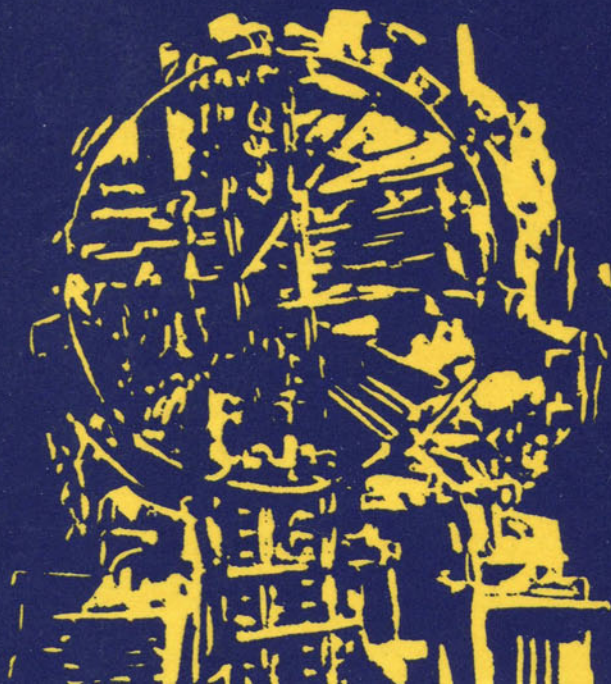


А.В. КУКАРКИН

ПО ТУ СТОРОНУ РАСЦВЕТА

БУРЖУАЗНОЕ
ОБЩЕСТВО:
КУЛЬТУРА
И ИДЕОЛОГИЯ





А. В. КУКАРКИН
ПО ТУ СТОРОНУ
РАСЦВЕТА

ПО ТУ СТОРОНУ
РАСЦВЕТА



БУРЖУАЗНОЕ
ОБЩЕСТВО:
КУЛЬТУРА
И ИДЕОЛОГИЯ



А.В. КУКАРКИН

ПО ТУ СТОРОНУ РАСЦВЕТА

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПОЛИТИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА
1977

Кукаркин А. В.

К89 По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. Изд. 2-е. М., Политиздат, 1977.

400 с. с ил.

Книга старшего научного сотрудника Института философии АН СССР А. В. Кукаркина «По ту сторону расцвета (Буржуазное общество: культура и идеология)» рассчитана на широкий круг читателей. Она основана на документальных свидетельствах (высказывания зарубежных идеологов и деятелей культуры, манифесты и другие материалы, в том числе фотоиллюстрации), тематически подобранных, проанализированных и публицистически прокомментированных автором. Книга дает разностороннее представление о духовной жизни современного капиталистического мира, протекающей под сенью монополий. Она показывает контраст между реальностью капиталистической действительности и извращенными представлениями о ней, которые культивируются буржуазной пропагандой; раскрывает антинаучную и реакционную сущность буржуазного мировоззрения, антихудожественность буржуазного искусства в его «массовых» и декадентских проявлениях. Прототипом настоящего издания послужила книга А. В. Кукаркина «Буржуазное общество и культура» (1970), материалы которой здесь частично использованы. Для наглядности документальный материал в большинстве случаев выделен набором в две колонки.

К 10506—189
079(02)—77 БЗ—19—1—76

37И

© ПОЛИТИЗДАТ, 1977 г.

ния жизненной устойчивости, потому что прежние его устои — религиозные, национальные, общинные, семейные и профессиональные — трещат ныне под ураганным напором ускоряющегося темпа перемен...

Ускорение темпов жизни порождает ощущение эфемерности. Эфемерность — это новое качество «скоротечности» повседневной жизни, ощущение мимолетности и непостоянства всего, сегодня более глубокое и острое, чем когда бы то ни было раньше...

В прошлом идеалом были прочность, долговечность. Что бы ни создавал человек, пару ботинок или собор, он направлял всю свою творческую энергию на то, чтобы дело его рук служило максимально долгий срок...

Однако с ускорением темпа перемен в обществе на смену экономике прочности с неизбежностью приходит экономика недолговечности. Во-первых, по мере технического развития стоимость производства снижается несравненно быстрее, чем стоимость ремонтных работ. Ведь производство автоматизируется, тогда как ремонт по большей части остается ручной операцией. Во многих случаях дешевле заменить вещь новой, чем отремонтировать ее... Во-вторых, благодаря техническому развитию изделие можно с течением времени все более совершенствовать... Поскольку предвидится дальнейший технический прогресс — появление все новых и новых усовершенствований через все более короткие промежутки времени, — сплошь и рядом есть прямой экономический смысл изготавливать продукцию, рассчитанную на кратковременное использование. В-третьих, ускорение темпа перемен и проникновение перемен во все более отдаленные уголки общества порождают неуверенность относительно будущих потребностей. Отдавая себе отчет в неизбежности перемен, но не зная, какие имен-

но требования они к нам предъявят, мы не решаемся направлять крупные средства на создание неизменных видов продукции, призванных служить одним и тем же целям... Вот почему в дальнейшем следует ожидать все более широкого применения принципа «использовал — выбросил», все большего сокращения срока отношений между человеком и вещами...

И еще одно новое обстоятельство в корне изменяет связи человека с вещами — переворот в сфере проката. Распространение системы проката, ставшее характерной чертой общества, устремляющихся навстречу супериндустриализму, тесно переплетается со всеми описанными выше тенденциями, так как система проката тоже способствует утверждению принципов недолговечности...

Система проката еще больше сокращает продолжительность связей человека с используемыми им вещами... Мы вступаем в эпоху временных изделий, изготовленных временными методами для удовлетворения временных потребностей... Происходит неизбежная эфемеризация отношений человека с вещами...

