

Алексей Курбановский

Всадники без головы. Произведения «официаль- ного» советского искусства 1960–1970-х годов и международная поп-культура

В статье прослеживаются «пунктирные» совпадения между отечественным искусством 1960-х годов («суровым стилем» и «искусством памяти») — и некоторыми явлениями синхронного англо-американского поп-арта. Сходство отмечается в экзистенциальных мотивах «жертвы-растраты», мифологизирующих тенденциях, отношении к фольклору и художественному наследию прошлого, ряде формальных приемов. Опосредующим агентом конвергенции выступала массовая культура, способствовавшая как формированию потребительского мышления (консюмеризма), так и поверхностному, в обоих случаях, «поп-синтезу» современности и традиции.

Ключевые слова:

поп-арт, массовая культура, консюмеризм,
 благосостояние, растрата, жертва,
 суровый стиль, фольклор,
 наследие, контркультура.

Из кавалькады всадников, пронесшихся через отечественную живопись 1960-х и 1970-х годов, для целей, поставленных в тексте, выбираем персонажей Е. Е. Моисеенко. Один из них — сраженный пулей и падающий с коня герой полотна «Нас водила молодость» (1972–1975, ГТГ). (Ил. 1.) Стоя напротив, зритель отмечает гитару с порванной струной, выпущенную из руки шашку — и замирает под устремленным на него отчаянным взглядом. Взор умирающего бойца выстраивает связь прошлого и настоящего (исторического момента, когда была создана работа); в интерпретации тогдашней критики — напоминает, что за мирное советское *сегодня* сражался и погиб красноармеец, как и множество безымянных воинов, ценою жизни отстоявших завоевания революции. Мотив взгляда, обращенного изнутри картины на зрителя, встречается у Моисеенко в другой вариации гражданской войны: «Черешня» (1969, ГРМ), где на нас глядит один из солдат, только что сошедший с коня (или из тачанки, видимой вдаль) и растянувшийся на траве. Гражданская война к 1960-м годам уже казалась далекой историей, к тому же была легитимирующей мифологемой государства. Вероятно, не без влияния «оттепели», Моисеенко как неординарно мыслящая творческая личность добавил «от себя» персональное измерение тому, что декларировалось в «Кратком курсе» (и популяризовалось новейшим фольклором «про Василия Иваныча»). Лишив свои работы хронологических и географических привязок, Моисеенко сообщил им субъективную эмоциональную интенсивность. В качестве текстовых параллелей припомним «комиссаров в пыльных шлемах» Б. Окуджавы (песня из фильма «Застава Ильича», 1965); вот и «контакт глаз» у Е. Евтушенко: «Грозные, убежденные/в меня устремляя взгляд/на тяжких от капель буденновках/крупные звезды горят» (1962). Талантливые деятели отечественной интеллигенции попытались гуманизировать советскую историю (переводя идеологические установки в *человеческий = бытовой план*).

Немногим ранее за океаном, в ином социально-эстетическом контексте, было создано произведение, содержанием которого является



1. Евсей Моисеенко. *Нас водила молодость*. 1972–1975. Холст, масло
149 × 230
Музейное объединение *Художественная культура Русского Севера*, Архангельск



2. Рой Лихтенштейн. *Мне видна вся комната, и в ней никого нет*. 1961. Холст, масло, графитный карандаш
121,9 × 121,9
Частное собрание

устремленный в публику взгляд; работа Роя Лихтенштейна «Мне видна вся комната, и в ней никого нет» (1961, частное собрание). (Ил. 2.) В соответствии с поп-стилистикой автора, она представляет собой увеличенное воспроизведение «кадра» из комикса *Steve Roper's Casebook*, нарисованного У. Овергардом (1926–1990) и опубликованного 6 августа 1961 года. На черной поверхности является круглое окошечко, где видна часть лица мужчины, с прищуренным глазом, его палец, отодвигающий заслонку; над изображением помещен типичный для комиксов «пузырь» с надписью. Именно эта вещь Лихтенштейна рассматривается в искусствоведческой литературе как отвергающая плоскую монохромную живопись, каковую практиковали в то время мастера предыдущего поколения: Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Эд Рейнхардт — минималисты, мастера «цветового поля». «Изъятый из своего нарративного контекста и представленный как станковая картина, — пишет исследователь, — [образ] прочитывается визуальной насмешкой над абстракцией; ведь стоит представить, что заслонка закроется, и работа будет выглядеть проективно как монохромный холст. Таким образом, Лихтенштейн предлагает сцену, где абстракция в буквальном смысле протыкается и фигурацией, и текстом...» [45, р. 75]. Теоретически важно, что Лихтенштейн двинулся наперекор «генеральной линии» модернистского про-

екта, определенной критиком К. Гринбергом как движение к плоскости и замкнутости: «самокритика живописи средствами, специфичными для самой живописи». Неосознанной сверхзадачей Лихтенштейна — и других поп-артистов — было показать, что, замыкаясь в кругу профессиональных проблем, увлекаясь «чистотой» и «автономией», искусство жертвует прямым обращением к человеку: дегуманизируется.

