греческого pragma — дело, действие; философия дей-

ствия). О прагматизме говорят философские журналы едва ли не более всего. Прагматизм высмеивает метафизику и материализма и идеализма, превозносит опыт и только опыт, признает единственным критерием практику, ссылается на позитивистское течение вообще... на то, что наука не есть «абсолютная копия реальности», и... преблагополучно выводит изо всего этого бога в целях практических, только для практики, без всякой метафизики, без всякого выхода за пределы опыта» [1].

Прагматизм как буржуазная философская теория оформился в США в конце XIX в. За создание американского варианта релятивистски-позитивистской философии взялись философы «Метафизического клуба» — профессора университета Массачусетса. Их учение основывалось на субъективном идеализме Беркли, Юма, Конта, Маха. Группу возглавили Чарлз Пирс и Уильям Джемс. Под видом наступления на теологию они выступили против материализма.

Теория прагматизма подменила представление об объективной необходимости понятиями выгоды и пользы. Основой действия была объявлена «прагматическая вера». Только вера, утверждали прагматисты, может служить руководством к активным действиям. По их мнению, нужно только поверить в явление, чтобы оно стало реальностью. Таким образом, вера и реальность практически отождествлялись. Целесообразность сводилась к утилитарности. Успех оправдывал любые средства и тем самым отождествлялся с истиной.

Существование объективной истины прагматисты отрицали. Для них истина — только удобный и выгодный способ мышления. Истинность субъективна — она сохраняется лишь до тех пор, пока вера в нее выгодна субъекту. Джемс уточнял, что истинным является все то, что обладает меновой стоимостью: то, что можно продать или выгодно обменять.

При этом Джемс выдвинул онтологическую формулу: «Быть — значит верить в существование». В онтологическом аспекте теории прагматизма, получившем известность под названием «радикальный эмпиризм», отрицается определяющая роль действительности для существова-

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 18, с. 363.

ния человека. Главным объявляется вера в возможность достижения желаемых результатов, пусть даже не в жизни, а хотя бы в сознании, в некой псевдодействительности. Именно этот аспект теории прагматизма послужил основой для создания мифа об «американском образе жизни», якобы открывающем дорогу в рай для всех, мифа, который лег в основу потока кинофильмов о Золушках мужского и женского пола, чудодейственно возносящихся на вершины счастья и успеха. Следует только подкрепить веру волей, убеждали прагматисты, и успех неминуем. При этом имелся в виду не только успех личный, корыстный, стяжательский, но и успех в общеамериканском масштабе. Захват новых рынков сбыта, обогащение за счет слаборазвитых стран, облегчение труда за счет расовой дискриминации — все это истинно, потому что выгодно (господствующему классу, разумеется). Неудивительно, что буржуазия всемерно поддерживала и широко пропагандировала философско-идеалистические идеи прагматистов.

Учение Джемса продолжил Джон Дьюи, который сосредоточил основное внимание на вопросах достижения цели. Поскольку, по мнению Дьюи, хороша только практическая цель, то следует жить и действовать, руководствуясь лишь случаем, умея всемерно использовать подвернувшийся случай для достижения своей корыстной цели. При этом, учил он, не следует беспокоиться о будущем, поскольку и в будущем наверняка подвернутся выгодные случаи. Дьюи также предложил свою онтологическую формулу: «Быть — значит иметь, пользоваться и наслаждаться».

Сознание (мысли, идеи) Дьюи считал инструментом для достижения поставленной цели. Оно истинно, если способствует достижению этой цели, и ложно, если не позволяет достичь ее. Поскольку же, согласно прагматистам, цели исключительно субъективны, произвольны и ставятся человеком вне зависимости от действительности, то средства и пути достижения целей могут быть определены исключительно практическим опытом. Следовательно, в практике господствуют волюнтаризм и произвол, а не объективные исторические закономерности. Прагматизм призывает извлекать выгоду из всего — не только из материального производства, но и из идей. Еще член «Метафизического клуба» О. Холмс писал, что лучшим способом

проверки истинности идей является возможность их рыночной реализации.

В непосредственной связи с прагматизмом находится господствующая в США психологическая теория *бихевиоризма* (от английского behaviour — поведение). Основываясь на анализе низших организмов, адаптирующихся к окружающей среде рефлекторным способом, бихевиористы утверждают, что и человеческие реакции носят, по существу, бессознательно-рефлекторный характер. Вызывать желаемые реакции у людей (равно как и у животных) можно, по их мнению, посредством системы стимулов. Действенность своих взглядов они проверяют на животных, в частности на крысах, и автоматически переносят на людей. Основатель этой теории Дж. Уотсон попытался даже создать некую унифицированную систему схем различных реакций животных на окружающую среду, а затем предложил применять эти схемы и к анализу поведения людей.

Позднее бихевиористы отказались от утверждения, что любой живой организм является исключительно реактивной системой, и признали, что человек способен к активным действиям под влиянием конкретных мотивов. Но сами эти мотивы диктуются, по их мнению, лишь инстинктами, примитивными потребностями и нуждами, возникающими под давлением тех же внешних стимулов. Главной задачей «психологии поведения» стало предопределение реакций на стимулы. Таким образом, теория Уотсона послужила основой для дальнейших экспериментов по изучению различных стимулов, что было направлено в конечном счете на внедрение в сознание масс идей, стремлений, потребностей, выгодных классу буржуазии.

Широкое распространение в США прагматической теории и бихевиоризма было связано с определенными социальными условиями, а именно с бурным развитием товарного производства. Товары заслонили собой антагонистический характер противоречий между владельцами средств производства и трудящимися, превратившись в символы материального благополучия. В сознании людей происходила некая аберрация: внутренние процессы общественных отношений представали в вещном виде, в виде обмена товаров и денег. Это показывает, говоря словами К. Маркса, «на чем основывается *характер представлений*

филистера и вульгарного экономиста, а именно на том, что в их мозгу всегда отражается лишь непосредственная *форма проявления* отношений, а не их *внутренняя связь*»[1]. И далее К. Маркс замечает: «Если бы, впрочем, имело место последнее, то зачем вообще нужна была бы тогда *наука?*»[2] Только марксистский, строго научный анализ позволяет вскрыть истинные связи явлений в сфере общественного сознания, фальсифицируемые буржуазными теориями.

В условиях капитализма, при господстве товарной формы производства, отмечал К. Маркс, «действия определенной общественной формы труда приписываются вещи, продуктам этого труда; само отношение фантастически представляется в *вещном* образе»[3]. Эту мистифицирующую истинный характер общественных отношений «вещную» форму и стремятся выдвинуть на первый план идеологи буржуазии, отнюдь не заинтересованные во вскрытии эксплуататорской сущности капиталистического производства. «Противоречия, проистекающие из того, что на основе товарного производства частный труд выражает себя как всеобщий общественный труд, что отношения людей представляются как отношения вещей и как вещи,— эти противоречия лежат в самом предмете, а не в словесном выражении предмета»[4],— отмечал К. Маркс. «Грубый материализм экономистов, рассматривающих общественные производственные отношения людей и определения, приобретаемые вещами, когда они подчинены этим отношениям, как *природные свойства* вещей,— подчеркивал он,— равнозначен столь же грубому идеализму и даже фетишизму, который приписывает вещам общественные отношения в качестве имманентных им определений и тем самым мистифицирует их»[5].

Отмеченная К. Марксом склонность к фетишизации предметов и явлений издавна была присуща человечеству. Истоки идей, проявившихся в товарном фетишизме, К. Маркс обнаружил в «туманных областях религиозного мира». Фетишистская сущность первобытных форм рели-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 31, с. 266.
[2] Там же.
[3] Там же, т. 26, ч. III, с. 306.
[4] Там же, с. 139.
[5] Там же, т. 46, ч. II, с. 198.

гии заключалась в преклонении перед вещественной природой предметов, в перенесении на них свойств самого человека. Именно в их вещественности он видел источник всякого блага. Их натуральный образ как бы олицетворял его собственные силы. Но в тот ранний период склонность к фетишизму объяснялась неразвитостью человеческого сознания, подавленностью и страхом перед непонятыми еще явлениями.

«Как в религии над человеком господствует продукт его собственной головы, так при капиталистическом производстве над ним господствует продукт его собственных рук» [1],— писал К. Маркс. Фетишизацию товаров марксизм связывает с мелкобуржуазной, мещанской сущностью обывателя. По словам К. Маркса, «господство *вещественной* собственности» над мелкобуржуазным мировоззрением так велико, что «непосредственное физическое *обладание* представляется ему единственной целью жизни и существования...» [2]. «Форма дохода и источники дохода выражают отношения капиталистического производства в *наиболее фетишистской* форме»,— писал К. Маркс и отмечал, что «это — особого рода фикция без фантазии, религия вульгарного обывателя» [3].

В соответствии с материалистическим пониманием идеального как материального, пересаженного в человеческую голову и преобразованного в ней, К. Маркс следующим образом расшифровал фетишистский характер товарной формы производства: «...таинственность товарной формы состоит просто в том, что она является зеркалом, которое отражает людям общественный характер их собственного труда как вещный характер самих продуктов труда, как общественные свойства данных вещей, присущие им от природы...» [4]

К. Маркс отмечал и основания, побудившие его провести прямую аналогию между религиозным и товарным фетишизмом: в туманных областях религиозного мира «продукты человеческого мозга представляются самостоятельными существами, одаренными собственной жизнью, стоящими в определенных отношениях с людьми и друг с

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 635.
[2] Там же, т. 42, с. 114.
[3] Там же, т. 26, ч. III, с. 471.
[4] Там же, т. 23, с. 82.

другом. То же самое происходит в мире товаров с продуктами человеческих рук. Это я называю фетишизмом, который присущ продуктам труда, коль скоро они производятся как товары, и который, следовательно, неотделим от товарного производства» [1].

Фетишизация товаров всемерно поддерживается буржуазией и ее идеологами. «Все общественные формы,— писал К. Маркс,— поскольку дело доходит до товарного производства и денежного обращения, принимают участие в этом извращении» [2].

Специфика общественного развития США, наиболее полно воплотивших в себе характерные особенности империализма, отчетливо проявилась и в области искусства. Близкая его причастность процессам товарного производства, прямая идейная и материальная подчиненность искусства деляческим интересам господствующей верхушки наложили неизгладимый отпечаток на художественную жизнь США. Специфической особенностью американского буржуазного искусства XX в. стала бездуховность.

Расчет, бездушный рационализм определили пути развития всех видов искусства США. Не только материальная, но и духовная деятельность обрела торгашеский характер. Примером может служить развитие архитектуры в США, где впервые в практику градостроительства были внедрены небоскребы. И ранее строились устремленные ввысь архитектурные сооружения, в частности великолепные готические соборы. Эти строения увековечили в камне высокие духовные стремления человека, его желание уйти от мелких забот, от приземленности. В основе сооружения небоскребов в США лежат противоположные, весьма прозаические мотивы: дороговизна земельных участков. Чистый коммерческий расчет привел к сооружению этих сотообразных зданий, вместивших в себя бесчисленное множество ячеек-офисов, подчиненных единственной задаче — погоне за прибылью. Бездушный, холодный, стандартный облик небоскребов выразил бездушный характер общества, породившего этот новый, ультрасовременный вид функционализма в искусстве.

Быстрый рост товарного производства повлек за собой

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 23, с. 82.
[2] Там же, т. 25, ч. II, с. 394.

форсированное развитие специфически коммерческой отрасли искусства — рекламы, ставшей неотъемлемой частью американского образа жизни и призванной выполнять роль стимула покупки. Задача рекламы — внедрить в сознание людей необходимость приобретения товаров. В качестве художественных средств реклама широко использует фотографию и изобразительное искусство. Фотография вносит в рекламу документализм, пробуждает жажду владения вещью. Средствами изобразительного искусства создается некий «идеальный» образ человека, владеющего этими вожделенными вещами. Строго говоря, этот образ не идеален — он отнюдь не воплощает еще не существующие черты, еще не осуществленные мечты о совершенствовании личности. Этот образ, называемый в США *«имидж»* (по-английски — образ, изображение), вполне реален, приземлен, составлен из вполне доступных средств — косметики, предметов модной одежды, принятой манеры их носить, принятой манеры держаться. В основе имиджа лежит стандарт. Путь достижения «совершенств» имиджа — подражание. Имидж — надежное средство нивелировки личности, подавления индивидуальных вкусов, внедрения неразборчивого восприятия любых предлагаемых вещей.

По своему характеру реклама противоположна истинному искусству: в ней нет уникальности — она основана на принципе многократного повторения; в ней нет самобытности — она пропагандирует стандарт; в ней нет глубины содержания — она броска, примитивна, навязчива; в ней нет оригинальности, индивидуального стилистического своеобразия — нарочитый «документализм» стирает индивидуальность ее создателей. Даже имена их безвестны.

Реклама неуклонно врастала в «американский образ жизни», по мере расширения товарного производства она становилась неотъемлемой его частью. Она звучала из репродукторов, бросалась в глаза со страниц газет и журналов, просачивалась на экраны кинотеатров и телевизоров, мигала яркими цветными огнями на вечерних улицах. Бушевавшее море рекламы вызывало благодушные иронические шутки: говорили, например, что с помощью рекламы можно продать холодильники даже эскимосам. Но, несмотря на свою примитивность, она оказывала необходимое действие на умы, эмоции и карманы людей.

* * *

В 1950-х годах «американский образ жизни» стал широко пропагандироваться в буржуазных странах Европы. Именно тогда в Англии возникло соответствующее направление искусства модернизма, в основу которого легло специфическое отражение американской действительности средствами массовой информации, в частности рекламой, комиксами. Произведения этого направления искусства носили выраженно иронический характер: бездуховные, потребительские ценности, пропагандировавшиеся рекламой, представали в весьма сатирическом свете.