С приближением к супериндустриализму отношения людей друг с другом приобретают все более временный, непостоянный характер. Люди, так же как вещи и места, проходят через нашу жизнь, не задерживаясь, во все убыстряющемся темпе... Чаще всего мы вступаем с окружающими нас людьми в поверхностные, деловые отношения. Сознательно или нет, мы строим наши отношения с большинством людей на функциональной основе. Пока мы не вникаем в домашние дела какого-нибудь продавца обуви, ни в его надежды, мечты и огорчения более широкого плана, он, с нашей точки зрения, полностью взаимозаменяем с любым другим продавцом такой же квалификации. В сущности, мы распространяем прин-

цип «использовал — выбросил» на человека...

Средняя продолжительность отношений с другими людьми становится ныне все короче и короче. Дальнейшая урбанизация — лишь одна из целого ряда сил, толкающих нас в сторону «эфемеризации» наших отношений друг с другом... Другой такой силой является возрастающая географическая мобильность, которая ускоряет не только проносающийся через нашу жизнь поток мест, но также и поток людей...

Страны, приближающиеся к супериндустриализму, резко повышают производство «психоэкономической» продукции. Знаменитости-однодневки, эти образы-бомбы, мгновенно запечатлеваются в сознании...

Твигги, «биттлы», Джон Гленн, Джек Руби, Норман Мейлер, Эйхман, Жан-Поль Сартр, Жаклин Кеннеди — тысячи «известных личностей» появляются на подмостках современной истории. Реальные люди, многократно увеличенные и спроецированные в наше сознание средствами массовой информации, они внедряются в виде живых образов в мозг миллионов людей, никогда не встречавшихся с ними, никогда с ними не говоривших и не видевших их в лицо. Они приобретают для нас почти такую же (а иногда и бóльшую) реальность, как многие из тех, кого мы знаем лично. Мы вступаем с этими «заместителями» в определенные отношения, точь-в-точь так же, как мы вступаем в отношения с друзьями, соседями, коллегами. И подобно тому, как все увеличивается количество проходящих через нашу жизнь реальных, лично знакомых нам людей и все укорачивается средняя продолжительность наших отношений с ними, растет количество и сокращается длительность наших связей с населяющими наше сознание «заместителями»... То же самое можно сказать и о вымышленных персона-

жах, чьи образы проникают в наше сознание со страниц книг и журналов, с театральной сцены, с теле- и киноэкранов...

Все эти «люди-заместители», реальные и вымышленные, занимают важное место в нашей жизни, служат для нас образцами поведения, разыгрывают для нас различные роли и ситуации, позволяя нам делать из этого выводы для нашей собственной жизни. Хотим мы того или нет, мы извлекаем из их поступков уроки жизни. Мы учимся на их удачах и ошибках. Они дают нам возможность «примерить» различные роли или жизненные стили, избежав неприятных последствий, к которым могли бы привести подобные эксперименты в реальной жизни. Все ускоряющееся течение через сознание потока «людей-заместителей» у многих реальных людей, которым не удается найти подходящий для себя стиль жизни, приводит к неустойчивости склада индивидуальности, характера, психики...

Все сказанное выше можно подытожить в более обобщенной форме. Имеет место не просто коловращение реальных людей и даже вымышленных персонажей, но все ускоряющееся обращение в нашем мозгу образов и структур образов...

Во всех областях — образовании, политике, экономической теории, медицине, международных отношениях — волны новых образов и представлений, преодолевающие наши психологические зазоры, проникают к нам в сознание и опрокидывают наши мысленные модели действительности. Результатом этой бомбардировки образами является ускоренное отмирание старых представлений, убыстрение интеллектуальной переработки понятий и появление острого ощущения непостоянства самого знания...

Радио, телевидение, газеты, журналы и книги... с возрастающей силой обрушивают на наши чувства целое море закодирован-

лее или менее любопытной литературной игре и духовной самоизоляции.

Даже такой далекий от прогрессивных политических и эстетических взглядов французский литератор, как Жан Ко (его антироман «Милосердие бога» был удостоен Гонкуровской премии), вынужден был признать бесплодность «нинизма». «Я вижу,— писал он в статье, опубликованной в реакционном еженедельнике «Нуво Кандид»,— что у нас читают все больше и больше, а пишут все хуже и хуже... Не будет преувеличением сказать, что наша эпоха находится при последнем издыхании. В литературе наш «новый роман», вооруженный микроскопами, сантиметрами и землемерными рулетками, погружает нас в мир людей, страдающих старческой дальновзоркостью (и все утопает в пустых потемках), или в мир близоруких (и все замыкается в кругу интересов маньяков). Царствует скука. Перед нами кладбище дрожащих от холода слов, чистеньких, как отполированные кости, и, как кости, очищенных от всякой плоти. Сюжет, персонажи, стиль, жизнь — все отменено...»¹⁵.

Широкие массы читателей никогда особенно не жаловали своим вниманием лабиринты антиреализма, а теперь и вовсе повернулись к ним спиной. Правда, на их благосклонность писатели-модернисты и не рассчитывали — они искали популярности у узкого круга культурной «элиты». И надо сказать, нередко находили ее: эстетские произведения играли роль своего рода антагониста дешевой, коммерческой, «массовой» продукции, которая заполнила собой издательства и редакции, книжные полки магазинов и библиотек. То, что это не подлинный, а псевдоантагонист, признают ныне многие. Но до тех пор, пока существует социальная среда для декадентской культуры, будут продолжать тлеть и искры всевозможных формалистических течений, время от времени разгораясь и претендуя на сомнительную честь «интеллектуального» лидера буржуазной литературы.

«БЕЛОКУРЫЕ ХЕРУВИМЫ СМЕРТИ»

Если в модернистском «нинизме», избегающем постановки каких-либо вопросов, выражен, по сути дела, страх перед историей (иначе зачем нужно было бы их избегать?), то в беллетристическом «нинизме», рассчитанном не на снобов, а на массового читателя, проповедуется бегство от истории в вымышленный мир псевдоромантики и секса. Особой разницы тут, впрочем, нет, «низкая» литература выражает те же господствующие воззрения, что и снобистская, лишь в более упрощенной, доступной и завлекательной форме. Да и герой ее не менее демонстративно противопоставлен всякой общепринятой нормативности — интеллектуальной, психологической, моральной, даже физической (не говоря уже о гражданской и социальной). Только деперсонализация личности здесь проводится под девизом «гипер» вместо девиза «гипо», и *супергерой заступает место анемичного антигероя*. Как антипод последнего, он весь соткан из иллюзорных крайностей — абсолютной свободы, беспредельных возможностей, неограниченной энергии. Эволюция этих отвлеченных (обесчеловеченных) понятий привела к вытеснению у него интеллекта, к гиперболизации грубой силы, жестокости, человеконенавистничества.

