

Правительство Российской Федерации

Федеральное Государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«Санкт-Петербургский Государственный Университет»

Институт философии

**Николайчук Оксана Анатольевна**

*Китч как проблема эстетического восприятия*

Выпускная квалификационная работа по программе подготовки

030100 «Философия»

Научный руководитель:

Радеев Артем Евгеньевич

кандидат философских наук, доцент

---

(подпись, дата)

Санкт-Петербург

2016

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Феноменология восприятия: тело как причина многообразия.....	6
Глава 2. Многообразие восприятия искусства.....	16
Глава 3. Китч или попытка внести однозначность.....	25
Глава 4. Соцреализм и эволюция китча.....	36
Заключение.....	40
Список литературы.....	42
Приложение: К. Гринберг, «Модернистская живопись» (перевод О.А.Николайчук) .....	44

## *Введение*

Затрагивая некоторые философские вопросы, мы замечаем, что ответы на них весьма обрывочны и нечетки. Они не убеждают нас окончательно и бесповоротно, и вследствие этого мы пытаемся снова поставить уже десятки раз задававшийся вопрос. Мы стремимся ответить на него убедительно и окончательно, но зачастую выходит так, что обнаруживаем невозможность такого предприятия.

В конце концов, всегда можно вернуться назад, и сказать, что все ответы уже даны. Однако сомнение подсказывает, что существует иной путь. Можно не решать уже поставленную проблему, а проследить откуда идут её корни. Это попытка взглянуть на обратную сторону, увидеть скрытые намерения за поставленными целями.

Можно на это возразить, что то, что происходит в голове автора, недоступно для нас, что читать его работу следует как самобытный, безотносительно к его биографии постулат. Это безусловно верно. Тем не менее, уже внутри текста мы можем выделить определенную цель, ради которой вводятся определенные концепты. Одним из ярких примеров подобных концептов является китч.

Существует множество работ как отечественных, так и зарубежных исследователей, которые стремятся разобраться в сути этого концепта. Например, Томас Кулка пристально исследует его свойства в различных областях культуры: в визуальных искусствах, литературе, музыке и архитектуре. Также похожее исследование предпринимает А.Ф.Поляков, который указывает "на наличие будущих китчевых элементов в предыдущих эпохах"<sup>1</sup>. Он

---

<sup>1</sup> Поляков А.Ф. Китч в историко-культурной перспективе // Философия. Социология. Культурология. № 18. 2010. С. 53–59.

приходит к выводу о том, что в каждой художественной эпохе существуют китчевые элементы и указывает на широту этого явления: оно может определяться исходя как из художественных, так и из политических установок. Вопреки этому С. Зонтаг отмечает, что излишняя стилизация не всегда будет китчем, и скорее всего — это другое художественное направление, именуемое кэмпом. Когда мы говорим о рисунках Обри Бердслея, работах Эрте, картинах Больдини, как мы можем быть уверены, что не ошиблись и дали правильную характеристику этим произведениям?

И даже более того, китч используется по отношению к огромному количеству разнородных предметов. Мы часто слышим его в повседневной речи по отношению к телевизионным передачам, предметам гардероба, литературе, но мало кто может похвастаться тем, что по-настоящему понимает, что это. В таком случае всегда есть возможность указать на леность и необразованность, но, возможно, причина такого положения вещей кроется несколько глубже.

В этой работе мы попытаемся проследить генезис понятия китча. Вслед за авторитетными авторами, мы проследим то, как существовала пара «искусство—китч», как последний вырос из первого, и почему, несмотря на свои корни, он не может считаться таковым. Однако мы попробуем усомниться в авторитетных словах и указать на то, что проблематичность китча лежит в проблематичности самого искусства. И в этом смысле, данная работа может представлять некоторый интерес.

Мы будем начинать очень далеко — с рассмотрения восприятия человека — чтобы затем, перейдя к объектам искусства, мы уловили их неоднозначность. Нам повезло, что феноменология уже открыла многие положения, которые

указывают на многогранность интенциональных нитей, связывающих объект с воспринимающим субъектом. Именно феноменология указала нам на то, что человеческое восприятие ни в коем случае не однозначно: даже по отношению к одному и тому же предмету оно может быть как эстетическим, так и политическим и экономическим. Она так же указала на пассивность такого выбора: зачастую он производится телом, а не сознанием.

Таким образом, многие объекты, в том числе и предметы искусства могут включаться в совершенно неожиданные отношения. Вскрытию этих отношений и посвящена вторая глава этой работы. Её выводы позволяют максимально приблизить китч и искусство друг к другу. Это приближение позволяет нам увидеть, в чем действительно состоит разница между этими двумя антагонистами. Пример соцреализма ярко показывает, вследствие чего устанавливается это напряжение и почему оно может сойти на нет.

## *Глава 1. Феноменология восприятия: тело как причина многообразия*

### *§1. Необходимость феноменологического исследования*

Феноменология призвана ответить на вопрос как что-то есть для нас. В отличие от философских учений, которые стремятся достоверно постичь объект, феноменология же заметила, что объект шаток и не имеет конечных устойчивых свойств, его достоверность не очевидна для нас. Однако, стремление к такой «декартовской» достоверности была естественной и популярной, но достигнув последнего, наш собственный многогранный опыт оказывается за пределами рефлексии. Поэтому Морис Мерло-Понти утверждал, что феноменология - это движение, а не доктрина, и занимается она тем, что постигает смысл мира или истории в момент его зарождения. И акцент таким образом переносится со свойств мира, на то как мы конституируем эти свойства.

Следовательно, деление на субъект и объект, на сознание и конституируемый им мир, уже не является краеугольным камнем в этой теории. Нивелирование классических представлений об ощущениях, восприятии, суждении, ассоциаций, памяти происходит сразу как только мы перестаем утверждать разрыв между мной и миром. И именно такие учения как феноменология и гештальт-психология сделали первые шаги в этом направлении.

Утверждение такого разделения кроется в заблуждении, что существует независимый от нас окружающий мир. Одним из первых это допущение сделал рационалист Рене Декарт. Субъект осуществляет познание мира, но в силу своего специфического положения выпадает из него. Сознание, осуществляющее опыт, не может найти себе место в мире. Оно имеет дело с миром как с

готовым продуктом, который нужно изучить и описать. Редукция Декарта, предпринятая для того, чтобы найти достоверное и обосновать возможность наук, сделала это. Спустя время науки перестали нуждаться в философии, по мнению Эдмунда Гуссерля она перестала жить. Сделав все возможное для наук, философия оказалась ненужной. Перед Гуссерлем, следовательно, стояла задача снова обосновать необходимость и наличие постоянного философского опыта. Однако ставя перед собой задачу быть таким же радикальным и последовательным как Декарт и снова найти то, в чем нельзя сомневаться, Гуссерль пришел к иным результатам: субъект-объектной связке был положен конец. Сама связь стала залогом достоверности. Гуссерль установил, что наше познание *всегда* интенционально, то есть направлено на объект. Любое знание, которое мы можем получить о наших познавательных способностях, возможно только благодаря нашей включенности в мир. Для того, чтобы обосновать и правильно структурировать это знание, мы и должны совершить редукцию: психологическую, эйдетическую и феноменологическую. Этот шаг, однако, не означает отказ от любого утвердительного суждения о нашем мире. Редукция предполагает наличие конструкции в качестве следующего шага. Наши позитивные знания имеют место, однако теперь мы понимаем откуда они и можем правильно их структурировать сообразно нашей с миром связи.

Феноменологическая теория не встает в один ряд с классическими предрассудочными теориями, прежде всего потому, что сущности (сознания) здесь не отделяются от существования. Представления не отделимы от самого опыта. Гуссерль проделал огромную работу для того, чтобы установить это. Однако под опытом он понимал опыт сознания, и его работа как и работа Декарта была направлена на научное познание мира. Из этого

следует, что исследовался лишь ограниченный человеческий опыт. Опыт сознания существует наравне с телесным опытом. И забывая о втором, мы так же можем допустить ошибку в анализе первого.

Таким образом, Мерло-Понти поставил перед собой цель изучить опыт в его целостности, а значит уделить пристальное внимание телу. Телу, как тому, что связывает меня с миром даже вопреки моему собственному желанию. Наша воля может пытаться отгородиться от мира, не вступать с ним в контакт, но она никак не может отгородить наше тело от мира. Даже если мы лишимся всех органов восприятия наше тело все равно будет объектом в этом мире, оно уже будет связывать нас с ним.

И наше тело *уже* воспринимает, ведь «... мы отнимаем у восприятия его существенную функцию, которая состоит в том, чтобы обосновывать или служить началом сознания, мы смотрим на него сквозь призму его же результатов. Если держаться феноменов, единство вещи в восприятии будет не результатом, но условием ассоциации, оно предваряет все детали, которые будут его подтверждать и определять, оно само себя предваряет»<sup>2</sup>.

## *§2 Гештальт психология.*

Подтверждает это наблюдение активно разрабатываемая на тот момент гештальт психология. Ее основоположник Макс Вертгеймер в своей работе «Продуктивное мышление» осуществил прорыв, показав иную, чем доселе считалось, структуру человеческого восприятия.

Вертгеймер выделил две разновидности мышления: продуктивное и бессмысленное. Продуктивное мышление возможно только тогда, когда существует понимание цели,

---

<sup>2</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука. 1999. С. 41.



бессмысленное мышление же оперирует только последовательностью элементов. Для мышления цели так же необходимы отношения, но их значения здесь иное. Вот что пишет Вертгеймер: «Понимание любых отношений, даже если они установлены правильно, не является решающим; важно, чтобы эти отношения были структурно необходимыми, чтобы они возникали, рассматривались и использовались как части с точки зрения их функции в структуре целого. И это в равной степени относится ко всем операциям традиционной логики и ассоциативной теории, таким, как обобщение, абстрагирование и т.д., если они применяются в реальных процессах мышления»<sup>3</sup>. Началом подлинного мышления служат целостные свойства, а отдельные элементы - это лишь части целого. Идея того, что правильное мышление обязательно должно быть последовательным связана с допущением, что мышление должно быть вербальным, то есть передаваемым в языке, по своей природе. Вопреки этому, в продуктивных ситуациях решающую роль играет *осмысленное видение целого*. А раз на первый план выходит именно цель, то вопрос, если он задан правильно, становится многим важнее нежели само решение.