Первым произведением этого направления искусства, получившего известность под названием *«поп-арт»*, считается коллаж молодого английского художника-модерниста Э. Паолоцци «Я была игрушкой богатого человека». Уже само название этого произведения подчеркивает принцип «овеществления», «товарности» всего, вплоть до человека. Коллаж четко делится на три части, отражающие три аспекта «гордости» сторонников «американского образа жизни»: технику, кока-колу и развлечения. Техника представлена изображением модного тогда самолета с американским опознавательным знаком — белой пятиконечной звездой — и короткой покровительственно-успокоительной репликой: «Пусть они летают!» Рядом — репродукция фирменной бутылки кока-колы и непомерно увеличенная «торговая марка» фирмы. Главное внимание художника направлено на верхнюю, центральную, часть произведения, специально озаглавленную: «Интимная исповедь». Героиня — типичный имидж американской рекламы, полуодетая, в игривой позе. Пояснительный текст, украшенный пакетиком спелых вишен, гласит: «Я была игрушкой богатых мужчин. Бывшая любовница. Я исповедуюсь. Если это грех. Уличная женщина. Дочь греха». «Исповедь» украшена снизу монетой с надписью: «Настоящее золото». Сверху ее обрамляет типичная для рекламы и комиксов рука, нажимающая на курок... на этот раз не револьвера, а бутылки с шипучим вином. На облаке, вырывающемся из горлышка бутылки, надпись: «Поп!» Так впервые было обозначено в произведении название нового направления. Под горлышком револьверообразной бутылки крупным шрифтом: «ИСТИНА» (см. рис. 34).

Автору этого первенца поп-арта не суждено было про-

славиться. Он переехал в Париж и пополнил ряды модернистов, создававших поделки из различных отходов. В Англии его эстафету принял модернист Р. Гамильтон. Он заявил о себе картиной «Что делает наши домашние очаги такими особенными, такими привлекательными» (см. рис. 35), представляющей собой некую «онтологию мещанства». На стене соседствуют добропорядочный портрет в окладистой раме и комиксы. Полураздетая героиня с феном на голове позой и выражением лица подражает модной кинозвезде. На журнальном столике — ваза, сделанная под консервную банку. Обстановку дополняет торшер с рекламой автомашин на абажуре. На полу стоит модный магнитофон. Полуголый герой стыдливо прикрывается увеличенным до огромных размеров леденцом, на котором крупными буквами написано слово «ПОП». На самом верху лестницы, ведущей в это помещение, в дополнение к полуголым хозяевам помещена горничная. Она держит в руках конец длинного шланга новомодного пылесоса, стоящего на полу перед лестницей. На большой черной стреле указателя, помещенного на середине лестницы, надпись: «Обычный пылесос достает только до этого места». В таком издевательском виде предстает перед зрителями пресловутый «американский образ жизни».

Гамильтон определил основные качества нового направления искусства: популярность, недолговечность, непродолжительность интереса к произведению, дешевизна, массовость производства, направленность на молодежь, юмористичность, сексуальность, занимательность, искушающий характер, прибыльность.

Поп-арт как направление модернизма причислен буржуазными эстетиками к «изящным», «возвышенным» видам искусства. Главными его сюжетами стали автомашины, заправочные станции, холодильники, пылесосы, вентиляторы, фены, а также сосиски, мороженое, торты. Меньше внимания и места отводилось людям. Женщины представлялись либо у новомодных кухонных приборов — как рачительные хозяйки, либо в полуобнаженном виде — как предметы секса; мужчины, часто полуодетые, — как «носители физической силы».

Техника поп-арта была разнообразна: живопись и коллаж, проецирование на полотно фотографий и слайдов, опрыскивание из пульверизатора, комбинирование рисун-

ка с кусками предметов. Содержание и характер произведений определялись часто не замыслом художника, а «материалами», находившимися у него под рукой. Так, создавая произведение «Она», Гамильтон использовал грудь из журнальной картинки и приделал к ней спину с фотокопии известной кинозвезды («слишком красивую, чтобы ее упустить»).

В 1961 г. началась, как утверждают буржуазные искусствоведы, вторая стадия функционирования поп-арта. В Англии на выставке «Молодые современники» были показаны произведения группы студентов Королевского колледжа искусства. Вдохновителем группы был Р. Смит, покинувший в 1957 г. это учебное заведение и проведший три года в США. Именно там он проникся убеждением в возможности не иронически, не в шутку низвести изобразительное искусство до уровня рекламы, до уровня откровенной пропаганды товаров широкого потребления: «Я думал, что этого можно будет достичь с помощью живописи, которая по формату, цвету, структуре, а может быть, и по материалам будет совпадать с продуктами массового производства» [1]. Однако англичанам не суждено было реализовать эту идею. Она была с большим размахом осуществлена американскими модернистами.

Существенный вклад в развитие поп-арта в США внес Дж. Джонс, заявивший о себе в 1955 г. созданием произведений из консервных банок и американских флагов. Он избрал именно эти «сюжеты», так как считал, что они популярны, выразительны и впечатляющи. Джонс даже обрезал флаги по контурам, чтобы придать изображению бóльшую вещность (см. рис. 36). Абстрактный узор флага Джонс выводил с предельной точностью. Его творческим кредо было: не живописуй, сохраняй предельную верность оригиналу. Произведения выступали при этом в качестве символов вещей.

Эти принципы Джонс перенес и на изображение трехмерных предметов. В 1960 г. он прославился созданием в бронзе двух консервных банок с пивом (см. рис. 37). Они, как отмечали буржуазные критики, еще больше, чем американские флаги, соответствовали изображенному предмету. Бронзовые консервные банки с тщательно выписанны-

[1] Цит. по: *Wilson S.* Pop Art, p. 44.

ми этикетками были настолько неотличимы от оригиналов, что возник даже вопрос о том, можно ли их причислить к сфере искусства.

Первым американским художником-модернистом, попытавшимся «теоретически» обосновать принадлежность поп-арта к искусству, был абстракционист Р. Лихтенштейн. Начав с рисунков Микки Мауса для развлечения своих детей, Лихтенштейн, как отмечает буржуазная критика, быстро овладел «мифологией» предметов домашнего обихода, праздничных церемоний, спорта. Он натуралистически точно воспроизводил мячи для гольфа, предметы питания, например кусок мяса в картине «Покупка» (см. рис. 38), а также несложную кухонную технику, сулившую обильный и вкусный обед. Так родился шедевр «Рото Бройл» (см. рис. 39) — гриль известной американской фирмы. «Прибор симметрично расположен на гладком красном поле и ограничен мощными, отважно упрощенными черными контурными линиями. С особой изыскапностью проделаны дырки для стока жира с фритюрной сковородки в форме черных шайб, которые как бы живут своей собственной жизнью» [1],— восторженно пишет С. Уилсон в лексиконе «Поп-арт». Затем Лихтенштейну пришла в голову великолепная мысль представить в значительно увеличенном виде копию обертки жевательной резинки. «Он счел эту паходку удивительно интересной. Так он взялся за сюжеты реклам и комиксов, в результате чего и стал одним из знаменитейших нью-йоркских поп-артистов» [2],— заключает свой панегирик С. Уилсон.

На вопрос, почему он обращается к такому лишенному всякой художественной ценности неэстетичному материалу, Лихтенштейн ответил: «Я принимаю эти вещи потому, что они существуют в мире. Торговые марки и комиксы — интересные сюжеты. В искусстве коммерции есть определенные вещи, которые могут быть использованы. Они впечатляющие и живые» [3].

Лихтенштейн создает свои «произведения» следующим образом. Он выбирает подходящую репродукцию и проецирует ее с помощью эпидиаскопа на полотно. Посредст-

[1] *Wilson S.* Pop Art, p. 11.
[2] Ibid., p. 9.
[3] Ibidem.

вом проекции он объединяет два или три сюжета, а иногда комбинирует сюжет из частей проецируемых репродукций. Полученные на полотне изображения он обводит по контуру карандашом. На этой стадии «творчества» он делает некоторые поправки, которые обычно сводятся к изменению места текста в комиксах и рекламах. Затем внутри контуров делается по шаблону растр, наносится краска и проводятся необходимые контурные линии, обычно черным или синим цветом. Растр придает изображению сходство с печатными комиксами или плакатами, рекламирующими товары. Создаваемые таким способом произведения намеренно лишены присущей истинному искусству индивидуальности, неповторимости, специфичных для данного художника мазков кисти, особенностей манеры рисунка. Деиндивидуализации способствуют чистые тона красок, заглаженность поверхности. Сам Лихтенштейн подчеркнул, что сознательно избегает индивидуализации картин, стремясь придать им больше сходства с образцами.

Творчество Лихтенштейна недолго оставалось столь умиротворенным. Очередной взрыв американской экспансии поверг художника в состояние крайнего экстаза. Он почуял новые возможности стяжания славы и доходов. Его творения приобрели четко выраженный милитаристски-агрессивный характер. «Классической» признали буржуазные критики его картину «Уаам!» (см. рис. 40), живописующую взрыв авиационной бомбы. Картина состоит из двух частей. Левую часть составляет фрагмент самолета с американским опознавательным знаком — белой пятиконечной звездой. Над кабиной летчика — обычная, как в комиксах, врезка текста: «Я нажал на спуск, и впереди меня ракеты прорезали небо». Правая часть, отделенная тонкой черной вертикальной линией, объединена с левой единым серо-голубым фоном с нанесенным на него черным растром и пересекающей вертикальную черную линию полосой следа выстрела. Здесь изображен взрыв: горящие в пламени части вражеского самолета и имитирующее звук взрыва слово «Уаам!», написанное огромными буквами. Так прославление средствами поп-арта товарной мощи монополистического государства услужливо перешло в прославление империалистической агрессии, когда господствующая верхушка ощутила в этом необходимость.

В годы войны во Вьетнаме в картинах Лихтенштейна

ощетинилось, оскалилось, взорвалось все: орудия источали пламя (см. рис. 41), взлетали в воздух кулаки, летели снаряды, обрушиваясь на жертвы агрессии. Каждая из этих огнедышащих картин стремилась доказать физическое, техническое, военное превосходство США, проповедовала дозволенность и безнаказанность любых форм насилия. Эту бредовую проповедь агрессии буржуазная критика окрестила «полыхающим графизмом нового искусства» и объявила высочайшим достижением поп-арта, непревзойденным выражением американского идеала мужчины.

Наиболее полно товарный фетишизм проявился в деятельности американского модерниста, шведа по происхождению, К. Олденбурга. Не в людях, не в творческой деятельности, а в изобилии товаров потребления, навалом лежащих в витринах нью-йоркских магазинов, в пестроте свалок Олденбург усмотрел прелесть цивилизации. «Особенно меня восхищали улицы,— писал он.— Казалось, они живут своей собственной жизнью. Я открыл в них целый мир предметов, которых раньше не знал. В моих глазах совершенно обычные упаковки превращались в скульптуры, а в уличных отходах я видел законченные композиции случайностей» [1]. Как тут не вспомнить прагматизм, толкающий людей на преклонение перед удачей, призывающий уповать на случай в ожидании личного успеха. Олденбург метался от одного течения поп-арта к другому, стремился успеть выставить свои творения везде, где что-либо выставляли, и ждал счастливого случая.

Сначала он приобщился к направлению, получившему в США название «Джонк-культура» (искусство из отходов). На выставках Олденбург показывал слепленные из отходов фигуры людей, предметы, снабженные фирменными товарными ярлыками. В качестве материалов использовались картон, бумага, старые товарные мешки и веревки. Создаваемые предметы автор объявлял «талисманами» и представлял их как символы города. Олденбург вспоминает, что однажды он случайно попал в часть города, буквально забитую маленькими лавчонками. Там-то и снизошло на него вдохновение: он узрел воочию свою будущую поделку «Магазин». «Перед моим духовным взо-

[1] Цит. по: *Wilson S.* Pop Art, p. 18.

ром,— пишет художник-модернист,— возникло целое окружение для этого сюжета. Мне вновь почудилось, что я открываю неведомый мир, и я ходил по лавчонкам, как по музеям. В витринах и на прилавках я видел ценнейшие произведения искусства» [1].

Мастерская Олденбурга была больше похожа на лавку старьевщика, чем на обитель деятеля искусства,— она была завалена пищевыми продуктами и предметами одежды, сделанными из пластика и проволоки, из пропитанных гипсом тряпок и мешковины. Предметы сияли яркими красками. Художник с гордостью подчеркивал, что цвета их абсолютно соответствуют цветам прообразов этих «вещей» — товаров массового потребления, продаваемых в магазинах.

Использовал Олденбург и реальные товары. Так, он приобрел в магазине обычную плиту и выставил ее в качестве произведения под названием «Кухонный очаг» (см. рис. 42). На плите было выставлено изрядное количество аппетитно выполненных поделок, имитирующих продукты питания и символизирующих сытую жизнь. Чтобы добиться более впечатляющего воздействия своих творений, Олденбург стал увеличивать их в размерах. Появились на свет «Огромные синие штаны» и «Гигантская перевернутая форсунка», огромные размеры которой подчеркиваются крошечными размерами «плывущих» у ее подножия парусной лодки и пароходика.

Стремясь преодолеть однообразие приема, Олденбург стал деформировать предметы. Была создана «Спальня», составленная из деформированной мебели, как бы видимой «в перспективе». Произведение занимало целый отсек выставочного зала. Кровать, столик, кресло были в передней части сильно расширены и резко сужались к стене. Но все же они были угловаты, жестки, не вполне соответствовали представлению об овеществленной мечте. Олденбург сделал попытку «смягчить» товары потребления, придать им больший «уют» и особую «приятность». Так возникли «мягкая люстра» (см. рис. 43), мягкие пластиковые пищевые продукты — леденцы, булки и даже мягкие предметы общего пользования — ванны с душем, унитазы с бачком (см. рис. 44).