Что, кроме этих качеств, персонифицируют собой, скажем, супергерои Джеймс Бонд или Майк Хэммер? * А между тем, как писала

* Главные персонажи бульварных детективных серий английского писателя Яна Флеминга и американца Микки Спиллейна.

в английском журнале «Сайт энд саунд» критик Пенелопа Хаустон, «Бонд стал символом и знамением времени вместе с «биттлами» и Счастливым Джимом*, с «рассерженными» молодыми людьми и Элизабет Тейлор и вместе со всеми прочими безбожно рекламируемыми рысаками и жокеями на карусели популярности»¹⁶. Английский журнал верно подметил, что все это — явления одного ряда. Деперсонализация личности, олицетворяется ли она в антигерое или сверхгерое, выражает одну и ту же черту духовного кризиса породившего их общества.

Шведский критик Грет Ренборг попытался обобщить образ «героя» дешевых книжонок, выходящих рекордными тиражами. Вот как выглядит его портрет, нарисованный Ренборгом в статье, которая была опубликована в стоковском журнале «Перспектив».

Герой нашего времени, каким он изображен в романах, выпускаемых шведскими издательствами, «вечно жаждет женщин, виски и вражеской крови». У него «необыкновенно широкие плечи и тонкая талия». Подчиняется он тем законам, которые его больше всего устраивают. Герою современных книг вовсе не чужды законы джунглей, принцип «око за око, зуб за зуб» и изобретенная им самим «жестокая справедливость». Таков, например, один из популярных героев — агент Федерального бюро расследований Ланни Кошн из серии книг, выпускаемых издательством Вальстрема.

...Герой нашего времени никогда не теряет самообладания. Если, например, он обнаруживает труп перед самым порогом своего дома, то в крайнем случае он может лишь немного удивиться или рассердиться, но это только в том случае, если полиция осмелится задать ему по этому поводу вопросы.

...Железные трубы, кастеты, веревки с кусками свинца на конце, бутылки — вот тот реквизит, которым пользуется герой нашего времени для уничтожения врага. При этом его вовсе не смутит, если врагом окажется женщина: «Амес словно взорвался, и его кулак с силой обрушился на ее рот». Надо прямо сказать, что в таких книгах, как «Готовься к худшему», герои

практически ничем не отличаются от преступников.

Масса обычных героев — это полицейские и детективы с весьма двусмысленной моралью, отдающие все свое время погоне за преступником с револьвером 38-го калибра в руке (правда, самые выдающиеся герои пользуются револьвером 45-го калибра).

Огнестрельное оружие является обязательной принадлежностью современного героя. Если в книге фигурирует героиня, то ее женственность сказывается в том, что она обходится револьвером 32-го калибра...

Герой нашего времени живет в ограниченном мире предрассудков. Гангстерская литература отравляет сознание читателей расистской предвзятостью, человеконенавистничеством. И чем больше легкомысленные родители разрешают детям читать книги, где фигурирует так называемый герой нашего времени, чем больше подобного чтива наши безответственные издатели выбрасывают на рынок, доказывая, что это «как раз то, чего хочет публика», тем серьезнее становится эта проблема.

Из приведенных примеров ясно, что герой нашего времени не обладает высокой моралью. Он обычно действует, повинувшись только импульсам, не умея объяснить свое поведение. А если говорить о морали отношений ме-

* Главный персонаж одноименного романа английского писателя Кингсли Эмиса.

В повседневной жизни капиталистических стран, и прежде всего Соединенных Штатов, влияние поп-арта проявилось как непосредственно, так и косвенно. Наиболее отчетливо оно прослеживалось, в частности, в модах: сменяясь ежесезонно, они долгое время оставались верны принципу универсализации примитива и «отказа от пола».

Нивелировка личности, подчеркнутый отказ от индивидуальности, а подчас и вообще от человеческого достоинства — таков смысл проявлений этого влияния. Распространявшиеся «индустрией мод» яркие пуговицы-значки, которые прикалываются к пиджаку или на платье вместо броши, «украшались» фразами как в духе поп-юмора, вроде: «Я фантазирую, как сумасшедший», «Я больше так не могу», «Чудо, что за кекс», так и в духе откровенной рекламы: «Я читаю...» (следует название газеты или журнала), «Я курю...» (название сигарет), «Я езжу на...» (название марки автомобиля). Обладатель или обладательница такого жетона очень напоминают (в модном мини-варианте) пресловутого «человека-сэндвича» — безработного, носившего на спине и на груди рекламу нанявшей его за гроши фирмы...

Распространение влияния поп-арта не случайно сопровождалось усилением культа вещей. Ажиотаж вокруг ежеминутной новизны не только фасона пальто или шляпы, но и модели холодильника, приемника или транзистора, вокруг сверхмодного ресторана или книги достиг небывалого размаха. «Дух» поп-арта оказался в высшей степени соответствующим идеалам «потребительского общества», как теперь часто называют на Западе современное буржуазное общество. В этом, конечно, нет ничего удивительного, поскольку поп-арт явился его прямым порождением, призванным помимо всего прочего стимулировать коммерцию. По остроумному замечанию американской исследовательницы Люси Липпард, поп-арт отвел человеку роль «робота, чьи поступки дистанционно направляются справочником для покупателя»¹⁵.

