

БОРИС ГРОЙС анализирует классическое эссе Клемента Гринберга «Авангард и китч» (1939)

1.

Эссе «Авангард и китч» (1939), открывающее книгу Клемента Гринберга «Искусство и культура» (1961), остается самым известным и вместе с тем самым странным текстом этого критика. Очевидно, что текст был написан с намерением узаконить авангард, защитить его от критиков. При этом трудно представить себе менее авангардный текст в своих основных предпосылках и риторических приемах.

Тексты раннего авангарда выступают в защиту нового и живого против старого и мертвого, за будущее и против прошлого. Эти тексты проповедуют радикальный разрыв с традициями европейского искусства — и в некоторых случаях даже физическое разрушение традиционного искусства. Новая технологическая эпоха вызывала у художников и теоретиков авангарда — от Маринетти до Малевича — откровенное восхищение. Им не терпелось проститься с традицией и начать с нуля, создать новую точку отсчета. Они боялись только того, что их воли не хватит на достаточно радикальный разрыв с традицией; на то, чтобы быть достаточно новыми, — они боялись упустить нечто, что должно быть отброшено и разрушено, но что по-прежнему связывает их работы с искусством прошлого. Произведения искусства и тексты исторического авангарда продиктованы этим соревнованием в радикализме, желанием отыскать следы прошлого, не замеченные остальными, чтобы полностью их уничтожить.

Гринберг, однако, начинает свой текст с утверждения, что авангард является продолжением великой европейской художественной традиции, что он был способом «обеспечить движение культуры в условиях идеологического смятения и насилия» и даже может описываться как своего рода «александризм». Для Гринберга положительным качеством авангарда является именно то, что он был таким продолжением. Авангард для Гринберга — это не попытка создать новую цивилизацию и новое человечество, но попытка «имитации имитирования» шедевров, унаследованных модернизмом от великого европейского прошлого. Если классическое искусство было подражанием природе, то авангардное искусство является подражанием подражанию. По Гринбергу удачное произведение авангарда обнажает технические приемы, которыми традиционный художник пользовался для создания своего произведения. В этом отношении авангардного художника можно сравнить с хорошо обученным знатоком: он интересуется не столько сюжетом индивидуального произведения искусства (потому что, как утверждает Гринберг, сюжет произведения чаще всего диктуется художнику извне, культурой, в которой этот художник живет), сколько «искусством и литературой как дисциплинами и процессами».

Для Гринберга авангардный художник — это на самом деле профессиональный знаток: художник-авангардист обнажает технику, которой пользовались его предшественники, игнорируя их сюжеты. Таким образом, авангард в основном оперирует посредством абстракции: он изымает из произведения «что», чтобы обнажить «как».

Этот сдвиг в интерпретации авангардного искусства — которое больше не понимается как радикальное, революционно новое начало, но как тематизация техник традиционного искусства, как «высочайшая сознательность по отношению к истории», — соответствует сдвигу в понимании политики авангардного искусства. Гринберг полагает, что знаточество, которое делает зрителя внимательным к чисто формальным, техническим, материальным аспектам произведения искусства, доступно только тому, кто «обладал свободным временем и комфортом, которые всегда идут рука об руку со своего рода культурностью». Для Гринберга это означает, что авангардное искусство может надеяться на финансовую и социальную поддержку только со стороны тех же «богатых и образованных людей, которые исторически поддерживали традиционное искусство. Таким образом, авангард остается связанным с правящим классом буржуазии “золотой пуповиной”».

Сказать художнику-авангардисту — Маринетти или Малевичу, — что он продолжает традицию, а не порывает с ней, значит его оскорбить, и Гринберг, конечно же, это знал.

Так почему же он так упорно настаивает на том, что авангард — продолжение, а не разрыв с традиционным искусством?

Причина, как мне кажется, больше политическая, чем эстетическая. Гринбергу неинтересен авангард сам по себе, ему даже неинтересны художники-авангардисты как производители искусства — его скорее интересует потребитель искусства. В действительности вопрос, который является определяющим для текста Гринберга, это вопрос о том, кто может стать потребителем авангардного искусства. Или, иными словами: что конституирует материальный, экономический базис авангардного искусства, при том, что искусство понимается как часть социальной надстройки?