---

[1] Цит. по: *Wilson S.* Pop Art, p. 20.

И все же вещи оставались вещами, а мечта — мечтой. Только к концу 1960-х годов Олденбургу удалось крепко спаять их в едином творении. Появились фантомы, некие мистические предметы вроде привидений, призванные будить в людях страсть к покупкам. Но это были не устаревшие привидения, которым положено появляться ночью, и обязательно в простыне. Фантомы Олденбурга не боялись дневного света — они открыто красовались в музеях и сделаны были из новейших пластических материалов. Эти фантомы не устрашали, а сулили людям только приятное и были полностью подвластны человеку. Так, в «Фантоме гигантского вентилятора» (см. рис. 45), обещающего людям прохладу и покой, особо выделялась огромная штепсельная вилка — орудие господства потребителя над товаром. Весь облик вентилятора, мягкий, дружеский, должен был расположить к нему зрителей. Фантом являл собою некое божество, способное воплотить в жизнь мечту потребителя.

Замысел Олденбурга удался и воодушевил предприимчивого модерниста. «Можно составить каталог товаров, который будет читаться как список богов, на которых спроецировалось наше современное мифологическое мышление,— заявлял он.— Мы действительно вкладываем наши религиозные эмоции в наши товары. Посмотрите, как красиво изображаются эти товары в наших воскресных газетах. Эти чудесные, в деталях изображенные гладильные доски, например, представленные откинутыми назад, чтобы было видно, как они сделаны. Это очень эмоциональные предметы — материальные облики, созданные людьми, дополненные эмоциями, предметы для божественного поклонения» [1].

Таким образом, сами практики вкупе с теоретиками пытаются затормозить и повернуть вспять развитие искусства как формы общественного сознания. Сводя искусство к рекламе, лишая его одной из основных его функций — познавательной функции, буржуазные идеологи стремятся превратить искусство в некую новомодную религию — в культ товаров потребления. Это должно, по их расчетам, заворожить потребителей, подавить у них всякую потребность в духовной жизни и деятельности.

[1] The Moderns 1945—1975. USA, 1976, p. XII.

* * *

В 1960-х годах поп-арт, теперь уже в качестве одного из господствующих видов буржуазного искусства, буквально заполонил музеи буржуазных стран не только в Америке, но и в Европе. Особенно усердствовали в прославлении поп-арта идеологи буржуазии ФРГ, не менее США претендовавшей на создание небывалого по размаху «общества потребления». В музеях ФРГ, веками накапливавших шедевры художественного творчества, были открыты залы, завешенные и заставленные поделками «поп-артистов», как заокеанских, так и доморощенных.

Странное зрелище являет собой, например, городской музей Дармштадта. На первых двух этажах расположена незаурядная коллекция картин, скульптур, изделий из драгоценных металлов от древнейших времен до наших дней. В залах третьего этажа можно увидеть кучу войлока, придавленного сверху увесистой медной пластиной. У стен расположены старые, ободранные стеллажи с остатками красок и смазочных масел в погнутых, заляпанных железных банках. В одном из залов стоит деревянный стул с толстым слоем сала на сиденье (сверху сало обмазано слоем воска, очевидно, для того, чтобы не издавало запаха). Под стеклянными колпаками — тарелки с объедками колбасы и сыра. Эти предметы должны, видимо, возбуждать аппетит и желание прокатиться на собственном автомобиле. Далее мы попадаем в комнату со странной, асимметричной мебелью. На стенах висят «образцы» обуви — крошечные или гигантских размеров ботинки, туфли, сапоги. В зале живописи рядом с фотографически точно скопированной мордой коровы — портреты кинозвезд.

Залы поражают безлюдием и пустотой. После непродолжительного периода любопытства зрители потеряли всякий интерес к этому «искусству». За реанимацию интереса к поп-арту взялись буржуазные теоретики искусства. Всеми правдами и неправдами они пытаются разжечь интерес к поделкам поп-арта, представляя их как новейшие достижения художественной культуры, способные восхитить и покорить зрителей. По аналогии с практиками поп-арта, выдающими себя за «реалистов», теоретики попытались выдать себя за материалистов, чуть ли не за марксистов, маскируя этим буржуазно-идеалистическую направленность своих теорий.

В 1971 г. западногерманский теоретик искусства В. Хауг опубликовал во Франкфурте-на-Майне книгу «Критика товарной эстетики», а в 1972 г. дополнил свои изыскания изданием книги «Товарная эстетика, сексуальность и господство». В своих опусах он не касается традиционных вопросов прекрасного и возвышенного в искусстве. Хауг объявляет эстетику неким «первичным сознанием», которое следует теперь же и как можно скорее приспосабливать к новым нуждам «общества потребления». Свою работу автор оценивает как «вклад» в социальный анализ «судьбы сознания» в процессе развития потребностей при капитализме. Он направляет свои усилия на выявление функций эстетики в «поддержании целостности» капиталистического общества. Предметом его исследования стали явления «массовой культуры» в условиях монополизма.

Спекулируя марксистским положением об обусловленности культуры «сферой экономики», Хауг неправомерно выводит из однородности буржуазного экономического базиса возможность создания некой внеклассовой «однородной культуры». Эту мифическую монолитность культуры буржуазных стран он берет за основу формирования «современной модели сознания», якобы также единого, внеклассового, а по существу, конечно, буржуазного. Эта «модель эстетического сознания» и должна диктовать человеку новое отношение к действительности. Предложенную им разновидность эстетической науки Хауг назвал «товарной эстетикой». Основной ее категорией должно явиться некое новое понятие «товарно-прекрасного», а сферой действия стать сфера реализации товаров и индустрия развлечений.

Хауг призывает деятелей «товарной эстетики» тщательно изучать формы эстетических явлений, связанных с миром товаров: «красивость» как чувственное явление, ее значение в процессе «реализации меновой стоимости» и пути внедрения этой «красивости» в товары как средства внушения «жажды обладания», стимуляции покупки. Товарная эстетика, включающаяся в область экономики, приобретает, с точки зрения буржуазных идеологов, огромное и все возрастающее значение на современной стадии развития капитализма, поскольку служит важнейшему для буржуазного общества делу «обмена — реализа-

ции», основывающемуся на противоречии «меновой и потребительской стоимости», и принадлежит к явлениям «потребительского порядка». Так, жонглируя терминами политической экономии, Хауг пропагандирует бездуховность в искусстве и в жизни.

Поборник товарной эстетики, Хауг призывает стимулировать рост «потребительской стоимости» за счет форсирования ее расхождения с непосредственным, здравым чувственным восприятием товаров. Таким путем товарная эстетика сможет, по его мнению, способствовать развитию новой формы эстетического сознания, которая выразится в способности восприятия «мира красивой видимости». Формированию способности быстрого усвоения этого нового «товарного наркотика» должны служить все средства «индустрии развлечения», все виды и жанры художественной деятельности. Таким образом, искусство должно порвать с духовной сферой и ограничиться исключительно областью бездуховного товарного потребления.

На реальную опасность духовного обеднения людей, которое неизбежно влечет за собой свойственное буржуазному обществу стремление к стяжательству, указывал еще К. Маркс: «Частная собственность сделала нас столь глупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является *нашим* лишь тогда, когда мы им обладаем, т. е. когда он существует для нас как капитал или когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т. д.,— одним словом, когда мы его *потребляем*... Поэтому на место *всех* физических и духовных чувств стало простое отчуждение *всех* этих чувств — чувство *обладания*» [1].

Бездуховность современного буржуазного искусства сказывается не только в обращении модернистов к изображению предметов потребления, но и в изображении самого человека, в понимании его места и роли в потребительском обществе. Этой теме посвящены многие творения так называемого *гиперреализма* (сверхреализма) — направления, близкого поп-арту. Человек предстает в этих поделках более похожим на вещь, чем на живое существо, на личность, обладающую духовным содержанием. Сверхточно копируя действительность, пользуясь даже муля-

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42, с. 120.

жом, они воспроизводят только внешний образ, лишенный всяких человеческих черт.

Именно против копирования внешних форм предметов и явлений выступили молодые художники-модернисты в начале XX в. Неправомерно приписывая реализму приверженность зеркальному отражению действительности, модернисты отвергали его как «устаревшее» искусство, которое с успехом может быть заменено фотографией. Решительно отвергали бездушное копирование внешнего облика и реалисты начала XX в. Как известно, одна из ранних скульптур Родена не была принята на выставку из-за излишне точного соответствия оригиналу — ее объявили муляжом и не признали произведением искусства.

Теперь, после 70 лет бесплодных поисков, модернисты пришли к тому, против чего они выступили на заре создания своего направления, объявив сверхточные копии, даже муляжи, «высшим достижением» искусства, «находкой» модернистского авангарда, успехом гиперреализма.

В изготовлении муляжей прославился скульптор-модернист Дж. Сигал. Он изобрел собственную технику изготовления натуралистических копий живых людей. Сигал забинтовывает человека широкими хирургическими бинтами, придает ему желаемую позу и заливает его гипсом. Правда, высыхающий гипс тяжело давит на забинтованного человека, лишая его возможности нормально дышать, но ведь искусство требует жертв. Бинты скрадывают линии тела и черты лица, и поэтому белые скульптуры, создаваемые таким своеобразным способом, приобретают неопределенные, «фантомообразные» очертания. Полученные фигуры Сигал располагает на обычных стульях, креслах, в кроватях, ваннах и т. п. Противоположность этих безликих белых муляжей предметам повседневной жизни вызывает ощущение тоскливости, отчуждения. Даже буржуазные критики признают сходство сигаловских «людей» с сомнамбулами. Особенно странное впечатление производят скульптуры, которым автор пытается придать элементы сексуальности. «Эротические сцены», порой патологического характера, в которых застывшие фигуры находятся в явном противоречии с окружающей их бытовой обстановкой и с приданными им позами, производят мрачное впечатление чего-то противоестественного. Буржуаз-

ной критикой они оцениваются особенно высоко, как «чудеса изысканности и эмоций» [1].

Анемичность муляжей Сигала подчеркивает беспомощность, бездейственность людей, их пассивность по отношению к внешнему миру. В сюжетах более конфликтного характера люди предстают жертвами каких-то внешних неведомых сил, что подчеркивается абстрактностью обстоятельств конфликта. Так, в скульптурной группе «Экзекуция» (см. рис. 46) показаны жертвы неизвестно кем учиненной расправы. Лежат трупы, одна из фигур висит вниз головой. Кругом безлюдно. Произведение вызывает ощущение обреченности, фатализма, бессмысленности сопротивления насилию, безнаказанности любого преступления и по существу своему антигуманистично.

Сам прием создания произведений такого рода является антихудожественным, так как лишает их уникальности, неповторимости. Внедрение в область искусства приемов «серийного производства» разрушает и такой принцип истинного творчества, как воплощение в подлиннике неповторимого своеобразия миропонимания и мастерства самого художника.

Стремление показать обреченность и беспомощность человека характерно для всех направлений искусства «новой реальности», или «капиталистического реализма», как иногда называют эти направления. В этом отношении характерна, например, деятельность американского модерниста Дж. Розенквиста. Длительное время он зарабатывал на жизнь оформлением огромных уличных рекламных щитов. В 1960-х годах он применил эту технику к созданию произведений поп-арта. Его произведения искусственно делятся на разноцветные плоскости, повторяя в миниатюре необходимость «ломки» поверхности рекламного щита в соответствии с рельефом стены. Правда, американская критика и этому очевидному факту попыталась придать некий «символический смысл», объявив, что разделение картины на части якобы символизирует разделение США на штаты. Как и на рекламных щитах, значительное место на картинах Розенквиста занимает гладкий цветовой фон. Плоскости эти закрашиваются яркими красками, что способствует броскому контрастному выделению дета-

[1] Le pop art. Paris, 1975, p. 139.

лей изображаемых предметов. Соответственно рекламным принципам формируется и изображаемый предмет: он дается не полностью, а в наиболее «выразительных» деталях. Так, в картине без названия, условно обозначенной как «Грузовик» (см. рис. 47), на четко разделенных цветовых плоскостях выделяются ярко-красные части кабины и ярко-желтые фара и колесо большого грузовика. По условиям рекламы такое изображение должно произвести внушительное, даже устрашающее впечатление на обывателя: проходящий мимо пешеход отбрасывает свою тень под колеса тяжелого грузовика, и это должно вызвать у него чувство преклонения перед непреодолимой силой техники.

Подобный же замысел более четко выражен в картине Розенквиста, игриво названной «Я люблю тебя моим фордом». Здесь показано трагическое разрешение конфликта между человеком и автомашиной. На плоскости, разделенной на три части по горизонтали и тонкой вертикальной линией посередине, показано нечто вроде уличного транспортного происшествия. Каждая из горизонтальных плоскостей занята самостоятельным сюжетом: на верхней плоскости изображена передняя часть внушительной легковой машины; на средней части — белое лицо женщины, лежащей с закрытыми глазами; на нижней, самой широкой части — спагетти в томатном соусе. Жалок и беспомощен образ человека, «задавленного» в узком просвете между техникой и товаром потребления.