Торговый и производственный бизнес внес собственную и существенную лепту в расширение сфер применения поп-арта. Он избрал в качестве своей общей эмблемы... комиксы... Этикетки с Суперменом, Бэтменом и прочими героями комиксов украсили и продукты питания, и промышленные изделия, и книжные обложки, и коробки с мыльной пеной для ванн. Их изображения появились в телевизионных программах, в витринах магазинов, на афишах, в картинных галереях и в музеях. Комиксы настолько заполнили различные области экономической и культурной жизни, что поп-арт стали нередко называть «культурой комиксов». Когда же в середине 60-х годов герои комиксов проникли на театральные сцены Бродвея, критик газеты «Нью-Йорк таймс» Хилтон Креймер написал статью под названием (обыгравшим название одного из спектаклей) «Смотрите! Везде! Это Эстетика... Это Бизнес... Это Сверхуспех!», в которой говорилось:

«С появлением музыкальной комедии «Это Птица... Это Самолет... Это Супермен...» начался новый этап в развитии поразительного феномена «попа». Куда ни кинешь взор, в культурной, околокультурной и псевдокультурной жизни сегодняшнего дня неизменно сталкиваешься с чем-либо, соответствующим понятию «поп» и достаточно четко различимым, а порой и доминирующим... Мода на комиксы воистину поразительна из-за того, что она охватила все без исключения уровни коммерческой, духовной и эстетической деятельности... Неожиданно все это превратилось в искусство, которое может быть забавным и стирать разницу между поколениями, позволяя родителям «вертеться» в танце с таким же упоением, что и их детям,

очарованным «биттлами». Кроме того, это искусство, кажется, сразу же заполнило пропасть между тем, что считается подлинным искусством, и способностью потребителя оценивать его — вечный источник страданий коллекционеров, которые куда более щедро наделены капиталом, чем эстетическим чутьем или знаниями... Искусство, которое всегда считалось трудным для восприятия, даже загадочным и сугубо индивидуальным, с распространением «попа» вдруг оказалось легко доступным и развлекательным, объектом скорее смеха, чем слез. Растущей аудитории искусства дан наконец современный стиль, который она может не только понимать без разъяснений, но которым она уже полностью овладела в практике повседневной жизни, пропитанной коммерцией... Это носит скандальный характер, и это бунтарство против серьезного искусства... освобождение от прессы будней и бегство в область детских фантазий... Фактор бегства от действительности зрелого сознания, отвернувшегося от сложностей современной жизни, является первостепенным по своему значению»¹⁶.

Хилтон Креймер не случайно упомянул в своей статье о танцах: они явились еще одной областью, где прослеживалось опосредованное влияние поп-арта. Поп-танцы отличаются полной независимостью партнеров друг от друга и их обоих — от какого-либо стиля или рисунка движений; исступленная развязность и неистовство или «сексуальная тонкость» и «томление» последних служат внешним выражением не столько «внутренней раскованности», сколько проявлением вульгаризации общественных вкусов.

Таким образом, поп-арт вышел далеко за пределы изобразительного искусства. Поставленная им первоначально невыполнимая, иллюзорная задача трансформации обычных предметов массового потребления с помощью техники коммерческой рекламы (т. е. без художественно-эстетического осмысления и «переработки») в художественные образы и объекты эстетического воздействия на зрителей не «опрокинула» границ искусства. Поэтому в живописи и в скульптуре поп-арт пользовался лишь недолгим господством, манипулируя ограниченными и тленными эрзацами образных структур. Если же соотносить его как антиэстетическое направление и стиль не с искусством, а непосредственно с жизнедеятельностью «роботов потребительского общества» и с практикой их всей псевдокультуры, то он достиг гораздо большего: поп-арт трансформировался в *своеобразную форму массового культурного и общественного сознания*. И одно это заставляет присмотреться к поп-арту внимательно.

Четвертый фактор, сохранивший важное значение поп-арта для буржуазного искусства и наших дней, заключается в следующем: являясь следствием эволюции одной из сквозных линий модернистской (а также массовой) культуры XX в., поп-арт приобрел за самые последние годы целый ряд *модификаций и ответвлений* непосредственно в живописи и скульптуре. К ним относятся *новейший реализм* (или «образное искусство»), *гиперреализм*, *искусство вторжения*, *изо-хэппенинг*.

Изобретатель термина «поп-арт» критик Лоренс Эллоуэй уже успел придумать для «новейшего реализма» более точное название — пост-поп. И действительно, в работах художников этого направления доминируют знакомые стремления к чисто визуальному, а не интеллектуальному восприятию вещей, к изображению людей как обычных предметов в ряду других предметов окружающей материальной среды, к отказу от суждений и оценок тех или иных явлений жизни. Новизна же пост-попа тесно связана с формалистической претензией создавать образы действительности «натуральнее», чем они есть

ков; теперь самой надежной ценностью в их глазах стал христианизм»³⁵.

Подобные явления сделали театральную почву Бродвея чрезвычайно зыбкой и неустойчивой. Многообразный по форме и примитивный по содержанию стиль современного Бродвея полностью заменил популярные некогда постановки пьес таких прославленных драматургов, как Лилиан Хеллман, Тенесси Уильямс, даже сравнительно молодой Эдвард Олби.

Таким образом, театр в Соединенных Штатах Америки — это прежде всего бизнес, а потом уже искусство, и то только в тех редких случаях, когда драматург и режиссер умудряются совместить эти понятия.

Драматург Жан Клод ван Итали писал в «Нью-Йорк таймс»: «Театры Нью-Йорка, в том числе и тот, внебродвейский, в котором я сотрудничаю, — часть экономической системы страны. В сущности, театр, который справедливо именуют индустрией, состоит при этой системе в качестве служанки. Он питает тех, кто может себе это позволить, дешевыми иллюзиями, необходимыми, чтобы сохранять ложное представление о мире»³⁶.

Положение американского театра типично для театрального искусства капиталистических стран, конечно, лишь в том смысле, что он представляет собой олицетворение коммерциализации, ее «высшую» ступень, достигнутую на сегодняшний день. Творческие работники театра других стран, скажем Англии, Франции, Японии или Швеции, пытаются различными способами тормозить свое приближение к американскому образцу. Однако удается им это далеко не всегда.