В самом деле, Гринберг больше озабочен определением социоэкономического базиса авангардного искусства, чем анализом его утопических грез. Такой подход заставляет читателя вспомнить вопрос, будораживший марксистскую революционную интеллигенцию на протяжении всего XX века: кто является материальным, социальным реципиентом — или, скажем, потребителем — революционной идеи?

Хорошо известно, что изначальная надежда на то, что пролетариат мог стать такой материальной движущей силой, ведущей социалистическую революцию к осуществлению, довольно скоро иссякла. Гринберг уже не ждет, что полуобразованные массы способны стать потребителем авангардных художественных революций. Более разумным он считает ожидать, что новое искусство поддержит образованный буржуа. Однако историческая реальность 1930-х годов приводит Гринберга к выводу, что буржуазия больше не в состоянии служить экономической и политической опорой высокому искусству. Он неоднократно говорит о том, что уверенное доминирование высокого искусства может быть гарантировано только уверенным доминированием правящего класса. В тот момент, когда правящий класс начинает чувствовать ненадежность своего положения, ослабление своих позиций, угрозу со стороны нарастающей мощи масс, первое, что он приносит в жертву массам, это искусство. Чтобы сохранить свою реальную политическую и эстетическую власть, правящий класс стремится уничтожить любые различия вкусов и создать иллюзию эстетической солидарности с массами, — солидарности, которая маскирует реальные властные структуры и экономическое неравенство: «Поощрение китча — лишь очередной незатратный способ, с помощью которого тоталитарные режимы стремятся снискать себе расположение своих граждан». В качестве примера Гринберг приводит культурную политику сталинского Советского Союза, нацистской Германии и фашистской Италии. Но вместе с тем он косвенно подразумевает, что американская буржуазия следует той же стратегии эстетического самообмана и фальшивой солидарности с масскультурным китчем, чтобы воспрепятствовать массам в визуальной идентификации своего классового врага.

При этом Гринберг не видит большой разницы между демократическим и тоталитарным режимами в их отношении к авангарду. Оба режима принимают вкус масс, чтобы создать иллюзию культурного единства между правящими элитами и более широкими слоями населения. Современные элиты не станут развивать свой собственный, особый «высокий» вкус, потому что они не хотят демонстрировать свое культурное отличие от масс и без нужды вызывать их раздражение. Этот эстетический самообман современных правящих классов имеет следствием недостаточную поддержку «серьезного искусства». В этом отношении Гринберг, со всей очевидностью, следует консервативной критике современности в духе Освальда Шпенглера или Т.С. Элиота — эти имена и эти тексты пронизывают критику Гринберга. Согласно этим и подобным авторам, современность движется к культурной гомогенизации европейских обществ. Правящие классы начинают мыслить практично, прагматично и технично. Им больше не хочется растрачивать время и энергию в созерцании, самообразовании и эстетическом переживании.

Именно культурный закат правящих элит беспокоит Гринберга в первую очередь — и поэтому в конце статьи он выражает более чем робкую надежду на грядущую победу международного социализма (ключевое понятие троцкизма), который будет не столько создавать новую культуру, сколько обеспечит «сохранение всего живого в культуре, которую мы имеем сейчас». Поразительным образом эти заключительные слова статьи очень определенно напоминают читателю об основном принципе сталинской культурной политики, бесчисленное количество раз ретранслированном во всех советских изданиях того же исторического периода: роль пролетариата состоит не столько в том, чтобы создавать новую культуру, сколько в апроприации и сохранении лучшего из того, что в мировой

культуре уже создано, потому что это наследие было предано буржуазией, которая подчинилась власти фашизма.

2.

Однако нельзя не заметить, что, возводя авангард к высокому искусству прошлого, Гринберг нашел авангарду нового врага — китч. Китч он определяет еще более оригинальным образом, чем авангард: «Китч механистичен и оперирует формулами. Китч — это замещение опыта и фальсификация чувств. Китч изменяется в соответствии со стилем, но остается верен себе. Китч — воплощение всего поддельного, что есть в жизни нашего времени». Гринберг радикальным образом смещает понятие авангарда, деисторизируя оппозицию авангарда и неавангарда. Теперь она понимается не как оппозиция искусства прошлого и искусства будущего, а как оппозиция высокого и низкого искусства в рамках одной, современной, существующей в настоящем времени культуры. Согласно традиционной, исторической схеме, авангард был художественной манифестацией современности (modernity) — как Ренессанс, барокко, классицизм или романтизм были манифестациями предыдущих исторических эпох. И, несомненно, художники исторического европейского авангарда разделяли этот взгляд.