Однако поставить вопрос правильно, то есть увидеть ситуацию по-настоящему оказывается не так просто, как это звучит на словах. Это сложно даже для ситуации самого человека, не говоря уже об оценке положения дел у других. Макс Вертгеймер иллюстрирует это красочным примером с секретаршей, которая не понимала истинное место в структуре компании на которую работает и из-за этого рискующей быть уволенной.

Эти новые открытия входили в резонанс с тем, что говорилось до этого о том, что именно разум дает нам единство

---

<sup>3</sup> Вертгеймер М. Продуктивное мышление. М.: Прогресс. 1987. С. 42.

вещи, в то время как в восприятии она обрывочна. Gestalttheorie показала то, что наш взгляд схватывает фигуру, до линии, и что существуют одни фигуры, которые схватываются нашим взглядом лучше, чем иные. Анализ частей вторичен по отношению к восприятию целого. Утверждение о том, что разум помогает сложить нам элементы одной фигуры в целое, является не более, чем заблуждением. И при этом, в том, почему наш глаз схватывает одно, а не иное, нет никакого разумного основания, зато есть мотив: «Именно Gestalttheorie заставила нас сознавать эти напряжения, которые наподобие силовых линий пересекают зрительное поле и систему «собственное тело - мир», наполняя ее смутной и магической жизнью, навязывая ей всевозможные сплетения, извивы, вспученности»<sup>4</sup>.

### *§3. Недостаток гештальт-психологии.*

Однако, гештальт-психология открыв этот принцип и описав его, остановилась на этом. Она не откестилась от реализма и его представлений об объективном мире. Она не приняла феномены, а по-прежнему продолжила работать с категориями. Гештальт считается существующим самим по себе и исследуется как независимая от нашего восприятия структура, именно эти «внешние» гештальты считаются источниками напряжения. Гештальттеория считает, что ситуация имеет один единственный способ ее решения, и следовательно рассматривает лишь ясное и истинное мышление. Эта теория признает динамику нашего восприятия, но тем не менее, она не в состоянии схватить его разнообразия. Она утверждает целое свойством, требованием объекта, а не нацеленностью субъекта.

---

<sup>4</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука. 1999. С. 81.

#### *§4. Тело и открытие многообразия восприятия.*

Таким образом, принимая достоинства предыдущих исследований, Мерло-Понти идет дальше них, ставя своей целью понять чувствование. Он утверждает, что «чувствование - это интенциональная ткань»<sup>5</sup>- стр. 85). Именно оно важно для феноменологического исследования, так как связывает наше тело с миром. Порвав с раздвоенностью Я на тело и душу, мы приняли его со всеми его аффектами и движениями. Следовательно, важным для него является не абстрактное чувствование человека в общем смысле этого слова, а чувствование живого тела.

Такая установка не протivoестественна, она естественна. Классическая теория разума выросла из нее, но теперь мнит себя самостоятельной, безошибочной, схватывающей универсальное, вопреки единичному. Феноменология же призвана не отрицать ее, а указать на ее корни.

Сознанию приходится иметь дело с ситуацией, с тем, что наше тело уже в мире.

Тело прежде всякого сознания имеет дело с ним. Познание (как и аффективные состояния) может существовать только при условии наличия тела. Только существуя, мы можем претендовать на какую-либо деятельность. Но даже существуя в анти-экзистенциальном смысле, даже доведя свою жизнь до патологического состояния, замыкаясь в своем теле как в клетке, наше тело все равно обрекает на бытие. Таким образом, суть этой изначальной интенциональности не в «я мыслю», но в «я могу». И даже ассоциации дают не мысли, но я действующий, я моторный.

Наше пространственное тело осуществляет себя, таким образом, именно в движении. Оно не пассивно как остальные тела, а имеет цель. Этой цели и подчиняются все наши движения, как бы

---

<sup>5</sup> Там же. С. 85.

сплавления тело в единый механизм. Видеть объект значит не только зафиксировать его на периферии поля зрения, но и отвечать на это воздействие. В этом суть телесной интенциональности, на которой стоит остановиться подробнее.

Структура любого интенционального опыта состоит из трех элементов: это не только тело и объект, но так же и фон или горизонт, на котором этот объект выделяется. Ведь горизонт «обеспечивает идентичность объекта в ходе обследования, он соотносится с тем непосредственным влиянием, которое мой взгляд сохраняет в отношении только что окинутых им объектов и тех новых деталей, которые ему предстоит открыть»<sup>6</sup>. Именно горизонт, как утверждает Мерло-Понти делает объект тем, что он есть. Не память, не внимание, не ассоциации.

Приведу пример: когда мы заходим в комнату и хотим сделать определенные действия в ней, сама комната, обстановка в ней не должна быть для нас неожиданностью. Мы уже знаем, что хотим сделать, и все наше тело будет направлено на осуществление этих действий. Наше действующее тело выделяет объект, делая все остальное горизонтом. Однако если обстановка в комнате будет для нас неожиданностью, мы не сможем осуществить привычные для нас действия. Мы всегда находимся в пространственной ситуации. Эта ситуация зависит с одной стороны от пространственной позиции объектов, с другой - от меня, действующего интенционального тела.

Тем не менее, эти интенциональные нити, напряжения, пронизывающие наше тело и связывающие его с миром, не универсальны. Утверждение о том, что каждый человек действует одинаковым образом, осуществляет всегда ту же самую

---

<sup>6</sup> Там же. С.102.

пространственную ситуацию, находясь в идентичной пространственной позиции, не соответствует нашему опыту.

Мы изначально отказались от утверждения, что наш опыт - это исключительно опыт сознания. Далее мы включили тело в структуру нашего опыта. Однако тело указывает нам на разнообразие повседневных действий. Я могу лишь то, что может позволить мне мое тело. Различные физические патологии мешают человеку жить, но вовсе не потому, что они разрушительны для организма, а потому, что мир сконструирован для иного «нормального» опыта. «Я могу» человека, лишившегося ног, не совпадает с «я могу» среднестатистического городского жителя.

Более того различие опыта кроется не только в физическом строении наших тел. Существует культурный слой, который так же делает наш опыт разнообразным. В различных культурах существуют определенные коды, при употреблении которых мир отзовется тем или иным способом. Эти культурные жесты действуют не сознательным образом, мы не всегда отдаем себе отчет о них. Наклон головы, интонации, походка, смех - это лишь некоторые моменты, различие которых среди людей обусловлено не только их физиологией, но и культурой, в которой они живут.

Наше тело погружено в эти схемы, оно привыкло их употреблять, так как получит на них ответы. Сами эти жесты настолько привычны, что когда нам указывают на них, нам сложно в это поверить. Например, у европейца существуют сложности при распознавании азиатских лиц. Это происходит вследствие того, что наш глаз привык проходить определенные «маршруты» по лицу, следуя которым мы способны различать людей между собой. Однако для азиатского человека эти маршруты должны быть совершенно иные. Таким образом, когда европеец попадает в азиатскую страну, мир перестает отвечать его жестам. Это еще раз

доказывает как крепко наше тело связано с миром. Ведь сознательно мы можем понимать, что это иной, измененный мир, и чтобы в нем ориентироваться должно что-то измениться. Тем не менее, понять это, не значит - осуществить. Должно измениться тело и его навыки, чтобы мир снова стал отзываться.

Вышеперечисленные примеры указывают на физическое и культурное различие телесных схем. Вопреки сказанному, А разница не только в этом. Нельзя утверждать, что люди с одинаковыми физическими возможностями, живущие в одной культурной традиции идентичны. Это лишь некоторые примеры, существует множество иных исследований, доказывающие различие связи с миром в рамках *одной* культуры (достаточно вспомнить всем известный психоанализ).

Наша телесная схема всегда подвижна. Мы способны менять нашу связь с миром, подстраиваться под новые открытия, но так же и получать новые ответы у привычного. Следует понять эту связь и попробовать дать ее описание во всей полноте.

Концепт феноменального тела позволил выйти к этой полноте. Мое тело связывает меня с миром и формирует его для меня. Именно из-за вариаций того, что я могу или не могу сделать, я воспринимаю мир так или иначе.

Это так же применимо и к эстетическому восприятию. Я способен совершать определенные действия (например, «проходить» картины взглядом) по отношению к предметам так, что результат моих действий доставит мне эстетическое наслаждение. Впоследствии я могу даже вынести свое эстетическое суждение: назвать объект прекрасным, трагическим или даже возвышенным. К тому же, раз мы сменили акценты, то можно и предположить, что такого рода восприятие может быть применимо не только к искусству.

Можно даже предположить, что наличие эстетического восприятия не всегда связано с созерцанием произведения искусства. исследования, проведенные в университете Айдахо<sup>7</sup>, указали на то, что у студентов различных направлений, суждения об одинаковых произведениях искусства могут отличаться. это еще раз доказывает, что эстетическое восприятие связано скорее с навыком, и активностью человека, нежели с пассивностью и зависимостью от объекта.

Гипотезу о более широких границах эстетического восприятия вынес А. Моль. Он утверждает, что аже этимологически, его значение более широко. «Эстетический» в широком смысле слова означает изучение метода ощущения окружающего мира, места индивидуума в окружающем мире»<sup>8</sup> — вот как он говорит по этому поводу.

Несмотря на то, что сейчас мы не в состоянии четко определить эстетическое восприятие, мы с одной стороны, указали на его активность, а с другой, на открытость предмета иным вариантам восприятия. Ведь наша телесная схема не может замкнуться. У нас нет никаких оснований утверждать, что тело не совершает иных действий по отношению к искусству. И более того, принятие феноменального тела позволяет увидеть, что эти действия никак нельзя считать побочными и предосудительными.