Еще в большей мере, чем драматический театр, американизация охватила сферу эстрады и легкой музыки. Французский музыкальный критик Клод Бертран писал: «В наши дни «звезда» фабрикуется целиком коммерсантами зрелищ; это — продукция, которую продвигают в продажу, как какую-нибудь подходящую зубную пасту. Берут красивую куклу (юношу или девушку), раскрашивают или гримируют, одевают, подыскивают имя, звучащее на иностранный манер, обучают нескольким песенкам, заводят механизм, чтобы он двигался в такт, — и фокус проделан. Сфабрикованная таким образом «звезда» готова, чтобы понравиться публике. Разумеется, такой публике, которая предварительно была старательно подготовлена с помощью хорошо отлаженной рекламной системы. Ибо именно благодаря этой системе данный продукт станет *завтрашним кумиром*. Не всем это удастся, но все верят в это»³⁷.

То тут, то там мимолетно вспыхивали ансамбли поп-музыки с самыми причудливыми (чтобы не сказать немисливо абсурдными) названиями: «Папы и мамы», «Консервированная жара», «Сельский Джо и рыба», «Самолет Джефферсона», «Двери», «Круг Мартина», «Цивилизация Алана Джека», «Благодарный мертвец»... Экзотические разодетые исполнители «нового рока» — наследника рок-н-ролла, модернизированных блюзов и осовремененных индейских песен, — ломая ритмы, завораживающе-однообразно повторяя тему и форсируя громкость, пели бессмысленные тексты на плоском жаргоне хиппи — чаще всего о сексе и наркотиках. В программы вставлялись иногда короткие музыкальные цитаты из произведений композиторов-классиков, «номера» со световыми эффектами и даже демонстрациями фильмов.

Таким совсем недавно был «музыкальный фон» жизни сотен миллионов людей на Западе. Таким он с незначительными изменениями сохранился и по сей день. И сравнительно редко можно услышать то одухотворенное исполнение, которое преображает стан-

дартный материал, несет чистую радость динамической экспансивности.

О последних новомодных «увлечениях» поп-музыки рассказала бостонская газета «Крисчен сайенс монитор» в статье под красноречивым названием «Религиозный рок».

Сейчас уже нет никаких сомнений, что современная молодежная музыка пошла по совершенно неожиданному направлению: немало наиболее талантливых энтузиастов музыки рока все чаще прибегают к религиозной тематике.

Небезынтересно отметить, что в этих новых религиозных исканиях не чувствуется ни влияния восточного мистицизма, ни таинственных веяний оккультизма, которыми в последние годы увлекались многие любители рока. Напротив, в новом течении ощущается влечение к библейским мотивам. Правда, интерпретация их часто бывает совсем особая, с характерной для культуры молодого поколения чисто внешней вокально-звуковой орнаментацией... Еще лет десять тому назад рок-н-ролл не выходил за пределы родной ему стихии: народной и ковбойской песни, а также распространявшихся исключительно среди жителей «черного гетто» грампластинки с записью спиричуэлс — негритянских духовных песнопений — и ритмичных блюзов.

Затем появились творцы нового рока: «биттлы» и Боб Дилан. Они усложнили музыку и внесли в нее лирическую фантазию, не встречавшуюся в популярной музыке. Новая религиозная музыка — «Джизес рок» (от английского произношения имени Иисуса. — А. К.), как ее назвала одна из студий, выпускающая грампластинки, — представляет собой, по-видимому, реакцию на стремительное погружение мира рока в дурман наркотиков и связанных с этим мистических исканий середины 60-х годов.

Но это явление можно также рассматривать и как первый важный шаг осознавших свою зрелость носителей музыкальной

субкультуры, сумевших, наконец, отказаться от нелепых песенок и покончить с бесконечно повторяющимися инструментальными условностями «классического» рок-н-ролла середины 50-х и начала 60-х годов.

В такой атмосфере непринужденности и свободы выбора узкие рамки субкультуры начали раздвигаться. Боб Дилан, мастер туманного психоделического жанра, сочиняет теперь любовные куплеты в народном стиле (пластинка «Силуэты Нэшвилла») и лирично-религиозные песни («Отец ночи», «Три ангела»). «Биттлы» напели свою последнюю пластинку («Пусть будет так») сравнительно просто и без претензий. Потому представляется отнюдь не случайным появление новой религиозной тематики в тот самый момент, когда складываются совершенно новые музыкальные формы.

Свобода творчества, позволяющая музыкантам рока порвать пути изоцированной субкультуры, привела к пробуждению чувства уважения к традиционным художественным формам, вдохновившим на первые эксперименты в создании опер в стиле рока.

Три первые записанные на грампластинки рок-оперы имеют религиозные или квазирелигиозные сюжеты. Опера «Томми», исполненная ансамблем «Которые», больше других сохраняет привычные формы рока. Но сюжет ее — о глухонемом слепце, который чудесно исцеляется и превращается затем в пророка, — представляет собой нечто совершенно новое в мире англо-американской популярной музыки. В опере «Иисус Христос — суперзвезда» участвуют выдающиеся исполнители рока, три хора, в том числе и детский, а также оркестр большого состава.



Музыкальные «звезды»
на эстраде...

...И их экзальтированные
слушатели.

Что такое поп-арт? Триумф низкой культуры над высокой или же ее противоположность? Или какой-то невиданный средний путь, уничтожение различий между отдельными уровнями культуры и новая эра некоего обобщенного вкуса, как это было, например, в средние века, когда и крестьяне, и феодальные правители, и князья любовались одними и теми же изображениями?

Все эти вопросы, по-видимому, неверно поставлены и должны привести к ответам, ложным в самой своей основе. Прежде всего мы должны спросить себя, что мы подразумеваем под поп-артом? Некоторые картинные галереи продают картины Энди Уорхола — масло и тонкий шелк на полотне. Эти картины размером 60 × 90 см изображают консервные банки с супом «Кэмпбелл». Как известно, настоящие банки с этим супом, которые можно приобрести в любом магазине самообслуживания, имеют размер 10 × 6 см.