Сам Гринберг говорит в начале своей статьи об исторической рефлексии как о непременном условии возникновения авангарда. Но он также указывает на то, что преемственность исторического искусства не включала в себя народное искусство и описывала исключительно историю искусства правящего класса. Гринберг между тем полагает, что в современную эпоху художественный вкус масс больше не может игнорироваться; соответственно, не может игнорироваться и китч, который Гринберг понимает как художественную манифестацию этого массового вкуса. Конфликт разных исторических формаций здесь замещается классовым конфликтом внутри одной и той же капиталистической современности.

Истинное достижение «Авангарда и китча» состоит не в теории авангарда, но в открытии китча как специфической художественной формации. В лучших традициях марксизма Гринберг сосредотачивает свое внимание на искусстве угнетенных классов и ставит это искусство в центр своего культурного анализа, хотя его личная эстетическая оценка этого искусства является крайне негативной. Неслучайно «Авангард и китч» стал точкой отсчета для анализа культурной индустрии, предложенного Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером в «Диалектике Просвещения» (1947). Даже сегодня наше понимание массовой культуры остается глубоко обязанным «Авангарду и китчу», потому что оно до сих пор определяется оппозицией массовой культуры и «высокого» авангардного искусства.

Разумеется, Гринберг был не первым, кто отреагировал на рост современной массовой культуры. Но эта массовая культура чаще всего понималась авангардными художниками и критиками просто как сумма пережитков прошлых культурных эпох, которые исчезнут под влиянием нового, авангардного искусства, призванного охватить все общество. Представители европейского авангарда считали исчезновение этих пережитков прошлого неизбежным, потому что законы художественного прогресса для них были теснейшим образом связаны с прогрессом технологическим и социальным. Гринберг, напротив, в своем тексте утверждает, что китч не просто пережиток предыдущих эпох, а исключительно современный феномен — такой же современный, как сам авангард. Для Гринберга китч — это отражение вкуса современных масс, которые именно по этой причине предпочитают китч искусству прошлого. В то же время китч в большей мере, чем авангард, является продуктом новых технологий и нового социального порядка, потому что авангард продолжает анализировать шедевры прошлого, вместо того чтобы их просто использовать, как это делает китч, который заимствует из «совершенно зрелой культурной традиции... свой инструментарий, свои фокусы, стратегии, методы, темы и переводит их в систему, отбрасывая все остальное».

В самом деле, Гринберг с большим пессимизмом относится к историческим перспективам авангарда, который, в его представлении, все больше оттесняется на экономическую и политическую периферию вместе с высоким искусством прошлого. И в то же время он крайне оптимистичен относительно перспектив китча, который представляется ему все более преуспевающим — хотя и крайне неприятным, и ненавистным — соперником авангарда.

Однако эти два соперника слишком разнятся в своих целях и стратегиях, чтобы вступить в соревнование по-настоящему. Китч замещает традиционное искусство, а авангард его анализирует. Открыв китч как особый феномен, Гринберг дает новому авангарду возможность анализировать китч точно так же, как исторический авангард анализировал искусство прошлого. Можно сказать, что без Гринбергова открытия китча как специфической эстетической и художественной области поп-арт и концептуальное искусство, равно как и различные практики институциональной критики, были бы невозможны, — несмотря на то что их представители любили критиковать Гринберга, а сам Гринберг эти практики не поддерживал.

Действительно, Гринберг переопределил китч как единственно верную манифестацию современности, истинного наследника искусства прошлого. Своим же определением авангарда Гринберг свел его роль к аналитической и критической интерпретации славного искусства прошлого. Следующим шагом могло быть только перенесение аналитического подхода с традиционного искусства на его законного наследника, а именно китч. Неслучайно критичное отношение к масскультурному китчу постоянно обвиняется в элитизме, в том, что это проявление высокомерия и антидемократических взглядов правящей буржуазии.

3.

Однако если еще можно согласиться с Гринбергом в том, что авангард не является истинно инновативным, творческим и пророческим разрывом с прошлым, а просто техническим анализом искусства прошлого, то по-прежнему трудно поверить в то, что подобная техноаналитическая позиция отвечает эстетическому вкусу буржуазии.