---

<sup>7</sup> *Biaggio M.K., Supplee K.A. Dimensions of Aesthetic Perceptions // The Journal of Psychology. 1983. №114. 1983. P. 29-35.*

<sup>8</sup> *Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир. 1966. С. 278.*

## *Глава 2. Многообразие восприятия искусства.*

### *§1. Исторические роли произведений искусства.*

Возможно, принятие того факта, что опыт людей различен, и восприятие искусства не обязательно должно быть связано с эстетическим восприятием, может пролить свет на многие вопросы. Классические теории (например, эстетика Гегеля) приучили нас к тому, что искусство должно держаться собственных пределов. Апогей таких взглядов достиг в XIX веке с появлением концепции «искусство ради искусства».

Однако с развитием техники стало все сложнее закрывать глаза на неполноту таких взглядов. Фотография и кинематограф противоречили многим доселе непоколебимым правилам искусства: например, фотоснимок и киноплёнка не обязательно должны были быть чем-то уникальным, даже более того, в их природе — быть тиражируемыми. Вальтер Беньямин в своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» поддерживает изменение взглядов на принципы искусства и даже идет еще дальше. Он считал, что вовсе не эстетические принципы регулируют искусство, а общественные отношения. Живопись должна уступить свое место новым искусствам, так как она продукт прошлой буржуазной эпохи. За изменением базиса должна последовать и надстройка. Живописный предмет являлся предметом культа: его не стремились выставить на всеобщее обозрение, — фотография, и особенно кино, наоборот, стремятся быть тиражируемыми. Владельцы картин не стремились выставить свое «сокровище», так как для них изображенное связано с сакральным, интимным переживанием. Новое искусство, наоборот, должно выставляться, так как оно продукт новой технологической эпохи.



Беньямин весьма проницательно подметил иную составляющую восприятия искусства, однако, он считал, что живопись не может лишиться себя культовой составляющей.

## *§2. Живопись демонстрирует свою единовременную многогранность*

Тем не менее, сама живопись, вскоре после появления фотографии, начала указывать на то, что она может быть как сакральным символом, так и обычным, наравне с иными предметами, объектом. Некоторые художники перестали создавать иллюзию и сделали акцент на медиуме, указав на иную сторону живописи: картина - это не только то, *что* изображено, не только источник получения эстетического удовольствия. Она еще и материальный объект — предмет.

Мишель Фуко говорит нам о том, что одним из первых на это указал Эдуард Мане. Мане еще до конца не порвал с репрезентативностью, на первый взгляд отвечая требованиям «иллюзорной» живописи. На его полотнах мы по-прежнему видим людей и природу, написанных в реалистичной манере. Однако, сам принцип построения композиции сознательно был им нарушен. В классической живописи главная цель — утверждение иллюзии трехмерного глубинного пространства. Все в картине способствует тому, чтобы зритель видел именно «иной мир», а картина служила «окном» в него. В эпоху раннего Возрождения или кватроченто художники всячески старались сделать так, чтобы зритель не видел плоскость картины, то есть не обращал внимания на материальный медиум (то есть, не обращали внимание на пространство холста и раму), а погружался в само изображенное. В это время творили Джованни Беллини, Мазаччо, Сандро Боттичелли, Микеланджело Буонарроти, Леонардо да Винчи. Эти художники использовали ряд

приемов для сокрытия медиума: делали акцент на спиральях и касательных, чтобы скрыть то, что картина вписана в прямоугольник, подчеркивали цветом мягкие линии персонажей. Также стоит отметить особое внимание, которое они уделяли свету. Он, похожий на свет в реальном мире, всегда будет присутствовать на картине как необходимый элемент: либо это естественный свет, такой как солнечные лучи, вырывающиеся из окна, либо искусственный вроде лампы на столе. Особого мастерства в изображении света достиг Караваджо, живший веком позднее. Его школа во многом повлияла на Рембрандта, еще одного мастера светотени.

Живопись накапливала и развивала опыт предыдущего поколения. Она апеллировала только к определенному способу восприятия, всячески скрывая иной. Иллюзия, которая должна приводить к эстетическому удовольствию от погружения в иной мир, совершенно скрывала под собой иные *необходимые* составляющие живописи. И, как уже было сказано выше, Эдуард Мане был одним из первых (если не первым), кто начал указывать на них. Он не стал радикально менять акценты в живописи, как это сделали после него абстракционисты и кубисты. Скорее он указал на наличие определенных моментов в живописи, которые *некоторыми* замечены не были.

Мане начинает нарушать многие табу академической живописи: подчеркивает прямые линии в архитектурных элементах цветом, лишает свои работы внутреннего источника света, нарушает законы перспективы - все это приводит к тому, что картина перестает отвечать на ожидаемые зрителем вопросы.

Своим нарушением перспективы и уходом от глубины изображения модернистская живопись, начиная с Мане, заставляет зрителя столкнуться с двумерностью. Находясь перед такими

работами как «Бар в «Фоли-Бержер»» и «Железная дорога» зритель вынужден перемещаться вдоль холста и даже испытывает желание заглянуть за него. Посредством такого изменения восприятия меняется и отношение к медиуму и самой работе. Она перестает нести в себе иллюзию, а следовательно больше не может быть окном в другой мир. Теперь это вещь. Модернистская живопись окончательно показала и доказало давно существующее восприятие картины не только как произведения искусства, но и как предмета.

Однако Мане «овеществляет» не только само полотно, он поступает точно так же и с содержимым картины. Играя со светом, художник переносит его источник на самого зрителя, тем самым показывая, что изображенное на картине вовсе не случайно, и сам зритель несет ответственность за это. Здесь следует более подробно остановиться на самой истории картины и на описании, которое дает нам Мишель Фуко. Он утверждает, что «Олимпия» Мане стала такой скандально-известной картиной именно из-за вскрытия того факта, что содержание картины вовсе не случайно. Не секрет, что Мане повторил сюжет знаменитой работы Тициана «Венера Урбинская». Обнаженная натура не редкое явление в живописи, однако, из-за этого полотна разразился огромный скандал. Вот как эту ситуацию объясняет Фуко: «Тело «Венеры» Тициана, «Венера» Тициана видима, она дана взгляду именно потому, что её застигает, вопреки ей и вопреки нам, этот рассеянный, боковой и золотистый источник света. Изображённая там нагая женщина ни о чём не думает, ни на что не смотрит, есть только этот свет, который нескромно падает на неё или её ласкает, и мы, зрители, поражаемся этой игре света и наготы. «Олимпия» Мане видима потому, что на неё падает свет. Это отнюдь не мягкий

и рассеянный боковой свет, это свет жёсткий, бьющий наотмашь»<sup>9</sup>. И далее: «Она обнажена лишь для нас, поскольку это мы, глядя на неё и её освещая, делаем её нагой, ведь, как ни крути, наш взгляд и свет — одно и то же. Смотреть на картину и освещать её — одно и то же для подобного полотна, а потому мы — и любой зритель вообще — по необходимости причастны этой наготы и в какой-то мере за неё ответственны; как видите, эстетическая трансформация может вызвать нравственный скандал.» Не каждый зритель не готов был признать свою ответственность за изображённое. Возможно, для него даже было неожиданностью, открытия Мане. Художник приспособил свою технику для того, чтобы указать на непривычные стороны восприятия искусства. Продемонстрировав это настолько явно для зрителя, на это стало невозможно закрывать глаза.

Несмотря на эти старания, эстетическое восприятие считается единственно возможным в том случае, если искусство настоящее.

Существуют также и иные исследователи, которые использовали иные средства, но приходили к таким же выводам. Они указывают на то, что классическое искусство и общество XV-XIX веков не так просто как кажется. Так Джон Бергер в своей во многом шокирующей работе «Искусство видеть» утверждает, что картины уже в то время сознательно включали в себя зрительские предпочтения. И несмотря на это, они находятся в музеях и признаются произведениями искусства.

Живопись всегда имела своего образцового зрителя, или, затем, образцового покупателя. И автор этой работы стремится раскрыть читателю неочевидный посыл той или иной картины. Главный тезис Бергера заключается в том, что живопись зачастую

---

<sup>9</sup> Фуко М. Живопись Мане. Владимир Даль. СПб., 2011. С.43.

искажает реальность ради того или иного зрительского взгляда, различия которых сводятся к различиям между социальными институтами.

На это различие взгляда можно указать хотя бы начиная с того, что картины ранее существовали только в единственном экземпляре и, заканчивая тем, что стены музея не были их естественной обстановкой. Он подтверждает утверждение Беньямина: картины были уникальными и не предназначались для глаз общественности. В основном, они находились в стенах домов аристократии. С возникновением средств воспроизведения и трансляции изображения картина стала способной проникать в дома тех людей, для взгляда которых она совершенно не была предназначена.

История масляной живописи является убедительным подтверждением этого тезиса. Причиной распространения одних, а не иных жанров служит социальная потребность высшего класса общества. Портретная живопись - ярчайший этому пример. Портреты писались не ради запечатления красивых лиц, а скорее ради утверждения материального благополучия изображенного человека. Картины на заказ могли позволить себе только очень обеспеченные люди и, заказывая свой портрет, они хотели быть уверены, что художник изобразит их со всеми соответствующими их классу атрибутами. Гости их дома, смотря на полотна, должны были все более и более восхищаться жизнью хозяев. Посредством горностаевых мантий, жемчужных ожерелий и бриллиантовых серег зритель понимал, что хозяйка дома - обеспеченная и благородная дама, даже если лично знаком с ней не был.

Такие утверждения можно вынести не только по поводу портретной живописи. *Большинство* живописных жанров, и особенно жанров масляной живописи, распространялись, потому

что эти жанры удовлетворяли не эстетическим, а эгоистическим требованиям высшего общественного класса. Так, то же самое мы можем сказать относительно таких жанров как пейзаж, натюрморт и так же о картинах, живописующих нам мифологические сюжеты и библейские истории.