Еще более бездушно представлен образ человека в произведениях Т. Вессельмана. Свою деятельность в искусстве он начал с коллажей, для которых использовал куски старых газет, обрывки материи, страницы из журналов, рекламные наклейки. Как отмечает буржуазная критика, Вессельман по-новому подошел к созданию натюрмортов: он отказался от изображения предметов средствами живописи, заменив их подборкой реклам продуктов питания и сигарет. Иногда он включал в «композицию» подлинные «нескоропортящиеся» продукты. По-настоящему Вессельман прославился только после того, как, использовав в качестве скульптуры торговые манекены, он создал нашумевшую серию «великих американских обнаженных». Для этого он закупал манекены промышленного производства и придавал им экстравагантные, преимуще-

ственно сексуальные, позы. Художник дорисовывал и ярко раскрашивал отдельные детали, которые должны были особенно бросаться в глаза зрителям и приковывать их внимание. В результате появились фигуры без глаз, без носа, но с ярко накрашенными губами типа «Великой американской обнаженной 74-7» (см. рис. 48). Поскольку сама техника подобного «художественного творчества» была несложна, а музеев в капиталистических странах много и за произведения такого рода там неплохо платят, то Вессельман вскоре перешел к серийному производству. Чтобы каждая из фигур хотя бы формально сохранила право именоваться «подлинником», он стал их нумеровать: первый из двух номеров означал тип манекена, второй был порядковым номером скульптуры.

Образами-манекенами Вессельман пользовался и в «картинах», помещая их, по выражению буржуазных критиков, в «гигиеническое окружение» — в ванную комнату либо в некий «будуар» на «меховую тахту», окруженную утрированно яркими букетами огромных цветов, подчеркнуто круглыми сверхъяркими апельсинами и непременными пепельницами с зажженными папиросами и облакообразным дымом. При создании такого рода произведений Вессельман часто пользовался коллажем, наклеивая блестящие куски пластика для придания большего жизнеподобия предметам, особенно в ванных комнатах.

Так каждый из художников-модернистов — участников антиреалистических по своему существу направлений искусства «новой реальности» по мере своих сил и коммерческих способностей содействовал разрушению истинного искусства, его дегуманизации, низведению его до выполнения торгашеских, рекламных функций, превращению его в средство подавления духовных потребностей людей.

* * *

Изобретенные модернистами приемы разрушения истинного искусства фокусируются в бурной деятельности предприимчивого американского деятеля поп-арта Энди Уорела. Главной его заслугой буржуазные критики считают поднятие *«реди-мейд»* (изготовленных промышленностью предметов, выдаваемых за произведения искусства) до индустриального уровня, т. е. пропаганду стандартных, массовых продуктов производства. В лексиконах

поп-арта предпочитают не говорить о годах обучения Энди Уорела — по-видимому, он нигде не учился и ничего не кончал. Свою трудовую деятельность он начал агентом по рекламе обуви. Сменив чешское имя и фамилию «Андрей Вархола» на американизированное «Энди Уорел», он ринулся в область искусства в поисках известности и богатства. В поп-арте он увидел реальный мост к славе. Уорел не исходил от искусства и не шел к искусству: он шел от товаров к товарам. Его художественным кредо было: «Поп-арт — это любить вещи». Обладая необходимыми навыками в сфере рекламы, Уорел принялся с натуралистической точностью воспроизводить консервные банки супа Кемпбелл (см. рис. 49). Он воспроизводил их группами и в одиночку, кучами и пирамидами, открытыми и закрытыми, с новенькими и полуоборванными этикетками. Он творил вдохновенно, не прикасаясь к кисти: проецируя фотоснимки реклам на полотно и опрыскивая их красками из пульверизатора. Его рвение получило высокую оценку у критиков, кратко и внушительно охарактеризовавших путь его восхождения к вершинам славы: «В 1961 г. модный, но безвестный коммерческий художник Энди Уорел произвел художественный фурор в Нью-Йорке своей мертвенной версией отражения консервных банок супа Кемпбелл. С тех пор он стал самым известным, но наименее понимаемым художником авангарда» [1]. Следовало бы только уточнить, что непонятны не его поделки — в них, собственно, и понимать нечего,— непонятны эстетические основания причисления их к области искусства.

Наглядно, броско пропагандируя товары широкого потребления: бутылки кока-колы, консервы, а заодно и известных кинозвезд, Уорел вскоре стал кумиром американских промышленников-монополистов, щедро оплачивавших художника, поднявшего изображение товаров до уровня икон. Рано поседевшего художника прозвали «среброкудрым идолом владельцев частных самолетов».

У буржуазных идеологов были причины создавать Уорелу дутую славу, и они их не скрывали: «Именно теперь, в этот период происходящих в стране изменений, могут преобладать стили Уорела или Кастро... Если осуществлять слишком сильный нажим в стране, то мы будем

[1] *Gidal P.* Andy Warhol. London, 1971, p. [1].

иметь многих кастро. Если допустить вседозволенность, мы будем иметь уорелов» [1]. Что и говорить, для монополистов лучше Уорел, чем Кастро. Прежде всего Уорел способствует получению доходов, забивая рекламой товаров сознание людей. Затем он отвлекает людей от излишних размышлений и сам не претендует на интеллектуальность. Природа не наградила его одухотворенной внешностью, но и этим он умеет кичиться: «Я не более интеллектуален, чем я выгляжу». Не задумываясь о сущности явлений, он принимает все «как оно есть». В жизни, как и в искусстве, для него нет ничего запретного: его излюбленное занятие в жизни (и это он тоже рекламирует) — сексуальная патология, наркомания. Перенесенные в искусство, они «оживляют» товарную безликость его поделок.

Буржуазные критики не строят иллюзий относительно художественных способностей Уорела. Они откровенно признают, что «Уорел самый худший, но самый значительный по своему влиянию ныне живущий художник» [2]. Использовав технику рекламы, Уорел до предела упростил художественный процесс. Он широко применяет рекламный прием повтора, воспроизводя в своих «картинах» предмет или образ человека от 4 до 100 раз. Широко используется им и присущая рекламе серийность. Внутри серии он меняет только цвет. Поиск сюжетов не представляет для него трудности: выбирается газетная или журнальная рекламная репродукция банального, «ходового» предмета. Он воспроизводится как символ изобилия, его повторение должно вызвать шок.

Вначале Уорел создавал свои «картины» вручную, а затем механизировал этот процесс. Он стал заказывать отпечатки обведенной по контурам проекции избранной репродукции, которые выполнялись в заданном размере и нужном количестве экземпляров на кусках шелкового полотна. Раскрашивание Уорел перепоручал своим друзьям, жившим у него на содержании и всячески его развлекавшим. То, что не он, а «любой» мог покрыть плоскости рисунка краской, рекламировалось Уорелом как величайшее достижение: «Художником может быть каждый!»

[1] *Gidal P.* Andy Warhol, [p. 2].
[2] Ibidem.

«Картины» Уорела стоили дорого и постоянно росли в цене. Путь легкой славы действовал вдохновляюще на его ближних: даже мама Энди стала делать картины, подписывая их: «Мать Энди Уорела».

Критика услужливо набивала цену Уорелу. «Консервные банки супа Уорела, броские, яркие, являют собой фантастические видения психоделических универсамов. Пестрящие в глазах банки сходны по эффекту воздействия с наркотиками» [1],— захлебывались от восторга критики, а Уорел искал все новые трюки для привлечения внимания к себе и своим поделкам. Пользуясь крикливой поддержкой рекламы, он стал собственноручно подписывать часть промышленной партии консервов супа Кемпбелл, поступавшей в продажу в универсамы, и под восторженные призывы громкоговорителей находившиеся в магазине обыватели кидались покупать десятки банок супа в надежде завладеть автографом «великого мастера поп-арта».

В ход шли не только консервные банки и бутылки кока-колы. Еще большего преклонения заслуживали, с точки зрения Уорела, денежные купюры: серийно воспроизведенные, символизирующие изобилие, они должны были возбуждать неудержимое стремление к трате. Вершиной его «творений» был признан увеличенный в размерах чек, выданный за подписью Уорела в уплату за бутылку водки с закуской. Восторгу критиков не было предела: «Скрытые значения, идеи и чувства, возбуждаемые простыми действиями (или простыми вещами), возрождают ритуализированные аспекты в современной жизни, структуры которых заложены в нашем современном жизненном опыте. Каждая вещь самим фактом своего существования составляет набор ритуалов, каждый предмет становится тотемом» [2].

Уорел взялся за изображение кинозвезд. Он задался целью превратить их образы в «иконы современной жизни». Исходным материалом служили фотографии реклам. По-прежнему сохранились и принцип повтора (четырех- и шестикратные изображения), и принцип серийности. Для придания изображениям «своеобразия» они печата-

[1] *Gidal P.* Andy Warhol, p. 22.
[2] Ibid., p. 56.

лись смазанно, краски наносились неровно, тона выбирались «грязные». Образы людей значительно уступали по яркости, законченности, гладкости, четкости, праздничности изображениям новых товаров из универсама. Для придания портретам большего сходства с «картиной» репродуцировались снимки под треснутым стеклом, со световыми бликами, что вносило элемент деформации в точно скопированную фотографию. Однако и эти чисто формальные приемы не оживляли изображение, не вносили в него напряженности, конфликтности — оно сохраняло свою рекламную безжизненность.

Вскоре Уорел ударился в другую крайность. В противовес миру потребительского благополучия он стал создавать произведения трагического характера. Но и в них не ощущалось личных переживаний художника: трагизм был чужой, как бы фиксируемый со стороны. Сначала появились серийные изображения автомобильных аварий с человеческими жертвами. Из фотографически точно воспроизведенной деформированной, расплющенной столкновением машины «выдвигался» на передний план труп человека с кровоточащими ранами. Эти холодные, детальные, многократно повторенные изображения не должны были вызывать жалости, сочувствия. Они служили Уорелу некими «символами страха», чувство которого он пытался амортизировать многократным повторением изображения. «Если вы вновь и вновь смотрите на картину ужаса, она перестает оказывать на вас действие» [1],— заявлял Уорел. Постепенно характер сюжетов конкретизировался и обрел мировоззренческий, выраженно реакционный смысл. Погоня полицейских за негром. Откормленные полицейские с рвущимися вперед овчарками преследуют тщедушного, испуганного негритянского парня. На заднем плане группа молодых негров безучастно взирает на эту травлю, как бы подтверждая своим безразличием ее дозволенность.

Особенно «обыгрывалась» тема смерти: серия фотопортретов супруги Джона Кеннеди, снятых после убийства ее мужа; фотопортрет Мерилин Монро после ее самоубийства. «Серии смерти, которые я создал,— пишет Уорел,— разделены на две части. Первая — смерть знаменитых и вторая — смерть тех, о которых никто не слы-

[1] Цит. по: *Gidal P.* Andy Warhol, p. 32.

шал. Я считал, что люди иногда смогут подумать о них: девушка, бросившаяся с небоскреба Эмпайр Стейт, или люди, погибшие во время автомобильной катастрофы. Не то чтобы мне их было жалко... В общем, я не безразличен к людям, но гораздо легче быть безразличным. Слишком тяжело сочувствовать» [1]. Воспитывать в людях черствость, бесчувственность ради своего спокойствия — такова антигуманистическая задача, которую ставил перед собой Уорел, создавая свои «серии смерти».

Произведения Уорела отличаются статичностью: предмет, а равно и человек предстают в них как некая незыблемая данность, как раз и навсегда установленный эталон материального благополучия или неблагополучия, неизбежного и неотвратимого. Исключение Уорел сделал для серии «агрессивных» картин, переносящей в область изобразительного искусства героев вестернов и гангстерских фильмов. При этом он применил довольно своеобразный прием «удвоения», а иногда и «утроения» образа с небольшим «сдвигом» фигуры, как, например, в картине «Утроенный Элвис». Этот прием, напоминающий принцип построения кинокадра, придает образу подвижность.

Уорел не проявлял особого интереса к другим видам искусства. Сюжеты теле- и кинофильмов казались ему, по его признанию, излишне запутанными. Но что его глубоко трогало и восхищало, так это кинореклама: «Мне нравятся коммерческие врезки в телепередачи через каждые несколько минут, потому что, действительно, все становится тогда более интересным» [2]. И все же Уорел решил попытать счастья в создании кинофильмов. В 1963 г. он купил шестнадцатимиллиметровый киноаппарат и приступил к созданию художественных фильмов. Прежде всего он по своему вкусу изменил скорость движения кадров. Лента, снятая со скоростью 24 кадра в секунду, демонстрировалась со скоростью 16 кадров. Первый фильм длился 50 минут. Уорел не стал утруждать себя созданием для него сценария: он просто снял «поцелуй» и так и назвал своего первенца. Приглашенная Уорелом кинозвезда целовалась с приглашенным киноактером, с руководителем музыкальной поп-группы, с помощником Уорела. При де-

[1] Цит. по: *Gidal P.* Andy Warhol, p. 38
[2] Ibid., p. 88.

монстрации этих затяжных поцелуев возникало, как отмечали критики, «клиническое» ощущение поцелуя, как бы специально рассчитанного на его изучение и детальное исследование.

Следующий фильм — «Сон» — длился уже шесть часов. Был просто снят спящий человек. На эту роль был приглашен человек, проявивший способность спать при свете юпитеров. Смотреть этот бессмысленный фильм было невозможно. Критика отметила, что о фильмах Уорела много говорят, но мало их смотрят. Не смотрелись и фильмы «Еда», «Стрижка волос» и др. Это не помешало Уорелу снять восьмичасовой фильм «Эмпайр», демонстрировавший известный нью-йоркский небоскреб. Он надеялся, что его кинопродукцией заинтересуется телевидение, потому что во время демонстрации его фильмов можно было отвлекаться, выходить из комнаты, «ничего не упуская», но эти надежды оказались тщетными. Фильмы «13 самых прекрасных женщин» и «13 самых прекрасных мужчин» также не имели успеха у зрителей.