Очевидно, что правящие элиты заинтересованы не в производстве искусства, но только в его потреблении, даже если их вкус и отличается большей рафинированностью по сравнению со вкусом народным. Де-факто Гринберг дает авангардному искусству определение, которое располагает его вне любого оценочного суждения о вкусе, будь то вкус элит или масс. По Гринбергу, идеальный зритель авангардного искусства меньше заинтересован в нем как в источнике эстетического удовольствия, чем как источнике знания, источнике информации о производстве искусства, о его инструментари, носителях и технике. Искусство здесь перестает быть делом вкуса и становится делом истины. В этом смысле можно, действительно, говорить об автономности авангардного искусства — так же как мы говорим об автономности современной науки, то есть о независимости от индивидуального вкуса и политической позиции. Здесь знаменитое «автономное искусство» Гринберга перестает быть синонимом «вкуса элит» и «башни из слоновой кости». Вместо этого оно становится просто манифестацией технического мастерства и знания, доступного и полезного каждому, кто интересуется анализом и, возможно, желает приобрести такое мастерство и знание.

Гринберг, таким образом, кажется большим реалистом, когда говорит, что авангардные художники — это художники для художников. Но это открытие, видимо, его разочаровало, потому что авангардное искусство, следовательно, не становилось ни на какую твердую социальную почву. Это сравнимо с утверждением, что революция интересна только самим революционерам, — утверждение, которое, может быть, и верно, но от этого не перестает быть несколько гнетущим.

Для Гринберга художники — это богема, которая существует, не имея прочного положения в обществе, в котором она работает. Поэтому он выдвигает предположение, что вкус к истине — это дело меньшинства, особенно в случае художественной истины, понятой как художественная техника. Этот ответ представляется верным, если мы имеем в виду традиционное или авангардное искусство. Однако в подобном ответе игнорируется тот факт, что общедоступность искусства, будь то даже китч, также предполагает растущее вовлечение масс не только в потребление искусства, но и в его производство.

Еще тексты русских формалистов, чья теория авангарда была прочитана как анализ исключительно формальной, материальной «сделанности» произведения, использовались Гринбергом для обозначения того факта, что произведения искусства являются технически произведенными вещами и что их, соответственно, нужно анализировать в тех же терминах, что и такие вещи, как машины, поезда или самолеты. С этой точки зрения больше не существует ясного различия между искусством и дизайном, между произведением искусства и чисто техническим продуктом. Этот конструктивистский, «производственный» подход позволял рассматривать искусство не в контексте

свободного времени и просвещенного созерцания, а в терминах производства, то есть в терминах, которые больше относятся к деятельности ученых и рабочих, нежели к стилю жизни праздного класса. И на самом деле Гринберг следует той же линии аргументации, когда он превозносит авангард за демонстрацию техники искусства вместо простого использования его эффектов.

4.

Второй текст, включенный в «Искусство и культуру», — «Положение культуры» (The Plight of Culture) — был написан после войны, в 1953 году. Здесь Гринберг еще более радикален в настаивании на производственном подходе к культуре и цитирует Маркса как своего самого важного свидетеля. Он утверждает, что современный индустриализм обесценил концепт свободного времени: даже богатые должны трудиться и даже они подпадают под требование эффективности как мерил успеха, вместо того чтобы выделяться своим мастерством препровождения свободного времени: «Сами богатые больше не свободны от доминирования труда; потому что точно так же, как они утратили свою монополию на физический комфорт, бедные утратили монополию на тяжелый труд». Поэтому Гринберг соглашается и в то же время не соглашается с диагнозом, который Т.С. Элиот поставил современной культуре в книге «Заметки к определению культуры» (Notes Towards the Definition of Culture) (1948).