Может показаться, что пейзаж был совершенно «незаинтересованным» в обладании жанром. Так оно и было: долгое время покупались только те пейзажные работы, которые предлагали взглянуть на землю, находящуюся в собственности. Природа сама по себе, дикая природа, которая еще не стала вещью - не могла быть предметом интереса для художника, уверенно рассчитывающего на получение прибыли. Луга и поля - свидетельство благополучия их хозяина - вот, что могло принести реальный достаток. Те пейзажисты, которые не отвечали такой капиталистической потребности, не покупались, как следствие - многие из не соответствующих рынку художников голодали.

Еще один распространенный сюжет - мифологический или библейский, так же как и вышеперечисленные жанры распространился из-за предпочтений зрителя-владельца. На первый взгляд, эпосы, мифы, христианские притчи должны шокировать, открывать новые грани, вырывать из привычного. Безусловно таким же если не более сильным должен был быть эффект от визуальной демонстрации. Вопреки такой логичной мысли сюжеты таких полотен не всегда открывали что-то нравственное новое. Будущий владелец заказывал такие полотна ради утверждения собственных моральных взглядов или подтверждения своей причастности к определенным общественным устоям. Картины, представляющие нам жизнь крестьянства, равным образом заказывали потому, что они должны были продемонстрировать доброту владельца по отношению к

более бедным слоям населения. Как видим, популярная живопись рисовала некий идеализированный образ самого зрителя-заказчика, и тем самым так же должна была свидетельствовать остальным зрителям о моральном облике владельца картин.

Мы можем попытаться затронуть и более сложный пример, связанный с изображением женщин в классической живописи. Выше нами уже была описана скандальная картина «Олимпия», созданная Эдуардом Мане. Мишель Фуко предположил, что эта работа получила столько нелестных отзывов вследствие того, что указала на «продажность» сюжета. Не секрет, что в классической живописи, любовный сюжет с изображением обнаженной женщины был широко распространен. И мы способны вместе с Джоном Бергером легко подметить свойства изображенных женщин.

Во-первых, поза женского тела соответствует не ее намерениям или действиям. Прежде всего она должна быть привлекательной для зрителя. Женская поза должна быть повернутой к нему, обращена на него. Тем самым, она включает зрителя в саму картину и показывает, что он важен ничуть не менее, чем окружающие женщину люди.

Второе свойство должно еще более усилить этот эффект. Женская страсть не должна быть направлена на иного мужчину. Зритель должен видеть, что женщина не принадлежит никому иному. Следовательно, она должна заигрывать со зрителем, намеками показывая кому именно принадлежит ее расположение. Внимание женщины редко направлено на любовника, присутствующего на картине, все ее внимание приковано к зрителю-владельцу.

Опять же вспомним переосмысление работы Тициана Эдуардом Мане. Венера Тициана вполне вписывается в русло

классической традиции изображения женщины. Она обнажена и застигнута врасплох, но при этом взглядом заигрывает со зрителем. Олимпия же при всей схожести позы и обстановки, возлежит на кушетке без ложного притворства. Вопрос здесь стоит не в том какими средствами выразительности это достигается. Эта пара работ способна указать на множество проблем. В рамках данного исследования она наглядно показывает, что модернизм никак не открыл отношение к картине как к предмету. Скорее он открыл его лишь для некоторого числа зрителей. Мы не даром, вслед за Бергером, использовали такой термин как зритель-владелец. Возможно, вторая часть этого термина является столь же важной, что и первая. Возможно, зритель-владелец может вступить и вступает в совершенно иные отношения с картиной нежели обычный зритель. Мы уже выяснили, что эти отношения неустранимы. Тем не менее, в одних случаях на них открыто указывают и осуждают, а в других — нет. Именно в первом случае вводится китч.



### *Глава 3. Китч или попытка внести однозначность.*

#### *§1. Классическая и модернистская форма*

Издавна существовали и до сих пор существуют философские теории, которые стремятся доказать эстетическое превосходство какого-либо направления живописи. Для этой цели различные философы ставят разные акценты в зависимости от того, что они хотят доказать.

Так, мы можем встретить множество работ, написанных с целью разоблачить общество XX века, которое погубило искусство, приспособив его под свои гнусные цели. Например, известный французский философ Жан Бодрийяр в «Обществе потребления» указывает нам на социальную причину. Он говорит о том, что именно появление нового класса буржуазии явилось причиной культурного упадка. Он считает, что этот новый класс стал иметь средство и досуг, и решил, что может поставить себя, таким образом, вровень с аристократией. Однако это не означает, что его представители решили приобрести те же навыки, получать то же образование в области культуры, учиться ориентироваться в различных направлениях живописи. Для этого они всего лишь стали окружать себя предметами, схожими с теми, которые окружают аристократию. Искусство по его мнению не может приспособиться к всепоглощающим капиталистическим отношениям. В них оно теряет свою суть.

Несмотря на существование различных путей исследования, достаточно популярным методом является определение сущности искусства через анализ его формы. Теоретики (в частности, Клемент Гринберг, о котором пойдет речь ниже), пытаясь найти и обосновать основания искусства, исследуют художественную форму и стремятся выделить в ней те или иные свойства, которые

позволят вынести четкие и ясные суждения относительно того или иного произведения.

Небольшой исторический экскурс поможет понять, в какой обстановке появился китч.

Так, считалось, что классическая живопись стремилась к своего рода копированию трехмерного пространства, наполненного объектами. Этот мимесис, пришедший к нам из античности, долгое время был основным принципом эстетики. Он был утвержден еще Платоном, затем поддержан его учеником Аристотелем, а потом снова дал о себе знать в Италии эпохи Возрождения. В Новое время тот же принцип был описан Рене Декартом, который пытался утвердить научное понимание живописи. Он понимал картину как «плоскую вещь, которая искусственно представляет нам то, что мы увидели бы при наличии»<sup>10</sup>. Посему объектом научного интереса является система средств, с помощью которых живопись достигает реалистичности. Следовательно, живописи вполне можно научить посредством передачи знания, как математик научил бы своего ученика, научив его вычислениям по формулам. Конечно, у каждого мастера была своя собственная техника и свои личные цели, но традиция была еще сильнее их. Общий принцип организации пространства был одним и тем же, стремясь утвердить иллюзию трехмерности. Удовольствия от созерцания связывалось с погружением в иллюзию. Зритель обязан был занять определенное место по отношению к картине и как бы раствориться в ней.

Несмотря на то, что и в классической живописи существовали свои конфликты и противодействующие движения<sup>11</sup>, настоящая революция случилась в конце XIX века. Именно в это

---

<sup>10</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. Искусство. М., 1992. С. 29.

<sup>11</sup> Greenberg K. Modernist painting // Art and Literature. №4, 1965. pp. 193-201

время живописная техника явила миру свое многообразие, изменив сам господствующий доселе принцип: подражать трехмерности. Живопись отделилась от изображения трехмерного пространства, а затем и от фигуративности вообще так сильно, что теоретики начали заново пытаться установить критерии эстетичности. Если в самом начале модернизма происходило неприятие новых форм (к примеру, полотна Анри Матисса «Танец» и «Музыка», показанные на парижских сезонах вызвали огромный скандал), то в последствии, наоборот, именно классическое искусство стало нивелироваться. Ранее теоретики описывали и культивировали способ работы с пространством осуществляемое классической живописью. Теперь же новое искусство стремилось утвердить свое место под солнцем, и в конце концов добилось того, что стало в один ряд с доселе признанными шедеврами. Новые революционные работы отрицали каноничные образы и привычную технику. Вся та великая традиция живописи, которая шла от Старых Мастеров, если и не остановилась, то точно оглянулась назад и переосмыслила собственные основания. В итоге эта новая живопись нашла свое место под солнцем, приняли её и то восприятие, которому она способствовала. Это не могло произойти без всяких последствий. Позиции нового искусства необходимо было обосновать, а значит обосновать и существование иного восприятия. Ведь картина перестала отвечать на привычные маршруты глаза. Разнообразные способы работы с холстом привели к тому, что эстетические теории столкнулись с трудностью ухватить сразу всё разнообразие явлений.

## *§2. Формальные недостатки китча*

На первый взгляд, именно *разногласие* и привело к тому, что появился такой термин как *китч*. Мы можем даже примерно указать на момент его возникновения, и он будет совпадать с укоренением модернизма. Во время этого спора, когда апологеты различных направлений начали доказывать, что именно их предпочтения, те работы, которые они выбирают являются настоящим искусством, появилась возможность обвинить противника в том, что его работа не то, чтобы является плохим искусством, более того: она не искусство. Так, сторонники модернизма взяли на вооружение *китч*. Ведь, на первый взгляд, они находились в более проигрышном положении, так как на стороне академизма была традиция и авторитет. Поэтому прежде всего стоило обосновать, почему сейчас ранее популярный и признаваемый стиль уже не актуален. И введение нового понятия «*китч*» и послужило таким разъяснением: оно помогло показать, что современный академизм что угодно, но только не настоящее искусство, но в то же самое время позволило не пошатнуть позиции авторитетной живописи старых мастеров.

Стоит упомянуть о том, что изначально этот термин не имел к живописи никакого отношения. Этимологически его корни восходят к немецким слова «*verkitschen*» и «*kitschen*», что означало «продавать по дешевке» и «маскировать под антикварную мебель». Однако философия взяла на вооружение посыл этого слова и концептуализировала его, обесценив *китч*, как в прямом, так и в переносном смысле. Это объект, который ни стоит ни гроша, так как на самом деле не имеет ничего общего с настоящим искусством.