После этого начался «звуковой период» деятельности Уорела. Звук он записывал синхронно со съемкой фильма, включая все посторонние шумы. Так, он снял в качестве кинофильма ужин в кухне. Отрывистые фразы, стуки, звон посуды и крупным планом — милые душе Уорела предметы обихода, яркая, блестящая, ласкающая взор посуда и пестрая упаковка товаров потребления. Движения людей снимались подробно, замедленно. Фильм не получился. Новоявленного продюсера потянуло в любимый универсам. Там он снял «остросюжетный» фильм «Покупка», или «Хэди, магазинный вор», в котором были запечатлены действия клептоманки, воровавшей товары. Следующий фильм — «Бедная богатая маленькая девочка» — был, за исключением нескольких кадров, снят не в фокусе. Героиня двигалась по комнате, говорила о каком-то наследстве, показывала роскошные платья.

Картина «Девушки из Челси» продолжительностью в три с половиной часа демонстрировалась одновременно на двух экранах двумя проекторами, причем действия, показываемые на экранах, не были связаны между собой. Каждый из двух демонстрировавшихся фильмов имел свою собственную фонограмму. Фильм на левом экране был цветной, на правом — черно-белый. По словам Уорела, это

объяснялось тем, что черно-белая пленка дешевле цветной. В фильме демонстрируются эпизоды наркотического опьянения, любовные отношения трех гомосексуалистов, сексуальные развлечения кинозвезды с двумя любовниками и т. п. Основная тема фильма — обретение героиней, девушкой из Челси Никой, «жизненного опыта».

Двадцатичетырехчасовой фильм «****» и фильм «Одинокий ковбой» также не принесли Уорелу успеха. В «Одиноком ковбое» он отказался от стремления к новаторству и сделал картину откровенно сексуально-патологической. Но и этим буржуазную кинематографию нельзя было удивить. Из более чем ста сделанных Уорелом фильмов вообще было показано только десять. Остальных не видели даже «избранные» зрители.

Киноискусство всегда представляло непреодолимые сложности для модернистов. Успех кинокартины определяется в прокате, ее посещаемостью. Щедрость финансирования киносъемок отнюдь не гарантирует высокого качества фильма. Меценаты могут поддерживать любые бредовые начинания в области изобразительного искусства, способствовать заполнению музеев любым хламом, любыми шарлатанскими поделками. Эти поделки будут безмятежно пребывать в пустующих залах, закрывая туда доступ произведениям подлинно реалистического искусства. Демонстрация кинофильмов в пустых залах невозможна, лишена смысла. Заставить ходить в кино насильно просто невозможно. Именно об этот порог — неприятие модернистских фильмов широкими кругами зрителей — разбивались все «эксперименты», проводившиеся в области кино абстракционистами, сюрреалистами и модернистами других направлений. Бессмысленные фильмы наскучивали кинозрителям, и помочь здесь не могла никакая реклама. Не преодолел этого порога и Энди Уорел.

Разрушение художественных ценностей зашло в странах капитализма настолько далеко, что не отметить этого не смогли даже буржуазные теоретики. Так, в книге «Новый гуманизм», изданной в Лондоне в 1974 г., Б. Шварц пишет: «Мы живем среди разрушенных ценностей... Люди в Соединенных Штатах, центре технологического развития, живут в атмосфере социального раскола, поляризации, нищеты, расизма, сексизма, насилия, экологических бедствий и духовной смерти. Ценности строятся на лжи,

иллюзиях и патологическом потребительстве, на отказе от всем известных истин» [1]. Однако очевидное разложение господствующей в капиталистическом обществе духовной культуры представляется буржуазным теоретикам не результатом деградации, умирания изживающей себя общественной формации, а неким «концом мира». Этой реакционной точки зрения придерживается и Шварц: «Нынешний кризис не только результат политического или социального нездоровья — это кризис самой жизни. Мы слышим не сигнал тревоги, а трубный глас апокалипсиса» [2].

Страх перед неизбежным, исторически обусловленным социальным прогрессом, прокладывающим себе путь вопреки сопротивлению господствующего класса отживающей свой век общественной формации, заставляет идеологов этого класса воспринимать прогрессивную идеологию как «гибельную» для человека. Они даже готовы смириться с «неуверенностью в завтрашнем дне», лишь бы не признать, что этот завтрашний день будет последним для их господства. Отсюда и упорный отказ буржуазных ученых от признания законов общественного развития, их упорные утверждения о «непредсказуемости» социальных процессов. Это в полной мере присуще и высказываниям Шварца, особенно в той их части, где он пытается определить характер современного гуманизма: «Гуманист сегодняшнего дня не догматичен, не идеологичен. Поскольку он знает, что будущее непредсказуемо и ненадежно, его активность включает как смятение, так и возможности нашего времени» [3].

Человек, мнящий себя гуманистом, но не видящий и даже не желающий видеть реальных путей социального прогресса, воспринимающий его как «неизбежную гибель мира», не может быть истинным, реальным гуманистом. Буржуазный абстрактный гуманизм неизбежно заведет его в дебри идеализма и мистики. Так случилось и со Шварцем. Не имея научной опоры в историко-материалистическом учении, вскрывающем реальные связи между материальной действительностью и формированием духовного мира человека, он пришел к ложному, идеалистическому

[1] *Schwarz B.* The New Humanism Art in a Time of Change. London, 1974, p. 16.
[2] Ibidem.
[3] Ibid., p. 20.

выводу о том, что «гуманизм — это поиски мифа в пустыне безверия» [1].

Исходя из этой ошибочной точки зрения на гуманизм, Шварц пытается найти объяснение и даже оправдание разрушительным для искусства процессам, поощряемым и поддерживаемым господствующей буржуазной верхушкой. «Искусство, утверждающее технологическое направление развития общества, за последнее время становится все менее отличимым от самой технологии,— констатирует он.— Для творчества художники используют промышленные предприятия. Вместо осознания они предпочитают случайности или безликую серийную фантазию. Меценат, который выбирает поделку Уорела, выбирает не предмет — он покупает «право на определенный образ жизни» [2].

Пытаясь оправдать поощрение активности «дутых уорелов», Шварц не обольщается относительно качества их поделок, не приписывает им какой-либо художественной ценности: «Сами произведения все больше обесцениваются и превращаются, скорее, в документальную подпись художника» [3]. Шварц не пытается указать на возможность какого-либо выхода из этого пагубного для искусства положения, да и не может этого сделать, оставаясь в рамках реакционного буржуазного мировоззрения. Бездуховная, лишенная прогрессивных идеалов общественная формация не способна одухотворять присущие ей формы общественного сознания. Искусство, разрушаемое капитализмом, может возродиться только после слома общественного устройства, порождающего его упадок и разложение.

* * *

Выраженно «апокалипсический», разрушительный, уничтожающий характер носят поделки так называемого *деструктивистского* направления искусства «новой реальности». Деструктивисты заявляют, что они заняты исключительно моральными проблемами и что этические основы их искусства способствуют более глубокому познанию людей и вселенной. В «Манифесте деструктивизма» (1966 г.) они пытаются «теоретически» обосновать применение разрушительных принципов в художественной дея-

[1] *Schwarz B.* The New Humanism, p. 29.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

тельности: «Общеизвестно, что разрушение лежит в основе вещей и что без него ничего бы не было. Если бы мы не могли разрушать, мы не смогли бы выжить ни минуты. Сам наш род разрушает во имя жизни, и мы разрушаем в самом гуманном смысле, чтобы самопроявляться... Мы реализуем себя как человеческие существа путем разрушения. Этика нужна только для определения того, что, когда и как должно быть разрушено» [1]. В 1967 г. деструктивисты уточнили эстетические принципы своего направления: «Деструктивный принцип дает главный выход нашим инстинктам разрушения... Осознавая наши самые разрушительные и агрессивные инстинкты, проявляющиеся путем смещенной символики через разрушительные и агрессивные действия, мы готовим себя к встрече со зловещими силами и зловещими возможностями» [2].

Фрейдистская ориентация деструктивистов очевидна. Их взгляды в значительной мере смыкаются со взглядами сюрреалистов, призывавших к выявлению и показу жестокости средствами искусства, к «чистке нечистотами». Но они более агрессивны, чем сюрреалисты, сосредоточившие свое внимание на проблемах внутреннего освобождения личности. Деструктивисты открыто заявляют в своих манифестах о необходимости подготовки человека к актам агрессии. Они призывают разыгрывать, пользуясь средствами искусства, «убийц и самоубийц» и преподносят такую «игру» как средство «спасения цивилизации».

Деструктивисты выработали целую систему мер приобщения человека к жестокости, выработки у него привычки к кровавым эксцессам и презрения к разуму. Как это делается? На экран проецируются фотографии мозга и сердца, эти изображения разрезаются ножом, одновременно их обливают кровью. Кровь наливают в стиральную машину, добавляют туда мыло и включают мотор. Мыльная пена с кровью разливается по полу. Демонстрируются куски плавленого жира с человеческими ногтями и волосами (автор этой идеи заявил, что он выражает таким способом протест против «христианства» и «марксизма»). На крышку рояля выпускают цыплят, отрезают им ножницами головы, и обезглавленные цыплята бегают по крышке. Туши

[1] Цит. по: Actes du VII congrés international d'esthétique, vol. 1, p. 429.

[2] Ibid., p. 430.

убитых животных подвешивают на крюк над лежащими зрителями: их заливает кровь животных. Подобные занятия, поистине достойные фашистов, характеризуют «деятельность» участников беспрецедентного даже для реакционного буржуазного искусства направления деструктивизма. В других направлениях модернизма проповедь деформации ведется менее кровавыми средствами.

Что может быть точнее, «документальнее», чем фотоснимок? Представляется, что направление *фотореализма* должно быть более точным, чем даже натуралистическое отражение действительности. Но фотореалисты поставили перед собой иные задачи. «В то время как действительность превращается в картину, следовательно в медиум со своими собственными законами, она теряет характер реальности и становится знаком, который обозначает эту реальность или часть этой реальности. Изображение не идентично изображаемому» [1],— поясняет У. Шнеде в статье «Опознавательные знаки фотореализма». Теоретики, так же как и практики этого направления, противопоставляют фотореализм реализму, подменяя при этом понятие реализма понятием реальности. Реальность в представлении фотореалистов — это нечто «выхваченное» фотоаппаратом из действительности или из печатного издания. Именно этот кадр, а не само явление должен составить содержание будущего произведения фотореализма.

Известно, однако, что фотоснимок бездушно фиксирует отдельный момент, равнозначно запечатлевает как главное, так и несущественные детали. Против «фотографического» подхода к действительности решительно выступал великий реалист О. Роден, считавший, что фотография умерщвляет жизнь. Он подтверждал свою точку зрения тем фактом, что сфотографированный в момент ходьбы человек предстает на снимке как разбитый параличом. Известно также, что художник-реалист Т. Жерико, многократно воспроизводивший в своих картинах любимый им сюжет скачек, не копировал в своих произведениях действительного положения ног скачущей лошади, а располагал их с учетом времени и процесса восприятия образа скачущей лошади зрителем, достигая этим более реалистического воплощения образа.

[1] Amerikanischer Fotorealismus. Stuttgart, 1973, S. 8—9.

Все веками добытые достижения художников прошлого были фотореалистам нипочем: они свели свой «творческий процесс» к механическому копированию фотоснимка. «Когда я выбираю одни из них,— пишет фотореалист Р. Бехте,— я решаю вопрос о выборе соответствующего формата и приготовляю подходящий холст. После этого я проецирую диапозитив проектором на холст и осторожно обвожу контуры проекции карандашом. Настоящее художество начинается с того, что я заполняю контуры умброй. Получается довольно аккуратная монохромная грунтовка. После этого я наношу на эту небольшую плоскость краску» [1].

Фотореалист Б. Шонцейт механизировал и этот последний этап «художественного творчества»: он поочередно заклеивает разные плоскости клейкой лентой и закрашивает их из пульверизатора. При этом он не делает различия между изображаемыми объектами: и людей, и предметы он рассматривает как «абстракции вещей». Д. Перриш кратко формулирует суть творческого процесса фотореалиста: «Перенесение фотографического изображения в изображение, сделанное красками,— вот мой главный интерес» [2]. Из высказываний самих художников следует, что предметом фотореализма служит не действительность, а ее фотокопия, выступающая практически в качестве барьера между художником и окружающим его миром. Фотореалист делает копию копии.

Теоретик модернизма Э. Бокамп констатирует ущербный характер фотореализма: «Само средство фотографии превращается в средство консервации. Стайгер форменным образом замораживает голливудские виллы и сады. В картинах Маклина призовые лошади, жокеи и объездчики в результате до предела доведенной точности обретают почти окаменелость смерти; группы превращаются в собственные тени и памятники» [3].

Фотореалисты, как правило, специализируются на определенных сюжетах: Р. Маклин — на изображении лошадей, Д. Перриш — на изображении мотоциклов. Они не усложняют свои художественные задачи. «Я не делаю никаких предварительных усилий для того, чтобы пере-

[1] Amerikanischer Fotorealismus, S. 30.
[2] Ibid., S. 90.
[3] Ibid., S. 23.

дать какой-либо замысел, социальный комментарий или личную эмоциональную реакцию на мотоцикл,— заявляет Перриш.— Я использую мотоцикл не для того, чтобы сделать рисунок или аранжировать краску. Объективно говоря, я просто воспроизвожу машину, уже имеющую свой рисупок и свой цвет, и, используя в качестве модели фотографию, я ограничиваю свое субъективное вмешательство» [1]. По признанию самих модернистов, фотореализм сводится к нетворческому, механическому перенесению на полотно зафиксированных фотоаппаратом предметов, явлений, образов. «Все это делается на основе лучших доктрин. Педантизм заменяет гениальность, и появляются педантично сделанные галантерейные товары. Художник рисует теперь не то, что он думает, а то, что у него перед носом... Но и эти передовики нового направления не реалисты — они позитивисты. Они списывают отдельные стороны из лексикона действительности; они эстетизируют факты вместо того, чтобы их интерпретировать» [2],— так оценивает деятельность фотореалистов западногерманский критик Г. Яппе.