В известном тексте «Дегуманизация искусства» (1925) Х. Ортега-и-Гассет начал аргументацию именно с плоскости как конститутивного свойства модернистской картины: «...Сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что останется от него, — это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло... Видеть сад и видеть стекло — это две несовместимые операции: они... требуют различной зрительной аккомодации» [17, с. 224, 227]. Такую аккомодацию философ признал за интернациональным авангардом — «молодыми людьми в Париже, в Берлине, в Лондоне, в Нью-Йорке, Риме, Мадриде». На протяжении всего текста Ортега постоянно подчеркивает молодость творцов; статья завершается панегириком *мальчишеству*: «...Искусство спасает человека... от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. <...> Все новое искусство будет понятым... если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире» [17, с. 257]. Возможно, тут отозвался оптимизм вступающих в жизнь авторов, не раздавленных травматическим опытом мировой войны: тех, кто наслаждался комфортом мирной жизни и современной цивилизации (что воплотилось в гедонизме Art Deco). Наблюдение испанца будет актуальным, если мы спроецируем его на ситуацию и после Второй мировой войны: в результате «беби-бума», в 1960-х годах, как отмечали социологи, молодежь составила количественное большинство в западном обществе (конечно, и в советском, где поколение отцов полегло на полях сражений). К резонансу этого важного фактора предстоит обратиться позже.

Возвращаясь к Лихтенштейну, заметим, что среди его произведений 1962–1964 годов есть те, что посвящены военной теме (конечно, в поп-стилистике): «Насмерть перепуганный [*Scared Witless*]» (1962, Лос-Анджелес, Музей современного искусства), *Whaam!* (1963, Лондон, Тейт-модерн), «Ну что, лихач... [*OK Hot-Shot*]» (1963, частное собрание), «Торпеда... Огонь! [*Torpedo... Los!*]» (1963, частное собрание) и др. Разумеется, Лихтенштейн, имевший за плечами военный опыт (в 1943–1945 годах служил в Англии, Франции, Германии), не хотел «легкомыслием

комикса» обидеть или высмеять своих героев: пехотинцев, летчиков, моряков. Мы должны понять, что такие произведения адекватны «поп-мышлению», отличающемуся динамикой, конденсацией, скачкообразностью развертывания — отсюда фрагментарность, срез кадра, ракурс и острая деталь. Допустимо заключить: «поп-трактовка» войны при посредстве комикса суть частный случай превращения *хроники в миф*; последнее можно отнести также и к творчеству Моисеенко (сознавая условность сопоставления). Обратившись к формально-пластическому языку советского живописца, заметим, как изображен антураж в картине «Нас водила молодость»: передача стремительного движения оправдывает и пляшущие точки зрения в пейзаже, и отсутствие задних ног у лошади; это приемы раннего авангарда (футуризма), к 1960-м годам растиражированные комиксами. Мы констатировали отход от канонического соцреализма; чуткий художник интуитивно отозвался на сдвиги в мышлении/творчестве, связанные с распространением «массовой культуры», — ведь та не признавала ни национальных границ, ни идеологических контрверзий. Как увидим, «симптомом сдвига» был весь отечественный «суровый стиль».

Рассмотрим одну из ранних вещей Моисеенко, «манифест сурового стиля» — картину «Земля» (1963–1964, ГРМ). (Ил. 3.) Ее персонажи, механизаторы, показаны на фоне распаханной пашни: крайний справа, в грязно-белой майке — силуэтом; свечение контрастных мазков позволяет выделить фигуры других из темной густоты (фирменный живописный прием). Герои точно сотканы из «немотствующего зова земли... щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженностью ее залежных полей...» — здесь применимы хайдеггеровские метафоры из «Источка художественного творения» (1960). Продолжим читать философа: «Земля — то, внутри чего распускание-расцветание прячет все распускающееся как таковое. В распускающемся бытийствует земля — как то, что прячет» [25, с. 67, 75]. В другой работе: «Земля растит и носит, питая, плодит, хранит воды и камни, растения и животных. <...> Соразмерное этому окружению, само веществование ладно, и всякая присутствующая вещь, легка, неприметно льнет к своему существу» [24, с. 323, 326]. Следуя Хайдеггеру, поймем, что у Моисеенко «выведена в присутствие» связь стихий: вибрирующий фон, набухший краской, обозначает упругость раскрытого, хранящего плодородность лона пашни, уснащенного влагой и пронизанного воздухом. Прочитывается намек на вещный мир (машина), есть место соци-



3. Евсей Моисеенко. Земля. 1964
Холст, масло. 200 × 250
Государственный Русский музей

альной заботе, побудившей героев к труду; еще глубже — архаические слои крестьянской аграрной магии и даже *выживания вида*. Эти фундаментальные пласты смыслов стремился актуализовать Хайдеггер, потомок шварцвальдских крестьян; как комментирует отечественный мыслитель: «...Следует вернуться к осмыслению того, что человек живет на земле, и следовательно, к осмыслению того, что не абстрактное, технически организованное пространство... будет определять дальнейшую судьбу человека, а то, от которого он неотделим, — пространство жизни. И тогда *быть на земле* — это *быть человеком*» [18, с. 261].