Вот как говорит об этом Герман Брох, один из первых исследователей *китча*: «Производитель *китча* - это не просто художник, создающий искусство более низкого пошиба, не

художник с ограниченными творческими способностями, или вовсе лишенный таковых. Производителя китча нельзя судить на основе эстетических критериев: о нем следует говорить как о существе низком, как о злодее, цели которого носят заведомо гнусный характер. И коль скоро воплощенное в китче является фундаментальным злом - злом самим по себе, имеющим отношение к любой системе ценностей в качестве негативного полюса, — китч следует признать злом, применительно не только к искусству, но и ко всякой системе ценностей, не являющейся подражательной»<sup>12</sup>. Создатель китча стремится подражать настоящему искусству ради своих корыстных целей, но это подражание интуитивно чувствуется: «В самом деле, как система имитации китч должен копировать искусство во всех его специфических проявлениях. Однако, методологически невозможно имитировать творческий акт, из которого рождается произведение искусства: имитации поддаются лишь наиболее простые формы».

Арт-критика взяла на вооружение посыл Бреха. Используя китч, она стремилась доказать никчемность и убогость определенных произведений, но одного посыла было явно не достаточно. Следовало прибегнуть к научному языку, с системой доказательств для приданию большего авторитета собственным словам. Следовало объяснить, почему вообще возможно такое явление как антиискусство, почему можно позволить существование лишь одного эстетического восприятия. Следовало связать китч с техникой, со способом работы с холстом, использовать его как антитезу настоящему искусству. Именно тогда вопрос о том, какое искусство преследует низменные порывы, а

---

<sup>12</sup> История уродства // Под ред. У. Эко. М.: Слово. 2007. С. 406.

какое по-настоящему высокое и правдивое был бы окончательно закрыт.

Этим и занялся один из самых известных арт-критиков — Клемент Гринберг. Он написал знаковую работу «Авангард и китч» в 1939 году, в которой проанализировал разнообразные китчевые явления и указав на явную угрозу таких явлений для авангарда. Его эссе весьма многогранно: в нем он говорит о кино, архитектуре, живописи — и для него очевидно, что во всех этих сферах искусства существует китч. Последний противопоставляется авангарду, который в свою очередь символизирует то, что по-настоящему живет в нашей культуре. Он вовсе не идет наперекор традиции, он ее продолжает, рефлексировав об ее основаниях.

Авангард действительно уходит от иллюзии пространства, а затем и от изображения узнаваемых объектов, но делает это вовсе не ради противоречия традиции. Этим жестом он переосмысляет достижения великих классических художников. Классическая реалистическая живопись соответствовала своему времени — времени, когда реальный мир был поэтичным и не противоречил возвышенному настроению художников. Однако с приближением XX века, художники перестали находить вдохновляться нашим миром, они углубились в само творчество, анализируя его мотивы. Авангард действительно не мог появиться без массовых идеологических потрясений. Именно они замкнули живопись на ней самой, но эта замкнутость также и оттолкнула многих. Авангардная живопись, утверждает Гринберг, понятна для тех, кто посвящен в секреты художественного мастерства, кто знает как историю так и технику живописи. Для тех, кому сюжет не важен, а кому важна сама форма. Эта форма может быть модернистской, абстракционистской и так далее, но всегда она будет новой и экспериментальной, а не застывшей во времени. Классическая

форма перестала отвечать на призванные вопросы, поэтому её популярность в художественно образованных кругах была вынуждена сойти на нет.

Те, кого оттолкнул авангард, продолжили искать удовольствия в привычных, академичных художественных формах. Например те, кто не имеет достаточно досуга и желания для рефлексии, — типичные городские жители. Именно они, по мнению Гринберга, и являются потребителями китча. Крестьяне, переселившиеся в города, которые не имели времени на то, чтобы научиться воспринимать городскую культуру, но и теряли вкус и к народной, почвой которой была сельская местность, стали требовать для себя новую культуру для того, чтобы бороться со скукой. Так и появился китч. Он изначально направлен на определенную публику, с определенными взглядами и ожиданиями. Китч подтверждает и репродуцирует все то, что зритель, на которого он работает, и хочет увидеть: «в картине Репина крестьянин узнает и видит предметную среду так, как он узнает и видит ее за пределами живописного изображения»<sup>13</sup>. Китч использует застывший академический стиль, потому что эта живопись не предназначена для вопросов. Эта живопись обманывает и не показывает мир таким, каков он есть. Она делает то же, что и живопись старых мастеров — пытается сотворить иллюзию, но делает это неуместно. Сами художники знают, что они делают, образованные люди — тоже, но несмотря на это существует огромное число потребителей китча, для которых живопись должна быть ясной и понятной.

Гринберг дедуцирует художественные предпочтения индивида из более общего социального контекста. Если человек воспитывался в богемном обществе - он будет любить Пикассо, если же он ячейка рабочего класса, существует определенная

---

<sup>13</sup> Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. №60.

вероятность того, что высокому искусству он предпочтет китч. Предпочтение в выборе между одним объектом, настоящим искусством, и другим, китчевым, осуществляется на основе характера изображенных ценностей. Ценности существуют и у авангардной картины, однако, они сугубо художественные. Поэтому и восприятие авангарда иное. Чтобы получить эстетическое удовольствие от таких работ, потребуется время, ибо эти ценности обнаруживаются во «втором отделении»: в ходе размышлений над художественными формами. Наоборот, в китчевом произведении ценности включены в само произведение искусства. И именно в этом и заключается причина успеха китча: он стирает различие между чисто художественными ценностями и ценностями, пребывающими за пределами искусства. Китч в отличие от настоящего искусства однозначен, понятен, но у него нет никакой эстетической ценности, так как художественная форма не является его целью. Человек, созерцающий китчевое полотно будет не соглашаться с тем, что то, что он видит - не настоящее искусство. Хотя на самом деле восхищать его будут не эстетические качества изображенного, а нечто пребывающее за пределами картины, то есть не имеющее к искусству никакого отношения.

По логике Гринберга китч — это своего рода паразит медиума настоящего искусства. Искусство всегда переосмысливает себя и идет вперед. Даже классическая живопись не стояла на месте. У нее было множество противоборствующих движений и направлений.<sup>14</sup> Китч же стоит на месте, он говорит понятным языком, использует давно проработанные приемы, и зачастую эти приемы весьма похожи на приемы академизма. Он использует те же приемы, те же общие места, что и академизм. Он не идет на

---

<sup>14</sup> Об этом Гринберг написал в ином своем эссе «Modernist painting»



риск. Поэтому художественно образованный зритель легко вычислит, где перед ним китчевое изображение, а где — настоящее искусство. Китч может вызвать чувство удовольствия даже у такого зрителя, но последнее никак не будет связано с *эстетическим* чувством. И для Гринберга китч способен только на это. Эта художественная форма способна дать лишь такой эффект, но для многих зрителей этого оказывается достаточно.

### *§3. Некоторые вопросы к теории китча.*

Тем не менее, Гринберг, выдвигая свои аргументы против китча ничуть не поколебал позиции академизма. Работы старых мастеров по прежнему актуальны и имеют право на то, чтобы быть признанными настоящим искусством. В свое время они безусловно «открывали» живопись, строили её с нуля, и этим обеспечили себе авторитет. Поэтому следуя логике Гринберга она имеет право на то, чтобы именоваться подлинным настоящим искусством. Академизм не виноват в том, что китч использует его приемы. Да, именно в его корнях лежит зло, от чего впоследствии и начал избавляться модернизм, но этот вид искусства должен быть оправдан. Ведь эти работы служили на благо искусства, а не предмет удовлетворения зрительских потребностей.

Итак, если составить своеобразную стрелу развития искусства, то с появлением модернизма она вовсе бы не преломилась. Наоборот, модернизм был бы сразу включен в традицию. Формальный продолжатель академизма, или китч, наоборот должен быть исключен из история искусства. Он лишь побочная ветвь, паразит, которая не имеет с искусством ничего общего.

Однако, вопреки авторитету Гринберга, вспомним то, что мы уже успели узнать о классической живописи. Она так же была

несвободна от побочных отношений, как и китч. И иногда даже эти отношения становились вовсе не побочными, а главенствующими. Работы Леонардо да Винчи, Рембрандта, Рубенса, Снейдерса оставили след в истории живописи, но мы не можем быть уверены в том, что изначально в них видели то, о чем говорит Гринберг. У нас нет оснований утверждать, что заказчик или будущий владелец этих работ видел в них что-либо за исключением общих мест. Мы не можем быть уверены в том, что эти работы не служили эгоистическим капиталистическим предпочтениям человека. Мы не можем быть уверены в том, что влиятельный и богатый класс общества, иначе говоря аристократия, обязательно должен быть художественно образованным классом.

Точно так же и включение этого противоречия модернизмом не означает его снятие. У нас нет никакого основания считать, что модернизм оградил себя от подобного отношения. Я имею в виду то, что хоть работы Мане не стремились понравиться зрителю и иные художники наравне с ним могли не брать в расчет требования рынка, это не значит, что рынок не брал их в расчет.

Гринберг всячески старается показать в своем эссе, что подлинное искусство стоит по ту сторону манипулирования. Он делает упор на политические игры, которые стремятся удовлетворить массы и подчинить их своей воле, и используют китч для достижения цели.

Несмотря на это, А.В.Рыков замечает, что арт-критик не в меньшей степени склонен к манипулированию: «Гринберг требует от искусства правдивости, и этот моральный аспект его работ связан со стремлением избежать влияния на искусство каких бы то ни было идеологических программ. <...> Однако итогом борьбы Гринберга с историческими и философскими спекуляциями стало создание догматической системы, отрицающей, что реальный

человеческий опыт во всем его разнообразии может стать предметом анализа в современном искусстве.»<sup>15</sup>

Более того, Гринберг упускает (или сознательно умалчивает) тот факт, что даже «настоящее» искусство едва ли может быть свободным от какого-либо влияния. Несвободное, оно, однако, не считается от этого менее искусством. Мы можем сколько угодно говорить о художественной ценности «Пруда с кувшинками», но мы можем так же говорить и о денежной ценности этой картины. И разве можно быть уверенным в том, что владелец этой картины ценит именно ее художественную составляющую, а не приобрел ее из-за того, что она подчеркивает его статус богатого человека? И даже если ее приобретают *и* ценят, она все равно принадлежит «миру» денег наравне с «миром» искусства. Модернизм ушел от изображения реального пространства, абстракционизм от реальных вещей, но живопись не смогла избежать предметности и вещественности самого полотна. Высокая живопись как и китч покупается и продается, но это потребление считается чем-то иным, и не осуждается обществом.