Отдаленность фотореализма от истинного реализма не только по способу создания произведений, но и по их содержанию отмечает прогрессивный западногерманский теоретик искусства Г. Шмидт: «Реализм — это понимание и показ противоречий в социальной структуре определенного периода с целью их преодоления. Идеализм — это формирование сферы по ту сторону этих противоречий для их оправдания и сохранения» [3].

Формалистические копии предметов, механически воспроизведенные на холстах, быстро наскучили зрителям. Фотореалисты стали искать средства разнообразить свою деятельность. Не допуская возможности обращения к подлинному реализму, они вновь прибегли к испытанному приему деформации. На этот раз она производилась на самой ранней стадии «фототворчества»: предметы действительности подвергались искаженному отражению в процессе самой фотосъемки. Предмет или человек фотографировался частично, люди — без головы, предметы — в отдельных, несущественных деталях. Пейзажи фотографи-

[1] Amerikanischer Fotorealismus, S. 20.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

ровались с быстро едущего транспорта — изображение при этом было нечетким, расплывчатым. Иногда съемка производилась через грязное стекло — репродукции получались заляпанные, пятнистые. Фотосъемка могла исказить ракурс — у человека оказывалась огромная голова и крошечные ножки.

Иногда специально «подтасовывался» сюжет кадра. Так была сделана картина А. Жаке «Завтрак на траве» из серии «Камуфляжи», имевшей целью представлять известные художественные произведения в искаженном виде. На этот раз искажению подверглась хорошо известная картина Э. Мане. Образы Мане были перенесены на берег модного плавательного бассейна. Фотография новой композиции была увеличена до гигантских размеров и напечатана. При проецировании полиграфического изображения на полотно на нем отразился густой растр, который Жаке тщательно зафиксировал в своей картине. В итоге произведение Мане претерпело двойное искажение.

Иногда на полотно проецировалось несколько слайдов последовательно или одновременно, и возникало хаотическое, абсурдное изображение. Так в руках модернистов фотореализм обращался в свою противоположность, в нечто совершенно нереалистическое.

В отличие от уже рассмотренных направлений искусства «новой реальности», базирующихся исключительно на практических манипуляциях и не претендующих на какое-либо теоретическое обоснование, участники направления так называемого *концептуального искусства* попытались найти теоретическую опору для своей практической деятельности. В качестве такой «опоры» используются весьма противоположные теории. Деятели концептуального (или «послепредметного») искусства заявляют, что им якобы удалось проникнуть «силой идеи» за «физические грани» предмета. В самом понимании художественной идеи единодушия нет. Некоторые приравнивают ее к «онтологической истине», «замкнутой в себе» и не требующей экспериментального, чувственного подтверждения и доказательства. Другие апеллируют к кантовской «вещи в себе» и представляют художественную идею в качестве единственного средства ее познания. Третьи предпочитают феноменологический подход и кратчайшим путем «идут к самим вещам», выдавая реальные вещи за

идеи этих вещей. Но в одном они единодушны: в решительном отказе от всех прошлых достижений художественной культуры. Эту мысль четко выразил концептуалист Дж. Козут: «Картины Ван Гога стоят не больше, чем его палитра» [1].

Однако, рассматривая практическую деятельность концептуалистов, приходится признать, что их притязания на создание проблемных произведений, насыщенных философским содержанием, по меньшей мере неосновательны. Они действительно «идут к самим вещам» в буквальном смысле этого слова. Но избираемые ими вещи отнюдь не символизируют передовые идеалы и идеи, которые могли бы способствовать социальному прогрессу или совершенствованию личности. Концептуалисты представляют достойные всякого осуждения сцены патологической жестокости как некую данность, как явления, неизбежно свойственные человеческому обществу. Эпическое изображение бесчеловечности и жестокости приобретает у них характер оправдания любых преступных действий, превращаясь на деле в пропаганду вседозволенности.

Характерным примером концептуального искусства может служить «произведение» Р. Дейтона, изготовившего точнейшую копию газовой камеры фашистских лагерей. Автор детально воспроизвел газовые краны, замаскированные под душевые установки, и даже специальные «глушители» — устройства для приглушения звука выходящего газа. Буржуазная «теория» не отстает от такого рода модернистской «практики», и американский журнал «Арт форум» высоко оценил «художественность» этой возмутительной поделки: «Газ невидим и неосязаем», но тот, кто воспринимает это произведение, «получает физическое, внутреннее наслаждение этим искусством» [2].

Не возникает сомнения и в реакционности идеи произведения концептуального искусства, изображающего сцену линчевания негра белыми бандитами на площадке, отгороженной пятью автомашинами. Эпическое воспроизведение средствами модернизма этого недостойного акта есть не что иное, как злоупотребление искусством в целях

[1] Цит. по: Actes du VII congrès international d'esthétique, vol. 1, p. 427.
[2] Art Forum, 1971, № 1.

пропаганды человеконенавистничества и возбуждения зверских инстинктов.

К направлению концептуального искусства принадлежит и произведение Сезара «Большой палец» — увеличенная до двух метров натуралистически точная копия его большого пальца. Изготовлено это «произведение» не самим художником, а по его заказу; он только подал идею и предложил название. «Самими этими произведениями,— пишет французский эстетик Ж. Ласко,— оспаривается прежняя концепция творческого акта... Сезар является и не является автором этого странного автопортрета. Сам он говорит, ничего не объясняя: «Когда я первый раз увидел большой палец, я тотчас же почувствовал, что он мой, что это моя вещь... я почувствовал себя буквально физически ответственным за этот большой палец» [1]. Ласко усматривает в этой поделке иронию по отношению к широко распространенному в США использованию отпечатков пальцев в целях идентификации личности, применяемому не только к преступникам, но и к обычным честным людям. С таким же успехом эта внушительная поделка может рассматриваться не как ирония, а как апологетика специфически американского обычая использовать приемы криминалистики применительно к лицам, не являющимся преступниками.

Схожая концептуалистская идея была выдвинута американским модернистом Э. Кинхольцем, который предложил на большом куске гранита, обтесанном наподобие надгробной плиты, написать слово «мир» и водрузить эту плиту на старом кладбище около местечка Хоуп (по-английски — надежда) у границы США и Канады. Слово «мир» должно символизировать стремление людей к мирной жизни, а место расположения — гарантировать исполнение этой надежды. Кинхольц брался расписаться под этим словом и поставить отпечаток своего пальца, который должен быть увековечен в камне. За осуществление этой идеи он установил плату в 15 тысяч долларов. Правда, этой суммы ему еще никто не предложил, и концептуальный замысел остался неосуществленным.

«Произведения» концептуального искусства нельзя признать новаторскими: как по идее, так и по выполнению

[1] Actes du VII congrès international d'esthétique, vol. 1, p. 330.

они вполне укладываются в рамки поп-арта и искусства «новой реальности». Зато невиданного доселе новаторства концептуалисты достигли в области продажи своих творений. В обществе, подверженном сильному воздействию моды, а также инфляции, модернисты больше не желают «творить» без гарантии щедрой оплаты. Концептуалисты первыми ввели новый порядок реализации своей продукции, своего «товара»: они предлагают замысел (концепцию), излагают его в письменном виде, кладут в папку и дают возможность желающим с ним ознакомиться — совершенно бесплатно. Если покупатель проявляет интерес и хочет приобрести предлагаемое произведение, художник-концептуалист за сравнительно небольшую плату изготовляет его модель. Так, Кинхольц за модель произведения «Мир» запросил всего 1000 долларов. Если модель устраивает покупателя, он должен внести всю сумму целиком, включая оплату материала, требуемого для изготовления произведения «в натуральную величину». Только тогда на художника снисходит вдохновение и он приступает к творчеству. Эта вполне справедливая, с точки зрения самих концептуалистов, сделка если и не гарантирует создания шедевра, то при всех условиях обеспечивает солидный куш художнику-модернисту.

Чем же отличается художественное произведение современного модерниста от обычной промышленной продукции? Нелегкое бремя ответа на этот закономерный вопрос легло на плечи буржуазных теоретиков искусства. Ответить на него на VII Международном эстетическом конгрессе (Бухарест, 1972 г.) отважился американский эстетик Дж. Гликман. «Общеизвестно,— заявил он,— что художник не обязан *делать* произведение, которое он создает. Скульптор может послать планы стальной скульптуры на завод, где ее изготовят... Художник не обязан даже рисовать свое произведение. Когда Дюшан представил писсуар и назвал его «Фонтан», он не делал произведения и не рисовал его, и все же он создал художественное произведение «Фонтан». Или если кто-либо, подобно Дюшану, представит в качестве художественного готовый предмет, скажем подставку для бутылок, и назовет его «Подставка для бутылок» и он будет принят как художественный предмет, значит, он создал художественный предмет «Подставка для бутылок». Он создал произведение искус-

ства следующим образом: он достиг признания за произведение искусства предмета, не рассматривавшегося как художественный предмет, и, таким образом,' создал новое произведение искусства. Его новая концепция заключается в рассмотрении данного объекта в качестве художественного. Так, во многих случаях создатель произведения искусства не производит его. Часто создатель произведения не только не производит, но даже и не рисует его: это может быть готовый или найденный предмет» [1]. Можно заметить, что и раньше, задолго до появления модернизма, предмет порой называли не в соответствии с его назначением, но всегда относились к этому иронически. Народная мудрость гласит: «Хоть горшком назови, только в печку не ставь». Теперь же в буржуазных странах, вопреки всякой мудрости, не только называют предметы, не имеющие никакого отношения к искусству, «художественными», но и ставят их в музеи.

Известное внимание модернисты уделили проблемам «окружающей среды». Причины обращения к этим проблемам объяснялись беспокойством в связи с «отдаленностью» человека от природы, что порождало соответствующие руссоистские призывы к их сближению, а также тревогой по поводу загрязнения природной среды. В трактовке модернистов эти проблемы получили довольно причудливое преломление и воплощение. Сетуя на оторванность человека от природы, от «земли», модернисты основали новое направление — *геореализм,* участники которого обратились к самым скромным, самым «бедным» материалам. Для создания своих произведений они пользовались водой, землей, травой, семенами растений, песком и т. д. Диапазон применения этих материалов был широк, но имел мало отношения к искусству. Творения геореалистов неизменно вызывали недоумение у зрителей. Среди зала музея насыпалась куча земли; у входа в зал расстилался прозрачный полиэтиленовый мешок с водой, о который спотыкались посетители; в зале ставились ящики с землей, в которых росла трава; размещались банки с водой, в которых плавали водоросли, и т. п. В тех случаях, когда замыслы геореалистов по своим габаритам превосходили возможности выставочных залов, на стенах

[1] Actes du VII congrès international d'esthétique, vol. 1, p. 424.

появлялись макеты и фотографии «произведений»: фотография дельты реки или выложенного белыми камнями на газоне парка слова «арт» (искусство), рельеф местности в уменьшенном масштабе, выполненный на деревянной доске, и т. д.

Однако все это не оказывало никакого эмоционального воздействия. Тогда геореалисты обратились к испытанному приему разрушения. Появились «произведения», имитирующие разрушения, нанесенные стихийными бедствиями. Скульптор-модернист К. Арнет, получивший известность благодаря скопструированным им ботинкам с лампочками на их носках (на правом — красной, на левом — зеленой), создал на пляже геореалистическую «скульптуру», закопав людей по шею в песок. Их торчащие головы должны были напоминать остатки свай старых деревянных волнорезов, разрушенных временем. Не менее «творческим» нашли буржуазные критики и его творение из земли и зеркал «Невидимая дыра» (см. рис. 50). В земле, покрытой дерном, он выкопал дыру, дерн сбросил на дно, а по бокам дыры поставил зеркала. При определенном освещении, особенно если на яму отбрасывалась тень стоящего рядом человека, дыра «исчезала», пространство заполнялось зеркальными отражениями. Для того чтобы придать всему этому хоть какой-нибудь смысл, буржуазные критики попытались соотнести «невидимую дыру» с ритуальными предметами первобытных культур, идя опять-таки по линии фетишизации предметов.

Более осмысленными с буржуазных позиций были произведения геореалистов, посвященные проблемам урбанизации. Городское окружение оказывает интенсивное воздействие на человека. Это в сильной степени ощущают, в частности, жители городов США, подвергающиеся непрерывному воздействию таких «спутников американской цивилизации», как изнуряющий жизненный темп, шум, интенсивная массовая информация в виде реклам, объявлений. Городская жизнь США держит организмы людей в стрессовом состоянии, вызывающем повышенную потребность в транквилизаторах — от снотворного до наркотиков. Эта бурная, шумная жизнь не способствует включению человека в коллектив; основанная на прагматизме — утилитаризме, эгоизме, стяжательстве, она

порождает отчуждение и бесчувственность. Естественно, что такой образ жизни оказывает сильнейшее воздействие на общественное сознание, в том числе и на искусство как одну из специфических его форм.