Но есть ряд особых магазинов самообслуживания (в Гринвич-вилледже или на Карнэби-стрит), где вы можете найти бутафорские пустые банки из-под супа «Кэмпбелл», сделанные из картона и имеющие около 70 см в высоту. Вот и возникает вопрос: что же здесь объект для поп-арта? Картина Уорхола или же серийно выпускаемая гигантская репродукция банки?

Со своей стороны, хочу признаться, что когда я вижу у себя на кухне настоящую консервную банку с этими консервами, то не могу удержаться от соблазна взять ее в гостиную и поставить рядом с какой-нибудь картиной, словно нежданно найденное «произведение Уорхола». Круг замкнулся, предмет поп-арта, несомненно, подлинный. Все остальное теперь кажется старинными реликвиями какой-то

давней художественной эпохи, и тебя даже охватывает неприятное чувство, что все это, по сути, самый обычный китч. Так не будет ли коллекционирование этого «кэмпом»? Или, напротив, быть может, «кэмп» и означает видеть в консервной банке истинный объект искусства?

Можно, конечно, играть в эту игру сколько угодно, без конца занимаясь подобными перестановками и одерживая верх над оппонентом. Именно потому, что категории, вроде «поп-арта», «китча», «кэмп», просто невозможно определить, если употреблять их в чисто социологическом смысле, их понимание изменяется под влиянием эволюции вкусов общества. Так или иначе, но сегодняшний китч становится завтрашним «кэмпом», а каждый «кэмповый» кусочек китча — это поп-арт, но уже в другом плане... Как мы увидим дальше, двусмысленность первого вопроса (что такое поп-арт?) можно разрешить только в том случае, если посмотреть на поп-арт не с чисто социологических и исторических позиций, а попытаться проникнуть в механику его значения.

Теперь рассмотрим второй вопрос: означает ли поп-арт торжество низкой культуры над культурой высокой или наоборот? Вопрос этот сам по себе так же ложен, как ложна принятая дифференциация между различными уровнями культуры. Легко сказать, что, дескать, есть «высоколобая» культура (Джойс, Пикассо, Стравинский), «среднелобая» культура (Кронин, Франсуаза Саган, Менотти, Дюбуффэ) и «низколобая» культура (комиксы, реклама в массовых журналах, рок). Лет пятьдесят назад такое разделение еще могло иметь какой-то смысл, но сегодня оно уже недействительно. Изменив свое отношение к ряду продуктов «низколобой» культу-

* *Кэмп* — понятие, означающее, согласно толковому словарю английского языка Вебстера (1970), «предельную безвкусицу, которая вызывает смех».



Картина Энди Уорхола
«Четыре консервных банки с супом
«Кэмпбелл»» (1965).

ры и их интерпретацию, критики сумели привлечь к ним внимание «высоколобой» публики. Сегодня никто уже не скажет, что рисованные полосы Чарли Брауна или рок относятся к «низколобой» культуре. Что касается «биттлов», то, если говорить серьезно, трудно решить, куда их отнести — к среднему или высшему уровню. И так далее. Но проблема не в этом. Проблема в том, что в каждом обществе существует господствующая культура (т. е. культура господствующего класса), и никакие альтернативные культуры, будь то «низкие» или «авангардные», не могут не испытывать на себе влияния этой культуры-гегемона. Вот проблема, которую мы должны рассмотреть повнимательнее, ибо любой разговор о поп-арте тесно связан с ней.

...Ясно, что, пока социальная действительность не подверглась коренным изменениям, авангардное искусство бросает вызов господствующей культуре, агитирует и критикует, подрывает ее традиционные формы. Но все это делает *изнутри*, используя методы все той же господствующей культуры. Даже если допустить (на что я согласен), что функция истинно «высоколобой» культуры заключается в том, чтобы ставить под сомнение ценности общества путем критики форм его жизни, то ясно, что всякая «высоколобая» культура всегда играет роль некоего «ракового заболевания» господствующей культуры. Быть может, это «великолепный рак», но все-таки это рак, а не что-либо иное.

Что же касается культур, называемых «популярными», или культурами нижних классов, то эти культуры, если они вообще существуют, неизменно являются «коррупцированными»...

То, что мы сегодня называем «народной», или «массовой», культурой, нигде не является культурой народа или масс, но культурой, фабрикуемой для народа и для масс. Если «высоко-

лобая» культура — это «рак» господствующей культуры, то культура «низколобая» является ее экскрементом. Так, поп-арт нельзя считать операцией, которую просвещенная культура произвела над культурой народной. В лучшем случае, это операция, которую авангардизм, как еретическое вырождение средней буржуазной культуры, произвел над массовой. Здесь средняя буржуазная культура предстает в своем обедненном выражении.

Если, таким образом (отбрасывая третий вопрос), эта операция привела к возникновению своего рода обобщенного вкуса, когда «высоколобость» и «низколобость» слились в некую пресную «среднеლობость», которая устраивает всякого, то здесь мы сталкиваемся с чем-то совсем новым. Это не имеет ничего общего со средневековой ситуацией, когда крестьяне и князья в действительности не понимали одну и ту же живопись и литературу, когда разделения между людьми были даже еще большими, чем сегодня, ибо не было посредничающего среднего класса, способного перебросить мост между классами. В самом деле, в те времена существовало отчетливое разделение между крестьянскими культурами, очень старыми и строго традиционными, и придворной культурой, открытой новым идеям, настолько необычным и авангардистским, насколько это было возможно.

Если наши вопросы неверно сформулированы, то что же тогда означает понятие «поп-арт» и насколько всерьез следует нам принимать различные проявления вкуса и практики, которые стали известны под этим названием?