За всеми рассуждениями Гринберга о формальных недостатках китча, скрывается его неприятие обстановки вокруг него. Этому посвящена вторая часть работы «Авангард и китч», в которой он более подробно анализирует политическую подоплеку этого явления. Здесь следует более подробно ознакомиться с одним из наиболее политически ангажированных художественных направлений.

---

<sup>15</sup> Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». СПб.: Алетейя. 2007. С.350.

#### *Глава 4. Соцреализм и эволюция китча*

Итак, мы определили, что Гринберг использует китч для низвержения определенных живописных направлений. Некоторые из них, такие как соцреализм, имеют общие формальные моменты с классической живописью, против которой у Гринберга нет аргументов. Мы должны выснять, является ли соцреализм, только лишь средством манипуляции, игрушкой в политической борьбе, или вполне возможно, что он представляется собой еще и нечто иное. Если же так, то вопрос об основании китча должен быть снова поставлен под сомнение, ведь мы уже выяснили, что классическое искусство также причастно и к иным отношениям.

Начнем по порядку. Нам известно, что соцреализм пришел на смену русскому авангарду, и в 30-е годы утвердился как официальный путь развития для искусства и литературы. Яркая эпоха русского авангарда закончилась. На смену ей пришли работы Васильева П.К., Самохвалова А.Н., Герасимова А.Н. и т.д., которые в своих работах демонстрировали быт советских граждан. В то время как западное искусство все больше усиливало технику обнажения приема, советское искусство прекратило эксперименты и вернулось к реалистической технике.

Именно вследствие этого соцреализм стали осуждать и причислили к китчу. Вот что говорит по этому поводу знакомы нам Клемент Гринберг: «В сущности, с точки зрения фашистов и сталинистов, главная беда авангардного искусства и литературы состоит не в их чрезмерной критичности, а в том, что они слишком "невинны", что через них слишком трудно закачивать эффективную пропаганду, что китч более пригоден для этой цели. Китч поддерживает более тесный контакт диктатора с "душой" народа. Если бы официальная культура превосходила общий массовый

уровень, возникла бы опасность изоляции режима.»<sup>16</sup> Соцреализм является средством манипуляции массами со стороны правящего режима. Он стремится создать иллюзию, приятную для масс, и использует для этого наработанные приемы классической живописи. По мнению Гринберга, все политические режимы, склонные к манипуляциям массами, используют китч; искусство нацистской Германии, фашистской Италии и Советского Союза — одно и то же. Это антиискусство, которое не стоит ровным счетом ничего. Оно играет на публику, не рефлексировать, не стремится осознать свои основания.

Теперь же дадим слово соцреализму. Несмотря на такие утверждения, социалистический реализм вовсе не считал себя похожим на искусство нацистского режима. В самом основании этих двух политических режимов лежит огромная разница. В то время как нацизм представлял из себя идеологию крови и почвы, целью которой являлось возрождение арийской расы, то социализм вообще избегал понятия расы. Эта идеология всячески старалась окреститься от природы, и искусство того времени должно было служить продолжением этой идеи. Общество, политика, человек должны были перестать быть природным, а стать произведением искусства.

Сам себя соцреализм воспринимал себя совершенно не так как его видели западные философы. Он вовсе не отрицал футуризм, не шел наперекор новшествам. Эти новшества для Советского государства перестали иметь смысл. Назначением футуризма была расчистка почвы для будущего, и они справились с этим. Русский авангард взялся за войну против природы и добился своего. Борис Гройс в своей работе «Gesamtkunstwerk Сталин» предложил такой взгляд на советское искусство: «Русский авангард

---

<sup>16</sup> Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. №60, 2005.

рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан всего мира. Эта установка полностью совпадает с установкой социалистического реализма. Соцреализм тоже не пытается понравиться массам: его задача - создать такие массы, которым он будет нравиться»<sup>17</sup>. Мы можем утверждать формальное различие между русским футуризмом и советским реализмом, но существует так же и определенные стратегические сходства у этих двух направлений. У живописи 30-х годов намного больше общего со своим предшественником нежели с нацистским и фашистским искусством. Разумеется это сходство и это противопоставление лежат в области воображения, сам Гройс указывает на то, что соцреализм не имеет отношения к сталинским репрессиям, как и христианская теология не имеет прямым следствием жертвы инквизиции.

Эта работа Бориса Гройса демонстрирует, что внутренняя логика развития искусства не всегда соответствует критическим замечкам о ней. Соцреализм обвиняли в китчевости, в том, что он продался политике, кровавому режиму. Да, соцреализм получил поддержку компартии, он стал официальным направлением развития живописи. Портреты Сталина и съезды компартии были частой темой таких полотен. Однако само это искусство считало себя продолжателем начинаний футуризма, так же как и модернизм считал себя наследником академизма. Это доказывает то, что обвинения Гринберга носят скорее политический характер.

Тем не менее, мы не можем отрицать тот факт, что соцреализм был под прицелом восприятия, причастному не только к эстетике и миру искусства. И мы можем так же согласиться с тем, что зачастую выводы о том или ином полотне принимались исходя

---

<sup>17</sup> Гройс Б. Gesamtkunstwerk-Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс. 2013. С.10.

из идеологических соображений. Советский Союз если и не был, то старался быть уникальным, непохожим по самой организации жизни страной, поэтому неудивительно, что восприятия искусства отличалось от восприятия Западной живописи, но разве имеем ли мы право считать его из-за этого китчем ?

Удивительным должно быть следующее: в тот момент, когда советская живопись перестала соответствовать действующей идеологии, когда самого правящего режима с его запретами на контакты с Западом не стало, когда рынок получил доступ к работам, выполненным в этом стиле, их популярность на Западе стала возрастать.

Не это ли является доказательством того, что активность человека по отношению к объектам искусства не может быть направлена исключительно на получение эстетического удовольствия? Возможно, люди всегда будут стремиться, если и не политически манипулировать массами с помощью картин, то утверждать свой престиж, посредством них же, или даже преумножать собственный капитал?

## *Заключение*

В этой работе не было дано определение китча. В ней так же не были указаны его характеристики. С такой целью было уже написано множество статей. Это размышление должно было, во-первых, еще раз указать на проблематичность такого концепта как китч, и во-вторых, разъяснить причину таких затруднений.

Феноменология имела своей целью указать на разнообразные аспекты человеческого восприятия. Многие факторы влияют на то как видит человек, и его восприятие многогранно, и никогда не окончательно сформировано даже в отношении одного предмета. Предмет, даже будучи объектом искусства, всегда будет включен во множество различных отношений. Мы никогда не можем быть уверены в том, что он ограничен только одной сферой деятельности человека. Он вступает во множество других отношений, которые не всегда очевидны.

Теории китча зачастую указывают на этот момент и осуждают его. Нам говорят: китч — это не искусство, оно служит целям политики, целям рынка, целям масс. Все это, конечно, есть. Сознательно или нет, искусство служит всем этим целям. Но только лишь на таком основании, мы не можем выделять китч как особое направление живописи. Даже высокое искусство не свободно. В наше время, оно является символом капитализма. Работы импрессионистов и кубистов, классицистов и романтиков, служили и служат тем же самым требованиям, что и ранее, в эпоху масляной живописи. Однако теперь зритель-владелец уступил свое место множеству потенциальных зрителей-владельцев. Уже не важно для кого написана картина. Имя художника стало символом престижа, богатства, образованности, капитала.

Раз уж речь зашла о манипуляции, и системе противоестественных искусству отношений, то разве не стоит



признать и другую сторону медали: мир высокого «чистого» искусства также ему причастен, как и портреты Сталина вместе с обложками «Saturday Evening Post» ?

## Список литературы

1. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
2. *Бергер Д.* Искусство видеть. СПб: Клаудберри, 2015.
3. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика, 2006.
4. *Вертгеймер М.* Продуктивное мышление. М.: Прогресс, 1987.
5. *Гринберг К.* Авангард и китч // Художественный журнал. №60. 2005. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (дата обращения: 3.04.2016)
6. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
7. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб: Наука. 1998.
8. *Декарт Р.* Размышления о первой философии // Декарт Р. Соч. в 2-х т. М., 1989-94. Т.2.
9. *Зонтаг С.* Заметки о кэмпе // Мысль как страсть. Избранные эссе 1960-70-х годов. М.: Русское феноменологическое общество. 1997.
10. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Наука. 1999.
11. *Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992.
12. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир. 1966.
13. *Поляков А.Ф.* Китч в историко-культурной перспективе // Философия. Социология. Культурология. № 18. 2010. С. 53-59.
14. *Радеев А.Е.* «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия Философия. №3, 2011. С.179-186.
15. *Рыков А.В.* Постмодернизм как «радикальный консерватизм». М.: Алетейя, 2007.
16. *Фуко М.* Живопись Мане. СПб: Владимир Даль, 2011.
17. *Biaggio M.K., Supplee K.A.* Dimensions of Aesthetic Perceptions // The Journal of Psychology. №114, 1983. pp. 29-35.

18. *Greenberg K.* Modernist painting // Art and Literature. №4, 1965. pp. 193-201.
19. *Kulka T.* Kitsch and Art. USA: The Pennsylvania State University Press. 1996.

## Приложение

К. Гринберг «Модернистская живопись»<sup>18</sup> (перевод О.А. Николайчук)

Модернизм включает в себя не только искусство и литературу. К настоящему моменту он охватывает почти все, что по настоящему живет в нашей культуре. Однако, так случилось, что это явление сильно походит на историческое новшество. Западная цивилизация - не первая цивилизация, которая оглядывается назад и задает вопросы о своих собственных основаниях, но она единственная, которая продвинулась настолько далеко в этом. Я имею ввиду под модернизмом укрепление, почти усиление этой самокритической тенденции, которая началась с философа Канта. Именно потому, что он был первым, кто подверг суровой критике сам метод критики, я убежден, что Кант - первый настоящий модернист.