Отчуждение в своеобразной форме проявилось в новом направлении искусства — в *искусстве окружающей среды:* вожделенные блага и достижения американской цивилизации предстали здесь в полном отрыве от человека; бары, магазины, заправочные станции безлюдны, как развалины мертвого города. В отличие от основателей многих других направлений модернизма, участники направления «окружающей среды» обладают безусловными художественными способностями, хорошо владеют техникой живописи и рисунком. Но формалистический подход к отражению действительности накладывает неизгладимый отпечаток на их произведения: картины бездушны и безличны. Несмотря на точность воспроизведения предметов, тщательное выписывание деталей, их картины лишены свойственной произведениям истинного искусства индивидуальности, неповторимости. Стандартизированные предметы окружающего мира подавляют личность художника.

Нарочитая отчужденность, дегуманизированность содержания произведений влечет за собой обезличенность технических приемов: заглаженные мазки кисти, покрытие картин толстым слоем лака. Художники этого направления тоже широко пользуются слайдами как «источником информации». Американский художник-модернист Р. Гоингс утверждает, например, что его «фотоаппарат выполняет роль традиционной тетрадки для эскизов». «Поскольку при моем характере работы нецелесообразно просто писать по мотиву,— замечает он,— я использую фотоаппарат, чтобы перенести информацию о предмете в мою мастерскую. Фотоаппарат предоставляет мне замороженный момент времени (безвременный момент), в котором зафиксировано случайное расположение предметов действительности, которое может быть подвергнуто длительному изучению» [1]. Облегчая себе задачу, освобождаясь от необходимости воспринимать, «схватывать» действительность в ее непрерывном движении, изменении, вы-

[1] Amerikanischer Fotorealismus, S. 62.

являть в ней главное, типизировать, художник неизбежно вносит мертвенность в свои произведения, лишает себя возможности отражать диалектику жизни.

Больше всего возникновению ощущения отчуждения способствует «безлюдье» в этих произведениях. Даже изображая общественные учреждения в разгар жизни города, например бар при дневном освещении, художник рисует его пустым, безлюдным. Не видно ни одного человека и на улице, хорошо просматривающейся через большие стекла витрин. Недвижна и пуста машина перед входом в бар. В тех случаях, когда в произведениях появляются образы людей, они изображаются так, что только усиливают ощущение отчужденности. Примером может служить скульптура модерниста Дж. Сигала «Застекленный проем ресторана». Люди предстают здесь в виде неких белых бестелесных привидений в застывших позах. Обесчеловечена и окружающая среда. Геометрический проем огромного окна в черной стене здания, безликий серый фон внутренней стены ресторана явно противоречат предмету изображения. Не соответствует ресторану и интерьер: единственный маленький столик и единственный стул, на котором сидит единственный посетитель. Стол не накрыт, пуст. Снаружи перед окном ресторана видна еще одна человеческая фигура, такая же белая и безликая, как и фигура посетителя этого заведения. Ощущение мертвенности усиливается «потусторонним светом», судя по тени стола, проникающим снаружи, однако не освещающим внешней черной стены.

Отчужденность, «внелокальность» предметов и мест человеческого окружения, вырванных из действительного мира, вносит в произведения искусства окружающей среды «самообъективность», не соотносящуюся ни с какими внешними явлениями. Картины, несмотря на типичность деталей и тщательность в изображении предметов, не вызывают никаких ассоциаций, некоммуникативны. Так, натуралистически выписанные художником-модернистом Г. Рихтером детали в его картине «Ванная комната» подменяют собой сущность изображаемого предмета. Ванная комната представлена только эластичным шлангом для душа и пустой мыльницей. Разительно проявляется отчуждение в картине того же художника «Пять дверей»: одинаковые двери, более или менее приоткры-

тые, ведут «никуда» — за ними нет пространства. Тень окна падает на глухую стену, лишающую его всякого доступа света. Такие произведения буржуазная критика характеризует как «иллюзионизм», как выражение стремления к «конструктивному освоению» и «ограничению» мира.

С известным техническим мастерством выполнена картина Д. Эдди «Витрина VW» (см. рис. 51). Художник использовал оригинальный трюковой прием. В стоящей за огромной витриной автомобильного магазина «Фольксваген» (VW) легковой машине отражаются лишь автомашины, находящиеся на улице, дорожные знаки. Картина прославляет «ультраавтомобилизированную» жизнь США. Безлюдна и картина Р. Истеса «Городской ландшафт» (см. рис. 52), на которой представлено вместительное строение с целым рядом одинаковых дверей. Помещение поддерживается в образцовом порядке, но от зрителей остается скрытым его назначение, оно выступает как «самоцель», как фетиш городской жизни.

Если в живописи визуальными средствами подчеркивается отчужденность человека от предметного окружения, то аудиальными средствами (музыкой, шумами) художники направления «окружающей среды» пытаются выразить противоположную сторону отчуждения — стрессовость, разрушающую нервную систему перенапряженность. Характерным примером в этом отношении может служить постоянно действующая выставка, организованная в 1976 г. в просветительном «Центре современной культуры» в Филадельфии. Она рекламируется как «самая передовая организация», использующая в целях просвещения невиданные «мультисредства». Выставочный зал этого «культурного центра» снабжен новейшими средствами информации, с помощью которых создается среда, соответствующая условиям повседневной жизни современного человека. С потолка выставочного зала свисают «аудиотрубки» (нечто вроде усиленных громкоговорителей), каждая из которых изрыгает песню или дикторский текст, дающий «ценную информацию» об исторических событиях или происшествиях сегодняшнего дня. Голоса и разноголосая музыка сливаются в рев оглушительной громкости. Посетители лишены возможности что-либо понять из передаваемых текстов. Специальная под-

борка зеркал расширяет габариты зала «до бесконечности» и несчетное количество раз повторяет изображение посетителя. На 64 экранах в сплошном потоке воспроизводятся 2500 слайдов. На «самом большом в мире» экране (25 × 30 метров) демонстрируются «ключевые сцены» из истории США. Выставка, по замыслу ее инициаторов, призвана показать ничтожество человеческого ума и несостоятельность человеческого сознания перед достижениями современной техники.

Именно это направление, использующее механические средства воздействия на нервную систему человека, буржуазные идеологи считают наиболее перспективным. Искусство «окружающей среды» внедряется и в область театра. В представлениях так называемого «магического театра» используются вибрация, ослепление зрителей лучами, сверхгромкие звуки. С помощью подобных средств «потрясения» нервной системы зрители доводятся до состояния полной прострации. Эти представления именуются «путешествиями в искусство будущего».

* * *

Утратив подлинно человеческие средства воздействия на ум и чувства людей, модернисты стали изыскивать средства механического воздействия на нервную систему и сознание человека, пытаясь хотя бы этим удержать его интерес. «Искусство окружающей среды» послужило ступенью для перехода к внедрению так называемого *психоделического искусства* — произведений, создаваемых (а желательно и воспринимаемых) под воздействием наркотиков. Направление это не очень ново: модернисты уже ряд лет практиковали создание подобных произведений, но не пропагандировали их открыто. Однако с ростом наркомании в странах капитализма модернисты осмелели. Способствует развитию психоделической «художественной» деятельности и увеличение производства в буржуазных странах галлюциногенного наркотика ЛСД, еще более вредного для организма, чем ранее известные наркотики, но значительно более дешевого. Это наркотическое средство призвано восполнить отсутствие в творчестве модернистов идей и идеалов, приобретение которых в прошлом давалось художникам ценой великих страданий и лишений. «Художник-психоделист наших дней исполь-

зует открытия современной химии, чтобы изыскать необычные сведения. В то время как художники прошлого путешествовали на край света, новые художники отправляются внутрь, к антиподам духовности, по выражению Олдоса Хаксли, в мир опыта видений,— пишут Р. Мастерс и Дж. Хоустон в предисловии к книге «Психоделическое искусство».— Как результат — психоделическое искусство: произведения, которые в известном смысле должны передавать психоделический опыт, пытаться внедрить его или, по крайней мере, приблизить некоторые аспекты расширенного сознания к области художественного творчества» [1].

Психоделисты еще и сейчас обходятся без манифестов, не излагают своих взглядов публично, не публикуют автобиографических материалов, т. е. не прибегают к испытанным средствам рекламы из страха перед судебным преследованием. Эти условия, неблагоприятные для развития психоделического направления, искренне огорчают некоторых теоретиков модернизма, ибо в отходе от норм психического восприятия они надеются найти «пути прогресса» модернизма. Поэтому они тщательно коллекционируют отдельные, разрозненные опыты психоделистов и психиатров, отваживающихся на опыты по созданию психоделических произведений.

Первые шаги психоделического искусства как бы продолжают приемы, применяемые в искусстве окружающей среды. Потоком, водопадом красок, света, сверкающих, летящих по экрану форм ослепляет зрителей психоделический кинофильм Дж. Ялката «Крути, крути, крути». Зрители теряют ощущение пространства и времени. В кинофильм включены кадры, воспроизводящие «видения», формы и краски, возникающие под воздействием наркотиков. В отличие от игровых, психоделические кинофильмы не имеют ни начала, ни конца. Эти фильмы, «обогащенные» цветомузыкой, оказывают, по утверждению буржуазных теоретиков, воздействие, близкое наркотическому. Во время их демонстрации воспроизводятся усиленные шумы, крики, хохот, вздохи, вой толпы, стук поезда. Одновременно на экране возникают увеличенные микроорганизмы, военные битвы, роды. Эта «панорама жизни» показывается

[1] *Masters R., Houston J.* Psychedelische Kunst. München — Zürich, 1969, S. 6.

в огромных размерах и ярких красках, что придает изображениям алогичный характер. По оценке американских врачей-психиатров, непосильная нагрузка на мозг, возникающая под воздействием мелькающих форм, красок, пронзительных звуков, резких шумов, должна вызвать притупление мозговой деятельности, аналогичное воздействию наркотика ЛСД. Наркотическое воздействие осуществляется не химическим способом, а элементарной «игрой на нервах». С психоделическим искусством граничат и дискотеки, использующие сверхгромкую музыку и беспорядочное мелькание цвета в целях оказания усиленного воздействия на нервную систему молодых посетителей.

Собственно психоделическое искусство начинается с приема «психовитаминов» — разного рода наркотиков, которые изменяют характер чувственного восприятия. Окружающие предметы воспринимаются обостренно четко, краски сгущаются и приобретают блеск. Внимание приковывается к деталям, заслоняющим общий смысл происходящего. Растет сила их эмоционального воздействия. В восприятии нарушаются пропорции, предметы предстают в уменьшенном или увеличенном виде. Возникают неожиданные ассоциации. Из узоров возникают лица, лица «переплавляются» в морды животных. Появляется ощущение напряжения, накала. Звуки воспринимаются форсированно. Слышна пульсация крови в висках, громко и четко звучат удары собственного сердца. Нередко этому сопутствует ощущение тошноты, доходящее до рвоты.

Интоксикация наркотиками оказывает тяжелейшее воздействие на весь организм. Вот как описывает состояние «наркотического вдохновения» один из художников-модернистов, испытавший его на себе: «Мне стало так плохо — это даже невозможно себе представить. Так плохо мне никогда не было в жизни... Собрав последнюю волю, я спустился с кровати и на четвереньках пополз к столу... Потом я, насколько мог, оттеснил воздействие наркотического яда и стал писать. Это было так, как будто кому-то велели писать картину после тяжелой автомобильной катастрофы» [1].

---

[1] Цит. по: *Hertmann R.* Malerei als Bereichen des Unbewusten. Künster experimentieren unter LSD. Köln, 1974, S. 128—129.

Художник, достигший «глубин» психоделического состояния, не может зафиксировать свои видения. Как правило, он пишет их потом по памяти, пользуясь при этом всем арсеналом поп-арта, включая люминесцентные краски и проекции слайдов. Некоторые из творений художников-психоделистов настолько рассудочны, даже геометричны, что внушают сомнение в их «бессознательном» возникновении.

Интерес к психоделическим произведениям объясняется не столько их качествами, сколько нездоровым любопытством к процессам и явлениям, связанным с наркотиками. Буржуазные критики отмечают, что на этом повышенном интересе давно уже спекулируют торговцы сверхмодными товарами: достаточно к залежавшимся на полках пестрым рубашкам, кофтам, платьям, брюкам прикрепить броскую этикетку «Психоделические», как «магазинные старожилы» моментально исчезают с полок.

Теоретики модернизма — специалисты по психоделическому искусству разделяют наркотическое воздействие на четыре стадии, или уровня, «комплексного становления сознания»: чувственный, мемориально-аналитический, символический, интегральный. На первой, чувственной, стадии восприятие явлений значительно усиливается. Это стадия «вхождения» в психоделическое состояние. Вторую стадию буржуазные теоретики определяют как «слой психоанализа» и приписывают ей аутотерапевтический эффект. На третьем этапе «индивидуально-личное» превращается в «лично-универсальное» — «переживаются» исторические события, мифы. Четвертый, интегральный, уровень носит религиозно-мистический характер. На этой стадии, по утверждению буржуазных теоретиков, человек достигает самопознания, переживает религиозное озарение и мистическое «единение с основами бытия», с богом, с чистой идеей, вообще — с «основополагающей реальностью». Это последняя стадия психоделического бреда. К сожалению, буржуазные теоретики умалчивают о пятом этапе — психиатрической лечебнице.

Произведения художников-психоделистов, даже созданные, по их утверждению, на четвертом, высшем этапе и носящие религиозный характер, все же не убеждают в том, что они порождены в «бессознательном состоянии». Представляется, что картина художника-психоделиста

Э. Фукса «Моисей и горящий терновник» (см. рис. 53) создана вполне рассудочно, с помощью слайдов, путем расчетливого наложения изображений.

За время более чем двадцатилетнего существования психоделического искусства его деятели не создали ни одного шедевра, да и не могло быть иначе. История искусств не знает ни одного великого произведения, которое было бы создано без осознанного напряжения всех творческих сил художника. Психоделическое направление не открывает пути к высотам художественного творчества, зато прямо ведет к деградации личности художника, к постепенному превращению его в наркомана.