Гринберг соглашается с Элиотом в том, что традиционная культура, основу которой составляло свободное время и рафинированность, пришла в упадок, потому что современная индустриализация принуждает к труду каждого. Но в то же время Гринберг пишет: «Единственный выход, который я вижу для культуры в данных обстоятельствах, — перенести центр ее тяжести, найти точку опоры не в свободном времени, а прямо посреди труда». В самом деле, отход от традиционного идеала образованности, приобретаемой в свободное время, кажется единственным выходом из бесчисленных парадоксов, произведенных попыткой Гринберга связать этот идеал с концепцией авангарда. Далее он пишет о том решении, которое предлагает: «Я не могу вообразить себе последствия того, что я предлагаю». И далее: «Я не могу идти дальше этих построений, которые следует признать схематичными и отвлеченными... Но они будут уже бесполезны, если позволят нам не отчаиваться перед конечной точкой, к которой движется культура индустриализма. И они также бесполезны, если позволят нашей мысли не останавливаться в той точке, где останавливаются Шпенглер, Тойнби и Элиот».

Трудность, связанная с воображением культуры, расположенной «посреди труда», восходит к романтической оппозиции произведения искусства и индустриального продукта — оппозиции, которая по-прежнему является формирующей для текстов Гринберга, даже когда он воспевает авангард за то, что тот сместил внимание зрителя с содержания искусства на его технику. Поэтому Гринберг приходит к несколько противоречащему интуиции предположению, что только правящий класс, исключенный из производственного процесса, располагает достаточным количеством свободного времени для созерцания и эстетической оценки технической стороны искусства.

В самом деле, скорее можно было бы ожидать, что дать такую оценку могут люди, непосредственно вовлеченные в производство искусства. Число таких людей, разумеется, возрастало в XX веке, а в последнее время растет по экспоненте. В конце XX — начале XXI века искусство вступило в новую эру, а именно массового художественного производства, которая последовала за эрой массового художественного потребления. Современные средства коммуникации и социальные сети наподобие Facebook, YouTube и Twitter дают глобальному населению возможность размещать фотографии, видео и тексты способом, который оказывается тесно связан с конфигурацией постконцептуального произведения. Современный дизайн дает тому же населению возможность формировать и переживать свои собственные тела, дома и рабочие места как художественные объекты и инсталляции. Современный потребитель искусства перестал быть зрителем искусства — он стал его пользователем. Таким образом, искусство стало масскультурной практикой. Сегодняшний художник живет и действует прежде всего среди производителей искусства, а не его потребителей. Долгое время повседневность художественной практики, разделяемой массами, оставалась незамеченной, хотя многие теоретики искусства (как, например, русские формалисты) и художники (как, например, Марсель Дюшан) неоднократно пытались привлечь наше внимание к современной повседневной жизни как области искусства. В наше время повседневность стала еще более искусственной, театрализованной и дизайнерской. Сегодня художник разделяет искусство с публикой,

подобно тому, как раньше разделял религию или политику. Быть художником перестало быть эксклюзивной судьбой — эта судьба стала репрезентативной для общества в целом на самом непосредственном, повседневном уровне.

Таким образом, можно сказать, что в современном обществе роль производителя и потребителя искусства совмещаются в одном субъекте, формируя двойное отношение между личностью и производением искусства. С одной стороны, будучи производителями и, следовательно, производителями искусства, мы внимательны к технической стороне искусства, и наша цель — чему-то у него научиться, сымитировать его, модифицировать или отвергнуть. В этом смысле современный человек неизбежно смотрит на искусство как авангардист, то есть обращая внимание на его техничность, на его «сделанность». С другой стороны, тот же современный человек может просто наслаждаться эффектами искусства, не обращая внимания на его технику, то есть воспринимать это искусство как китч.

Таким образом, можно сказать, что различие между авангардом и китчем, введенное Гринбергом, описывает не две различные области, или типа, или практики искусства, но скорее два различных взгляда на искусство.

Любое произведение искусства — и любая вещь, коли на то пошло, — может рассматриваться и оцениваться из перспективы авангарда и китча. В первом случае мы интересуемся его техникой, во втором — его эффектами. Или, говоря иначе, в первом случае мы смотрим на искусство как производитель, во втором — как потребитель. Два этих различных подхода не могут быть укоренены в классовой структуре современного общества, потому что каждый должен трудиться и каждый располагает свободным временем. Таким образом, наше восприятие искусства постоянно колеблется между авангардом и китчем. Оппозиция, которую Гринберг описал как макрокультурную, на самом деле определяет эстетическую восприимчивость каждого отдельного члена современного общества.

Перевод с английского Анны Зайцевой

Источник <http://os.colta.ru/art/events/details/34423/page1/>