Я считаю невозможным дать ответ на этот вопрос, не установив, чем является «поп-операция» с точки зрения коммуникативной механики. С этой целью нам придется сузить поле рассмотрения вопроса и создать действующую модель. Эта ситуация

тельством «Ассо ферлаг» в Оберхаузене, а также Ганс Кёберлинг — автор небольшого очерка «Одна рабочая смена», в котором рассказывается о взрыве, происшедшем на одном из сталелитейных заводов концерна Тиссена. Корреспондент центрального телевидения ФРГ Ганс-Хеннинг Боргельт собирался снять для телепередачи «Импульсы» небольшой фильм о рабочих компании «Тиссен». Правление компании отказало Боргельту в съемках. Предприниматели клеветают на всех авторов, которые пишут об условиях труда рабочих и информируют общественность о подлинной обстановке на заводах.

Другой факт взят из французского коммунистического еженедельника «Юманите диманш» и касается одного из видов такого, казалось бы, сугубо аполитичного искусства, как поп-арт. В статье «Непопулярная поп-музыка» говорилось:

Поп-музыку ненавидят и ею восторгаются, ее запрещают и поддерживают, ее восхваляют и оспаривают. Для многих поп-музыка — всего лишь тема для беседы, а для кое-кого и объект недовольства.

Чего хочет поп-музыка?

Почему она непопулярна в глазах французских властей?..

События в Экс-ан-Провансе вызвали конфликт, которым сегодня занята вся пресса. События эти, вне всякого сомнения, спровоцированы толстосумами.

В Экс уже довольно долгое время проводятся фестивали самого что ни на есть классического направления... В организационном комитете фестиваля, или в комитете почетных гостей, или в каком-то еще комитете заседают некто генерал Клеман, а также мэр Экса Феликс Чикколини, личность, вызывающая не больше «восторгов». Заседает там, само собой разумеется, и «патрон» фестиваля... И вдруг часть организаторов откалывается и проводит то, чего сотни тысяч молодых французов ждут

Очень часто администрация заводов, объединения предпринимателей и финансируемые промышленниками органы печати стараются опорочить тех писателей и журналистов, которые стремятся к реалистическому описанию условий труда рабочих.

Можно напомнить и о происках предпринимателей в связи с постановкой пьесы Герда Зовки «Главное — человек!».

Итак, критика действий промышленных боссов продолжает оставаться под запретом. Нарушивший его должен быть готовым к тому, что предприниматели попытаются опорочить его имя²².

уже давно, — фестиваль поп-музыки...

В прошлом году фестиваль, который должен был состояться на острове Пюто, близ Парижа, организационно провалился, так же как в Амужи, в Бельгии. Тогда это тоже было во многом делом денежных мешков. Местная радиостанция, в отличие от радио Люксембурга, не стала транслировать концерт. Он пришелся не по вкусу и дирекции одного весьма известного в Париже мюзик-холла. Чиновник из префектуры полиции, к тому же тесно связанный с эстрадными кругами, взял на себя остальное.

Мы живем под властью денег.

Но по прошествии времени дело приняло такой оборот, что вышло за все границы.

Министр внутренних дел Раймон Марселлен, идеолог первой руки, решил сорвать международный заговор, каковым является феномен поп-музыки.

Именно поэтому на первый план оказалась выдвинутой гротескная сторона вопроса.

И все же поп-музыка — не такая уж скверная вещь!

В Соединенных Штатах поп-музыкой называют весь комплекс музыки, пользующийся популярностью... Все, что попадает в хит-парады, все, что расходуется большими тиражами, что хорошо продается.

В конце концов, термин «поп-музыка» означает там лишь одно — популярная музыка. В американском смысле этого слова во Франции, например, и Мирей Матье и Шейла попали бы в рубрику поп-музыки.

Но у нас это выражение приняло все же совсем иное толкование, более ограниченное, но и более характерное. В заслугу нашему пониманию можно поставить ясность.

Поп-музыка — это синоним поиска новых форм и средств выражения. Она родилась из необычайного слияния рок-н-ролла, народной песни, классической музыки и — почему бы нет? — церковных хоралов. Все эти выразительные средства столь же богаты, сколь и несхожи.

Положение обязывает: первыми гигантскую загадку о поп-му-

зыке задали «биттлы». Они писали тексты на свою музыку и сочиняли музыку к собственным стихам, постепенно создавая народную песню, вышедшую далеко за рамки квартета...

До появления «биттлов» безраздельной монополией на песенном рынке владели Соединенные Штаты Америки. Ныне все значительно изменилось. Англия похитила «золотое руно»; «Роллинг стоунз» сравнялись в славе с четырьмя парнями из Ливерпуля, а ныне и превзошли их, и «биттломания» пересекла Атлантику на третьей космической скорости.

«Зараза» поп-музыки стала быстро распространяться...

Ансамбли, «числом своим не уступающие цветам», вкладывали в песни свои политические убеждения... Музыкальная революция? Да, но также и политический бунт. Ансамбли участвовали в маршах за мир во Вьетнаме, манифестации против империалистической политики Америки...

Находясь постоянно в движении... поп-музыка не устает поражать и своих почитателей, и своих хулителей²³.

Можно, наверное, поспорить с некоторыми утверждениями автора статьи. Но, как бы то ни было, важно одно: диалектика идейной и творческой борьбы не делает исключений ни для каких форм искусства, иногда даже частично разрушая их направленность изнутри и превращая их тогда в «непопулярные» для власть предержащих. Применительно к поп-музыке можно сказать, что «творческой свободой» в этой сфере пользуются преимущественно дельцы, создающие ансамбли чисто коммерческого толка, типа «Обезьянок».

Обобщая многочисленные факты, можно сделать вывод, что проблема свободы творчества является составной частью других узловых вопросов общественно-культурной жизни, и прежде всего вопроса о гносеологической и социальной сущности, о месте и роли художника в обществе.

Реакционная эстетика не случайно абсолютизирует творческую свободу — это следствие ее идеалистической ориентации.