* * *

Оценивая поп-арт и искусство «новой реальности» в целом, следует сказать, что в этом искусстве как форме буржуазного сознания нашли броское, порой даже шоковое отражение некоторые стороны действительности стран капитализма. Но буржуазное искусство отразило эту действительность однобоко, раздув и фетишистски абсолютизировав отдельные ее аспекты с целью отвлечения внимания от других ее сторон.

Именно так — как активное, целенаправленное отражение явлений — рассматривают искусство «новой реальности» и буржуазные критики. Но они подходят к этому вопросу односторонне, игнорируя тенденциозный выбор сюжетов произведений, их антигуманистический характер. В упоминавшейся выше книге Р. Ведевера и Л. Ромайна, выразительно озаглавленной «Искусство как бегство. Бегство как искусство. К критике художественных идеологий», Р. Ведевер в разделе «От изображения к реальности» пишет: «Сознание вновь начинает признаваться как «общественный» продукт и становится наряду с этим общезначимой проблемой. Новое открытие предметов вполне закономерно начинается с образов мира моды и рекламы, с банальной области потребления. Поп-арт хочет в целом представить художественно осознанным тот мир, в котором мы живем и который, следовательно, определяет нашу жизнь и наше сознание» [1]. Этим вполне обоснован-

[1] *Wedewer R., Romain L.* Kunst als Flucht. Flucht als Kunst. Zur Kritik künstlerischer Ideologien, S. 68.

ным высказыванием автор, даже не желая того, подчеркивает бездуховность, мещанскую ограниченность, потребительский уклад жизни, пропагандируемый в странах капитализма.

Социальную сторону причин разложения буржуазного искусства довольно точно определила в своем докладе на VII Международном эстетическом конгрессе итальянский искусствовед Э. Оберти: «Неприятный характер произведений... соответствует деформированной и отчужденной сущности того мира, в который сегодня вторгается эстетическая деятельность» [1]. Но, даже связывая деформированное, дегуманизированное буржуазное искусство с самим характером капиталистического общества, буржуазные ученые не ставят вопроса о необходимости изменения условий, порождающих это искусство, и об ответственности буржуазных художников за разложение искусства, осуществляемое ими в угоду господствующей буржуазной верхушке за щедрую оплату меценатами и финансирующими музеи стран капитализма монополиями.

Буржуазные ученые констатируют факты, а подчас даже искренне сокрушаются по поводу антигуманизма буржуазного искусства, отравляющего сознание людей и парализующего их духовные силы, но не призывают к борьбе за лучшие условия существования. Так, западногерманский теоретик Г. Геер пишет в своей книге «Открытый гуманизм»: «Когда в результате сверхмощной пропаганды и рекламы промышленной продукции умерщвляется способность к воображению, это поражает волю к свободе в самое сердце. Как в атомном циклотропе, человек подвергается в наше время непрерывной бомбардировке. Это опаснейший выпад против свободы, покушение на будущее; целенаправленными картинами и словами наркотически усыпляются умы. Вымотанный и затравленный, наш современник не имеет больше ни силы, ни времени, ни желания бороться за свободную организацию прекрасного будущего» [2].

[1] Actes du VII congrès international d'esthétique, vol. 1, p. 311.
[2] *Heer H.* Offener Humanismus, S. 75.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современником и свидетелем формирования искусства империализма был В. И. Ленин. Сторонник всего подлинно новаторского, революционного, Ленин критиковал демагогические «новации» модернистов, прикрывавшие распад буржуазного искусства. «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица!.. Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» [1].

В. И. Ленин выступал за самое бережное отношение к подлинному искусству: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»?» [2]. Известно, что по инициативе Ленина в 1918 г. был принят декрет об охране памятников русской культуры. Сохраняя старое искусство, говорил Ленин, необходимо планомерно и последовательно руководить развитием нового искусства: «Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты» [3].

Коммунистическая партия Советского Союза выполняет завет Ленина. Партийное руководство искусством помогает деятелям художественной культуры лучше ориенти-

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 663.
[2] Там же.
[3] Там же.

роваться в процессах и явлениях действительности, избавляться от неосознанного, а иногда и сознательного «почтения к художественной моде, господствующей на Западе» (Ленин).

Иначе сложилась судьба западного искусства. Идеологи буржуазии не только не противодействовали анархии и хаосу в художественном творчестве; десятилетиями они всемерно поощряли любые философско-идеалистические концепции, отрывавшие искусство от действительности, сводившие на нет его социальную значимость. В области западной духовной культуры создалось положение, точно охарактеризованное еще К. Марксом и Ф. Энгельсом: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть вместе с тем и его господствующая *духовная* сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу» [1].

Изображая мир как хаос, как непознаваемое разумом случайное сочетание абсурдных явлений, деятели западного искусства навязывают массам искаженный образ реальности, как якобы лишенной объективных и познаваемых законов общественного развития и в силу этого не поддающейся преобразованию. Буржуазное искусство выступает, таким образом, одним из средств отвлечения масс от социальной активности.

В. И. Ленин высоко оценивал место искусства в жизни трудящихся: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» [2]. Эти задачи выполняет искусство социалистического реализма, отвечающее интересам народа, несущее людям высокие

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Фейербах. Противоположность материалистического и идеалистического воззрений. М., 1966, с. 59.
[2] В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 663.

эстетические идеалы, способствующее совершенствованию общества, гармоническому развитию личности.

Оценивая культивировавшееся десятилетиями искусство модернизма с точки зрения возможностей его социального и идейного воздействия, идеологи буржуазии вынуждены были признать, что западная художественная культура зашла в тупик. «Связь искусства с общими социальными явлениями теперь незрима и трудно отыскивается. Искусство и наука превратились в противоположности, которые, кажется, исключают друг друга. Отношения современного человека с искусством до глубины разрушены... С овладением атомной силой наука приобрела пугающую мощь, превратилась в угрозу для гуманности и человечества, в то время как практическое значение искусства в преодолении этой жизненной угрозы свелось к нулю» [1],— констатируют в своей книге «Введение в социологию искусства» западногерманские социологи М. Мирендорф и Г. Тост.

Многие западные эстетики постепенно пересматривают свои позиции в отношении социальных функций искусства. В этом плане характерна эволюция Герберта Рида, до последних дней своей жизни занимавшего ведущее положение среди эстетиков капиталистических стран. В 1960 г. на IV Международном эстетическом конгрессе в докладе «Проблемы эстетического сознания» Рид излагал еще вполне антисоциальную точку зрения на цели и задачи художественного творчества: «Как художники, мы заняты только динамикой наших чувств — произведения судят по правде чувств, а не по эстетической ценности чувств как таковых... Чувства, возбужденные гармонией двух или трех цветов, могут иметь больше эстетической ценности, чем симпатии к бедному. По отношению к сознанию чувства не имеют иерархичности: они сильны и слабы, а не хороши или плохи» [2].

В последующие годы Рид изменил свои позиции и высказал противоположную точку зрения на место искусства в обществе: «Ошибочным моим представлением, в котором я был повинен в прошлом, было представление об искусстве как о *самовыражении.* Если каждый художник

[1] *Mierendorf M., Tost H.* Einführung in die Kunstsoziologie. Köln, 1957, S. 9.

[2] Actes du IV congrès international d'esthétique, p. 248.

будет выражать исключительно единственность и особенность самого себя, тогда искусство будет разрушительным и антисоциальным» [1].

В поисках путей социологизации искусства Рид обратился к марксизму: «Неумолимые законы диалектического материализма, как нам говорили, применимы не только к области экономической структуры капитализма, но и к идейной надстройке. Обе в равной мере погибнут и будут замещены новым обществом с его новыми идеалами культуры. Мне нет необходимости приводить много примеров диалектически проводимых анализов искусства и литературы, в которых прослеживается их стилистическая эволюция, идущая параллельно с фазами экономической эволюции общества... В той мере, в которой культура является феноменом надстроечного характера... такого рода материалистическая интерпретация справедлива... Лично мне по пути с марксистами в их анализе социального происхождения форм и функций искусства» [2].

Однако Риду было «по пути» с марксистами лишь до тех пор, пока он не стал перед необходимостью определить назначение художника в современном обществе. В этом кардинальном вопросе английский эстетик остался на охранительных позициях буржуазного общества. «Функции художника в современном обществе,— писал он,— в основном такие же, как шамана или мага в первобытном обществе: он является посредником между нашим индивидуальным сознанием и коллективным бессознательным, и это обеспечивает ему социальную реинтеграцию» [3].

Потеря искусством модернизма социальной значимости заставила некоторых буржуазных ученых поставить под сомнение ценность ряда традиционных основ буржуазной художественной культуры, в частности индивидуализма. «Исторически индивидуализм — это что угодно, только не мировая ценность»,— констатировал в своей книге «Один и многие» американский ученый Дж. Брук.

Констатировав кризис западной художественной культуры, некоторые из буржуазных ученых сделали попытку проанализировать его причины и почти единодушно при-

[1] *Read H.* To Hell with Culture. London, 1963, p. 3.
[2] Ibid., p. IX—X.
[3] Ibid., p. 4.

шли к выводу, что основной причиной упадка современного искусства является отсутствие в нем, как и во всей буржуазной культуре, ведущих общепритягательных идей. «Запад не располагает идеями, обладающими динамикой, равной той, которую может излучать большевизм,— пишет Э. Шварц.— Запад, таким образом, оттесняется на пассивные и оборонительные позиции, на которых он остается, по сравнению с Востоком, стерильным и лишенным перспектив... Здесь заложена истинная причина древнего страха Запада перед «мировой революцией»... чувство внутренней слабости перед лицом активной, верящей в будущее идеологии» [1].

О необходимости идеологической направленности искусства говорят теперь на Западе многие. В частности, работающий в США немецкий ученый А. Лаутербах в книге «Капитализм и социализм с новой точки зрения» подчеркивает: «Мы не можем себе позволить просто прийти к заключению, что человек иррационален, и на этом успокоиться. Нужно только взглянуть на современный мир, чтобы понять опасность такого самоуничижения» [2]. Признавая, что «материальный успех не устранил ни в коей мере общую атмосферу неуверенности, а, наоборот, еще больше нацелил на вопросы будущего экономического порядка», Лаутербах приходит к выводу, что «неэкономические влияния становятся все более значительными в экономических решениях» [3].

В поисках выхода из тупика буржуазные ученые за последние годы предложили множество концептуальных вариантов и теорий культурного развития. Среди них нельзя не упомянуть теорию культурного развития Хаксли, выдвинувшего идею «самодействия» и «самотрансформации» процессов культурного развития. Эти процессы он трактует как результат деятельности общих законов, свойственных неорганическому, органическому и психосоциальному этапам развития природы. Американский социолог Кэролайн Уэр предложила бихевиористскую теорию культурных моделей. Согласно этой теории, каждое общество

[1] *Schwarz E.* Am Wendepunkt. Weltbild und Mensch im Atomzeitallter. Stuttgart, 1960, S. 162, 166.

[2] *Lauterbach A.* Kapitalismus und Sozialismus in neuer Sicht. Reinbeck, 1963, S. 127.

[3] Ibid., S. 46.

есть некое интегральное целое, основные жизненные процессы и социальные отношения которого составляют «модель социального поведения», находящую свое воплощение, в частности, в художественной деятельности. Среди предлагаемых концепций — теории «культурных кругов», «культурного отставания» и «культурных традиций»; теория эволюции искусств Манро; теория социальной и культурной динамики Сорокина и др.

Однако ни одна из этих теорий не смогла выдвинуть каких-либо значительных, практически действенных идей, способных вдохнуть жизнь в буржуазное искусство. Путь, пройденный модернистским искусством, доказывает бесперспективность буржуазной художественной культуры. Изживающая себя капиталистическая общественная формация не может выдвинуть идей, способных повести за собой людей, которым это общество органически враждебно.

Главным препятствием для выхода художественной культуры Запада из состояния кризиса являются капиталистические общественные отношения. Это очевидно для марксистов. Еще в 1917 г. В. И. Ленин отмечал, что человечество стоит «перед дилеммой: погубить всю культуру и погибнуть или революционным путем свергнуть иго капитала, свергнуть господство буржуазии, завоевать социализм и прочный мир» [1].

Искусство как форма общественного сознания порождается конкретной общественной формацией. Отжившее свой век эксплуататорское буржуазное общество, реакционное по своей сущности, может породить только упадочническое, антигуманистическое искусство, лишенное, как и само порождающее его общество, передовых идей и перспектив развития. Искусство модернизма, выражающее и поддерживающее реакционные идеи, господствующие в буржуазных странах, прекратит свое существование со сломом буржуазной общественной формации и уступит место искусству, отвечающему интересам социального прогресса, ростки которого есть в каждой культуре стран капитализма.

---

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 35, с. 169.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. У ИСТОКОВ МОДЕРНИЗМА	17
Глава II. ПРОТИВ РАЗУМА И СМЫСЛА	33
Глава III. ВОЛЯ К НАСИЛИЮ	49
Глава IV. СКВОЗЬ ПРИЗМУ СТРАХА	60
Глава V. ОБЕСЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ ИСКУССТВА	117
Глава VI. ИСКУССТВО ПРОТИВ ЛИЧНОСТИ	142
Глава VII. «НАД» ИЛИ «ПОД» РЕАЛЬНОСТЬЮ	158
Глава VIII. АБСУРД ВМЕСТО ЛОГИКИ	172
Глава IX. АНТИРЕАЛИЗМ «НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ»	200
Глава X. ФИКЦИИ БЕЗ ФАНТАЗИИ	215
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	266

80 коп.