Как я считаю, суть модернизма состоит в использовании характерных методов дисциплины для критики самой же дисциплины, но не для того, чтобы ее разрушить, а чтобы более основательно укрепить в своей области компетенции. Кант использовал логику, чтобы установить границы логики. И хотя он отнял многое из её старой юрисдикции, зато логике досталось еще больше уверенности в том, что у нее осталось.

Самокритика модернизма возникла из критики Просвещения, но она не то же самое, что и последняя. Просвещение критиковало извне, как и критика в общепринятом смысле слова. Модернизм критикует изнутри благодаря собственным процедурам, которые и осуществляют эту критику. Кажется естественным, что этот новый вид критики должен был сначала появиться в философии, которая критична по определению, но на протяжении всего 19 века он проникал и во многие другие области. От каждой формальной

---

<sup>18</sup> *Greenberg K. Modernist painting // Art and Literature. №4, 1965. pp. 193-201.*

деятельности стало требоваться более рациональное обоснование, и кантианская самокритика, которая изначально появилась в философии в ответ на это требование, в конце концов была призвана пересмотреть полномочия и других областей, далеких от философии.

Мы знаем, что произошло с такой деятельностью как религия, которая не смогла извлечь выгоду из имманентной критики Канта для собственного оправдания. На первый взгляд может показаться, что и искусства находятся в таком же положении, что и религия. Просвещение отрицало все цели, к которым искусство могло отнестись всерьез. Вследствие чего сами искусства выглядели так, как будто их собираются приравнять к чистому и простому развлечению, и такому развлечению, которое собираются уподобить терапии наподобие религии. Искусства могли спасти себя от такого унижения, лишь показывая, что тот вид опыта, который они предлагают был ценен сам по себе и не приобретаем от любого другого рода деятельности.

Оказалось, что каждый вид искусства должен был самостоятельно продемонстрировать это. Следовало показать не только то, что уникально и несводимо в искусстве вообще, но то, что уникально и несводимо в каждом отдельном виде искусства. Каждое искусство посредством собственной техники и своих произведений должно было установить свои исключительные эффекты. В результате искусство бесспорно сузило бы область своей компетенции, но в то же самое время, оно сделало бы еще надежнее обладание этой областью.

Быстро выяснилось, что однозначное и подходящее представление о компетенции каждого искусства совпадает с тем, что уникально в природе его медиума. Задачей самокритики стало исключение из специфических целей каждого искусства любой

другой цели, которая могла бы быть предположительно взята из, или с помощью, медиума любого иного искусства. Таким образом, каждое искусство сделалось бы «чистым», и в своей «чистоте» нашло бы гарантию как своего стандарта качества, так и своей независимости. «Чистота» означала самоопределение, и предприятие самокритики в искусствах стало предприятием яростного самоопределения.

Реалистичное, натуралистическое искусство до того момента искажало медиум, используя искусство, чтобы утаить искусство, модернизм же использовал искусство, чтобы привлечь к нему внимание. Ограничения, которые конституируют медиум живописи (плоская поверхность, форма холста, свойства пигмента) оценивались старыми мастерами как негативные факторы, которые допускались только скрыто и утаено. В случае модернизма те же самые ограничения стали преподноситься как позитивные факторы, и признавались открыто.

Работы Мане стали первыми модернистскими картинами ввиду той откровенности, с которой они утверждали плоскость поверхности, на которой и были нарисованы. Импрессионисты, следуя Мане, отказались от подмалевков и глазури, чтобы не оставить глазу никакого сомнения в том, что используемые в картинах цвета - это краски из тюбиков и банок. Сезанн принес в жертву правдоподобие, или точность, чтобы точнее подогнать свой набросок и эскиз в прямоугольную форму холста.

Это была нагрузка неизбежной плоскости поверхности, которая осталась, однако, более существенной, чем что бы то ни было для процессов, с помощью которых изобразительное искусство критиковало и определяло себя в модернизме. Ибо только плоскость была уникальной для изобразительного искусства. Заключение картины (в раму- *прим*) была

ограничительным условием, или стандартом, который приходилось делить с театром. А цвет, помимо живописи и театра, был стандартом и средством, разделяемым не только с театром, но и со скульптурой. Так как плоскость была единственным условием, которое живописи не делила ни с каким другим искусством, модернистская живопись устремилась к ней так, как ни к чему иному.

Старые мастера чувствовали, что было необходимо сохранить в целостности то, что именуется, картинной плоскостью: что значит показать бессмертное наличие, плоскости под и ранее самой яркой иллюзии трехмерного пространства. Наличие этого явного противоречия было необходимым как для успеха их искусства, так и для успеха искусства вообще. Модернисты не избегали и не разлагали на части это противоречие, скорее они изменили его выражение. Модернисты просвещают о изначальной, до всякого изображения, плоскости своих картин, вместо того, чтобы просвещать о том, что изображено над этой плоскостью. Поскольку модернисты склонны видеть то, что содержит картина до старых мастеров, они видят картину по сути, они видят сначала модернистскую картину. Несомненно, это есть вообще лучший способ видения любого изображения, как старого мастера, так и модерниста, однако, модернизм устанавливает его как единственный и необходимый, и успех модернизма в этом деле это успех самокритики.

Модернистская живопись даже на последней стадии не стала в принципе отказываться от изображения узнаваемых объектов. А от чего она отказалась в принципе, так это от изображения того вида пространства, в котором могут находиться эти объекты. Абстрактность (или нефигуративность) еще по сути не доказала, что она является вполне необходимым шагом в самокритике

изобразительного искусства, хотя художники, такие выдающиеся, как Кандинский и Мондриан, так и думали. Как таковая, репрезентация или иллюстрация не получает уникальности изобразительного искусства, ну уж что получает так это ассоциацию тем вещам, которые она изображает. Все узнаваемые объекты (включая сами картины) находятся в трехмерном пространстве, и самого пустого намека на узнаваемый объект хватает, чтобы вызвать ассоциации из трехмерного пространства. Проясняющиеся контуры человеческого тела, или чашки, так и сделают, и тем самым отдалят изображаемое пространство от точной двумерности, которая гарантирует независимость живописи как искусства. Ибо, как уже было сказано, трехмерность - это удел скульптуры. Чтобы достичь автономии, живописи, помимо прочего, пришлось лишиться себя всего, что она могла разделить со скульптурой. И она пытается сделать именно это, а не, исключить репрезентативное или образное, из-за чего живопись и делает себя абстрактной.

Однако, в то же самое время, именно своим сопротивлением скульптурности модернистская живопись показала как прочно она связан с традицией, вопреки всем противоположным представлениям. Ибо сопротивление скульптурности началось задолго до появления модернизма. Западная живопись, до тех пор пока она натуралистична, во многом обязана скульптуре, которая в самом начале научила ее оттенять и имитировать для достижения иллюзии рельефности и даже как поместить эту иллюзию в дополняющей ее иллюзии глубины пространства. Однако, ряд величайших подвигов западной живописи, которые делались в течение последних четырех столетий, обязаны попытке избавиться от скульптурности. Начавшись в Венеции в 16 веке, а затем в Испании, Бельгии и Голландии в 17м эта попытка сначала делалась



во имя цвета. В 18 веке Давид пытался возродить скульптурную живопись отчасти затем, чтобы защитить ее от декоративного выравнивания, которое, казалось, мог вызвать акцент на цвете. Но все же, сила лучших полотен Давида, которые преимущественно не подчиняются правилам, вовсе не в цвете. И Энгр, его верный ученик, хотя он лучше управлялся с цветом, чем Давид, писал портреты, которые были среди самых плоских и лишенных скульптурности полотен, созданных опытными художниками западной живописи со времен XIV века. Таким образом, к середине 19 века все честолюбивые стремления в живописи сошлись, вопреки своим различиям, в анти-скульптурном направлении. Модернизм, продолжая это направление, заодно и смог сделать его более осозанным. У Мане и импрессионистов задача перестала ограничиваться противопоставлением цвета рисунку, а стала задачей противопоставления чисто оптического опыта оптическому опыту, исправленному и измененному тактильными ассоциациями. Именно во имя чисто и наглядно оптического, а не во имя цвета, импрессионисты настроились на разрушение ретуширования, имитации, и вообще всего, что связывало живопись со скульптурой. И опять же, во имя скульптурности с ее ретушированием и имитацией делались нападки Сезанна, и после него кубистов, на импрессионизм, схожие с нападками Давида на Фрагонара. Однако еще раз, в то время как протест Давида и Энгра парадоксально завершился таким, даже менее скульптурным нежели до этого, родом живописи наименее скульптурным, чем она когда-либо была до этого, подобным же образом контрреволюция кубизма кончилась тем, что картины стали настолько плоскими, какими никогда не были в Западной истории со времен Джотто и Чимабуэ, настолько плоскими, что они едва ли могла включать в себя узнаваемые объекты.

В то же самое время, с возникновением модернизма, начали подвергаться, если и не столь впечатляющей, то не менее основательной переоценке другие важнейшие стандарты живописного искусства. У меня бы заняло больше времени, чем имеется в моем распоряжении, чтобы показать как стандарт ограничительной формы картины, то есть рама, ослаб, затем стал строгим, затем снова ослаб и обособился, затем еще раз стал строгим, благодаря успешному поколению художников-модернистов. Или показать как стандарт отделки и техника рисунка и ценность цветового контраста переоценивались снова и снова. Новые риски, вызванные этими стандартами, были сделаны не только для интересов выразительности, но также и для того, чтобы показать эти стандарты. Выставляясь, они так же проходят проверку на незаменимость. Эта проверка ни в коем случае не закончена, и факт в том, что она стала даже еще более глубокой, так как устремилась к радикальному упрощению и радикальному осложнению, которые так же можно увидеть в современной абстрактной живописи.