«Широта» буржуазных взглядов на творческую свободу — от крайнего субъективизма (нашедшего проявление в экспрессионизме или абстракционизме) к крайнему объективизму (сведение роли художника в поп-арте к функции объекта, обращенного исключительно в сторону мертвой вещи) — только кажущаяся, чисто внешняя. И тот и другой взгляды базируются на субъективном идеализме (а конкретнее — на феноменологии), прокламирующем «свободу»

СОДЕРЖАНИЕ

ОБРАЗ СРЕДИ ФАКТОВ (Вместо предисловия) 5	Часть вторая МАКСИМЫ ИМПЕРИАЛИЗМА
Часть первая ПАНОРАМА БУРЖУАЗНОЙ КУЛЬТУРЫ	ЕДИНСТВО В МНОГООБРАЗИИ 216
ПАРАДОКСЫ ЦИВИЛИЗАЦИИ 14	МАССОВАЯ КУЛЬТУРА 246
ЛАБИРИНТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО «НИНИЗМА» 51	ОТЧУЖДЕНИЕ 284
«АНАРТИЗМ» 83	ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО 334
СУДЬБЫ КИНОМУЗЫ 140	ФАКТЫ СРЕДИ ОБРАЗОВ (Заключение) 374
«ОСТАНОВИТЕ ПЕЧАТЫ» 169	УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ 395
«ТЕЛЕКРАТИЯ» 189	

Александр Викторович Кукаркин
ПО ТУ СТОРОНУ РАСЦВЕТА
Буржуазное общество: культура и идеология

Заведующий редакцией
А. И. МОГИЛЕВ

Редактор
М. А. ЛЕБЕДЕВА

Младшие редакторы
Ж. П. КРЮЧКОВА,
Е. С. МОЛЧАНОВА

Художник

В. И. ТЕРЕЩЕНКО

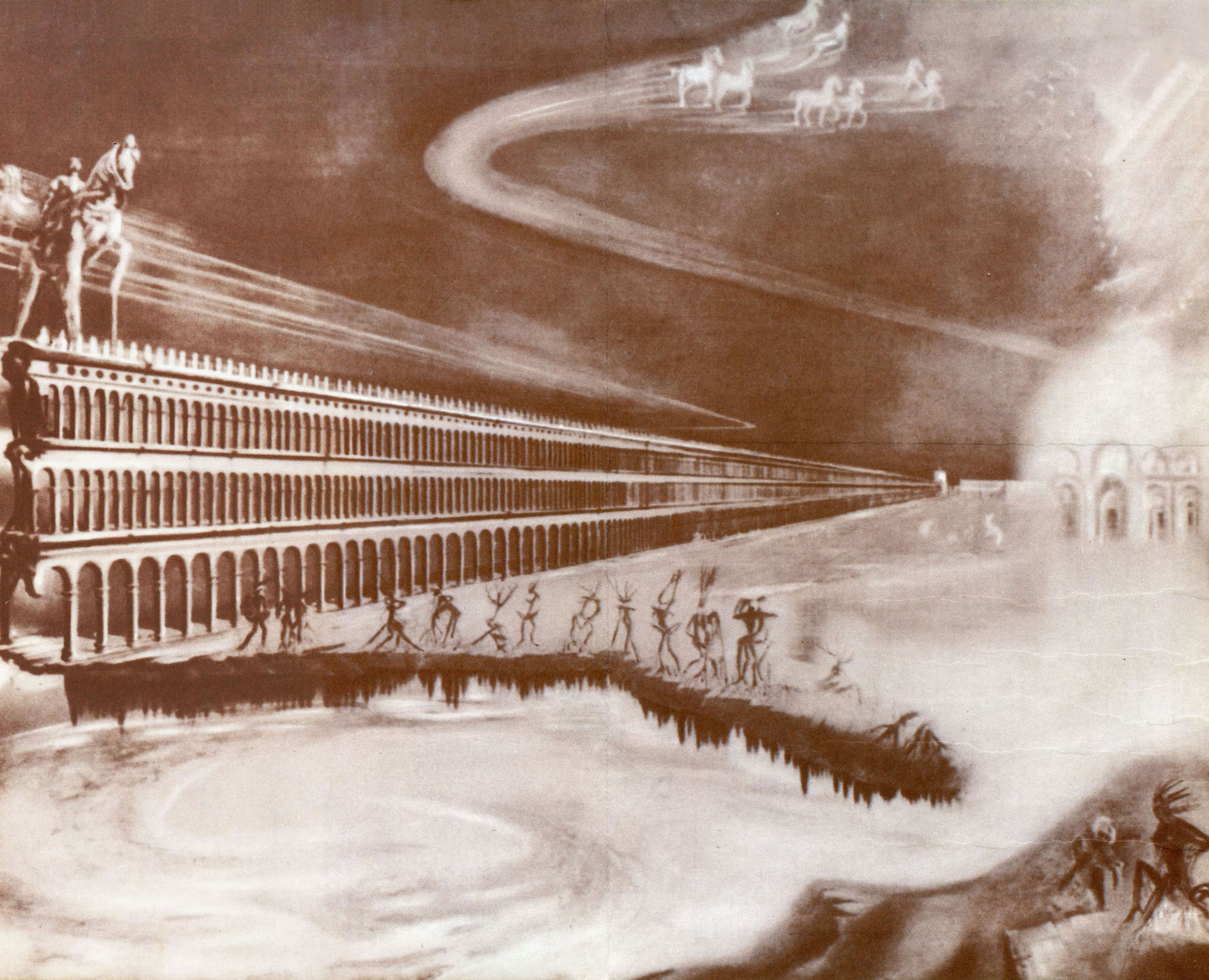
Художественный редактор
Г. Ф. СЕМИРЕЧЕНКО

Технический редактор
Л. К. УЛАНОВА

Сдано в набор 12 января 1976 г. Подписано в печать 13 января 1977 г.
Формат 70 × 108^{1/16}. Бумага офсетная № 1. Условн. печ. л. 35. Учетно-
изд. л. 32,32. Тираж 150 тыс. экз. А00002. Заказ № 329. Цена 1 р. 31 к.

Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
Москва, Краснопролетарская, 16.



1 р. 31 к.

ПО ТУ СТОРОНУ РАСЦВЕТА