Ни одна из крайностей не была причиной каприза или произвола. Наоборот, чем более точно определялись стандарты дисциплины, тем меньше свободы они предоставляли для разных направлений. Неотъемлемые стандарты или условности живописи в то же самое

время являются ограничительными факторами, которым картина должна подчиняться, для того, чтобы восприниматься как картина. Модернизм обнаружил, что эти границы могут стать неявными как раз перед тем как картина перестает быть картиной, и превращается в произвольный объект, но он так же и обнаружил, что чем неявнее становились эти ограничения, тем детальнее они должны быть схвачены и распознаны. Перекрещивающихся линий

и цветных прямоугольников в работах Мондриана едва ли достаточно для того, чтобы увидеть картину. Ибо, так точно отображая соответствующую раме форму картины, они с новой силой и полнотой фиксируют эту форму в качестве регламентирующего стандарта. Вовсе не излечившись от опасности абстрактности, по прошествии времени искусство Мондриана доказало, что оно едва не слишком последовательно, и едва не слишком ограничено рамками традиции и условностей в определенном отношении. Как только мы привыкаем к абсолютной абстрактности, мы понимаем, что оно более консервативно, например, в вопросах цвета, равно как и в своей зависимости от рамы, нежели поздние работы Моне.

Я надеюсь, Вам понятно, что разбирая логику модернистской живописи мне пришлось упрощать и преувеличивать. Плоскость, на которую ориентировались художники модернизма, никогда не может быть абсолютной плоскостью. Возможно, повышенная чувствительность изобразительного плана не могла более допускать скульптурную иллюзию, или трюмплёй, но она уживается и должна уживаться с иллюзией оптической. Первый мазок на холсте разрушает точную и совершенную плоскость, и результат мазков таких художников как Мондриан остается своего рода иллюзией, которая предлагает своего рода трехмерное измерение. Только теперь это строго изобразительное, строго оптическое трехмерное измерение.

Старые мастера создавали глубинную иллюзию пространства, давая возможность каждому войти в него, но в аналогичную иллюзию модернистов можно лишь всматриваться, по ней в буквальном или переносном смысле слова можно лишь прогуливаться глазом.

Современная абстрактная живопись старается осуществить импрессионистскую настойчивость на оптическом, как единственное чувство, которое может основательно и окончательно вызвать живописное искусство. С осознанием этого, приходит и осознание того, что импрессионисты, или, по крайней мере, неоимпрессионисты, совсем не заблуждались, когда заигрывали с наукой. Как сейчас оказалось, кантианская само-критика нашла свое выражение в большей степени в науке нежели в философии, а когда она начала применяться в искусстве, то оно по-настоящему приблизилось к науке: так, как не никогда ранее - сильнее, чем во время Ренессанса у Альберти, Уччелло, Пьеро делла Франческа или Леонардо да Винчи. Идея того, что визуальное искусство должно ограничить себя исключительно тем, что дано в соответствующем визуальном опыте, и не отсылать больше ни к чему, что дано в любом ином роде опыта, чье единственное оправдание опирается на научную состоятельность.

Только научный метод требует или мог бы требовать, чтобы ситуация была разрешена точно так же, как она и представлена. Однако, в плане эстетического качества эта своего рода уверенность не может ничего обещать, и факт того, что лучшее искусство за последние 70 или 80 лет все более и более приближалось к такой уверенности, не говорит об обратном. С позиции искусства в этом сближении с наукой есть доля случайности, и никогда прежде искусство и наука не являлись гарантом друг для друга больше, чем сейчас. Но что их сближение, однако, показывает, так это как сильно модернистского искусство принадлежит к той же особой культурной тенденции, что и современная наука, и это, как исторический факт, имеет наивысшее значение.

Должно быть понятно, что модернизм осуществлял самокритику никак иначе, как исключительно непосредственным и глубоко подсознательным образом. Как я уже обозначил, самокритика была всецело делом практики, была имманентной практике, но никогда не была вопросом теории. Много говорят о программах в связи с модернистским искусством, но программности в модернизме было намного меньше нежели в ренессансной или академической живописи. У модернистов, помимо Мондриана и еще нескольких исключений, не было фиксированных идей о искусстве, какие например были у Коро. По-видимому, определенные тенденции, определенные утверждения, определенная выразительность, и так же определенные неприятия и воздержания стали с необходимостью простыми потому, что сквозь них проходит путь более сильного и выразительного искусства. Непосредственные цели модернистов были и остаются прежде всего личными, и правдивость и успех их работ также остается, прежде всего, их личным успехом. И пришлось ждать несколько десятилетий пока большое количество таких личных работ в своей совокупности не возродит общую самокритическую тенденцию модернистской живописи. Ни раньше ни сейчас ни один художник не знал этого, и ни один художник не способен свободно творить с осознанием этого. Искусство, играя по правилам модернизма в такой же (весьма высокой) степени, что и до этого, продолжает преуспевать.

И я не могу больше настаивать на том, что все, что модернизм означал (и сейчас значит) - это порыв с прошлым. Он мог бы означать регресс, ослабление традиции, но он так же значит её дальнейшую эволюцию. Модернизм продолжает прошлое без пробела или разрыва, и где бы он не остановился, он никогда не перестанет быть понятным с точки зрения прошлого. Создание

картин с самого начала контролируется всеми теми стандартами, о которых я упоминал. Художник или гравер эпохи палеолита мог оспаривать стандарт рамы и исказить плоскость буквально скульптурным способом только лишь потому, что он создавал образ, а не картину, и он рисовал на природных объектах: на камне, поверхности горы, роге, кости, - чьи поверхность и границы случайно предоставлены природой. Но создание картины, помимо всего остального, означает умышленное создание или выбор плоской поверхности и умышленное создание ее контуров и пределов. Именно на этот свободный выбор и указывали модернисты: на то, что о-предел-енные условия искусства, это в целом, условия, созданные человеком.

Однако, я хочу повторить, что модернизм не предлагает теоретических обоснований. Скорее можно сказать, что модернизм непреднамеренно превращает теоретические возможности в эмпирические, и посредством этого он проверяет многие теории об искусстве на их пригодность актуальной практике и актуальному опыту искусства. Только в связи с этим модернизм может считаться разрушительным. Мы считали определенные факторы, важнейшими для создания и переживания искусства. Модернизм же показывает, что это не так, так как сам был способен обойтись без них и продолжает предлагать переживание искусства, не лишённого своей сущности. А тот факт, что для этого обоснования нам не нужно было большинство наших старых оценочных суждений, сделало его еще более убедительной. Возможно, модернизм имел нечто общее с возрождением славы Уччелло, Пьеро делла Франческа, Эль Греко, Жоржа де Латура, и даже Вермеера; и определенно модернизм повлиял, если даже не начал возрождение репутации Джотто. Но он таким образом и не принизил позиции Леонардо, Рафаэля, Тициана, Рубенса,

Рембрандта или Ватто. Что модернизм показал, так это то, что, хотя в прошлом эти мастера и оценивались справедливо, оно часто давало ложную или неподходящую причину для этого.

В каком-то смысле эта ситуация едва ли изменилась в наши дни. Арт-критика и история искусства идут позади модернизма, так же как в свое время шли позади искусства до модернизма. Большинство того, что написано о модернизме все еще относится скорее к сфере журналистики, нежели к критике или истории искусств. И идея того, что каждый новый этап модернизма должен быть провозглашен как начало новой эпохи в искусстве, означающий разрыв со всей предшествующей традицией и обычаями - это комплекс журналистики, от которого в наши дни страдают многие журналисты и интеллектуалы. Каждый раз какой-нибудь вид или объект искусства полагается настолько непохожим на все, что было ранее, и настолько далеким от стандартов вкуса и установленного порядка, что каждый, независимо от того насколько сильно он информирован, или наоборот, может позволить себе высказаться. И каждый раз эти ожидания не оправдываются, так как в конце концов этап модернизма, о котором идет речь, всегда занимает свое место в истории вкуса и традиции.

Нет ничего дальше от подлинного искусства нашего времени, чем идея о разрыве этой непрерывности. Помимо всего прочего, искусство - это непрерывность, и оно немислима без нее. Лишенный прошлого, лишенный потребности и желания утвердить собственные стандарты качества, модернизм лишается и сущности, и оправдания.

Постскриптум (1978)

Эта статья была впервые опубликована «Голосом Америки» памфлетом в нескольких выпусках в 1960 году. Весной того же года

её транслировали на аналогичной радиостанции. С небольшими изменениями этот буклет был переиздан в парижском «Искусство и литература» («Art and literature») в весеннем номере 1965 года, и затем в антологии Грегори Батттока «Новое искусство» («The New Art») (1966).

Я хотел бы воспользоваться шансом, чтобы исправить одну ошибку, которая является результатом неправильной интерпретации. Многие читатели, я не утверждаю, что все, видимо подумали, что автор защищает ту рациональность модернизма, которая здесь описана. Возможно, это вина письма или риторики.

Тем не менее, более внимательное чтение покажет, что нет никаких причин утверждать, что автор верит или подписывается под теми вещами, которые он описывает в общем виде. (Кавычки вокруг слов чистый и чистота уже должны быть достаточным указанием). Автор пытается частично показать как большинство лучших произведений искусства за последние сто лет появились на свет, но он не имеет ввиду, что искусство вообще должно появляться так, и еще меньше, что лучшее искусство по-прежнему должно так появляться. «Чистое» искусства была полезной иллюзией, но это не делает её менее иллюзией. Эту иллюзию не отменяет даже её способность остаться полезной. Были и другие нелепые толкования того, что я написал: что я считаю плоскость и ограниченность рамой этой плоскости не за условие изобразительного искусства, а за критерий эстетического качества произведения искусства, и далее, что чем более произведение продвигается в определении себя в качестве искусства, тем больше оно должно быть ограничено.

Философ или историк искусства, который может вообразить, что я, или кто-либо иной, прихожу именно к таким эстетическим



выводам, в таком случае сильнее передают свои взгляды, нежели то, что написано в моей статье.