Если говорить об *изобразительной* архаике, в художественном плане, из отечественной традиции нужно вспомнить искусство «Бубнового валета», — что релевантно для Моисеенко, ученика «бубновалетовца» А. А. Осмёркина. Именно живописная культура русского

«протоавангардистского примитива» стояла на повестке дня в 1960-е. Формально-стилистические черты, свойственные живописи Моисеенко, включают: уплощение пространства (сочетание крупных и мелких деталей читается как орнамент); деформацию фигур посредством движения или экспрессивного жеста (например, в «Вестниках», 1967, ГТГ); объективацию живописного цвета в технологии работы с пигментом — тут интерес к факсимильным приемам *маэстрии*: пятну, мазку. Краска, подчиненная декоративной задаче, материализует «до фактуры» и пластику (силуэты людей, животных (лошади в «Вестниках»)), и «авторское» освещение (светлые ореолы, помогающие увидеть контуры фигур в «Земле»). Такие выразительные средства заставляют вспомнить живопись 1900–1910-х годов, в диапазоне от И. И. Машкова до М. Ф. Ларионова, где понимание достижений «парижской школы» сочеталось с углубленными штудиями русской иконы, лубка, провинциальной вывески. Все это означало эволюцию искусства от *иллюзии* и *рассказа* к мифу (что есть комикс, как не новейший миф?), к языку примитива.

В конкретно-историческом бытовании искусство Моисеенко, как и его современников, встраивалось в советскую культурную действительность. Картины показывались на выставках и рецензировались в печати; в 1966 году автор был удостоен Государственной премии РСФСР. Повседневная деятельность члена-корреспондента АХ СССР, как и всего советского народа, легитимировалась высшей задачей — вкладом в укрепление социалистического строя; на деятелей искусства возлагалась ответственность за духовно-нравственный облик строителя и обитателя светлого коммунистического завтра (приблизившегося после знаменитого заверения Программы КПСС: «Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме»). Впрочем, на бытовом, поведенческом уровне историческая задача бесконечно отдалялась и банализировалась; как заметили отечественные диссиденты: «Тридцатого июля 1961 года, когда страна прочла проект Программы КПСС, построение коммунистического общества этим и закончилось — то есть его построил каждый для себя, в меру своего понимания и потребностей» [7, с. 31].

Итак, на фоне бытовой тривиализации советскую действительность нужно было достраивать некой проекцией, на роль какой было опробовано революционное прошлое (гражданская война в картинах Е. Е. Моисеенко). Там — пространство испытаний, сверхчеловеческих героев-всадников (проецировавшихся как комиксы). Живописные

образы увенчивались *высшим элементом*, относившимся к нематериальной сфере (как и сам скакун): то есть идеологией. После XX съезда, «преодоления культа личности и его последствий», в голове всадника уже не было единомыслия: «...священное имя Сталина, «вождя и вдохновителя всех наших побед», было дискредитировано... Со страной поступили нечестно, сказав, как не надо, а как надо — не сказав» [7, с. 23]. Апелляция к Ленину значила обращение к *полумифической* революции; мы увидели, что эстетические решения Моисеенко не напоминали сталинский соцреализм, но воскрешали проблематику начала XX века. Эксперименты мастеров того времени прямо подвели к русскому авангарду; как указал компетентный очевидец: «...Любой из русских живописцев круга “Бубнового вала”... естественно, ступень за ступенью, без каких-либо коренных “переоценок всех ценностей”, проходил весь путь от импрессионизма до кубизма» [23, с. 74]. То есть известным апофеозом того пути, куда ступил Моисеенко, был радикальный неизобразительный язык, уничтожавший саму репрезентацию. Когда-то, на заре столетия, отважные эскапады европейцев были понятны, симпатичны и казались *своими*; возникало даже желание «переписка Пикассо»¹. И вот, на рубеже 1960–1970-х годов советская либеральная эстетика и критика попыталась расширить *канон соцреализма*, границы «дозволенного». Например, был обрисован круг специфичных тем, пригодных для трактовки в квазимодернистской стилистике (просочившейся с вездесущей массовой культурой): «Современная война вряд ли может быть изображена средствами повествовательной прозы традиционной батальной живописи <...> Маркс вскрыл механизм извращающей человеческие отношения силы денег, но... власть золота столь часто находит в искусстве выражение в гротескной форме». Делался вывод: «Существуют идеи, переживания, настроения, которые могут быть глубже выявлены условным языком поэзии» [16, с. 29, 105, 275] — согласно отмеченной логике, это угроза атомной войны, капиталистическая эксплуатация, экзистенциальное отчуждение.

Мы видели, что метафоры Хайдеггера не кажутся чужими относительно героев Моисеенко; отнесем это на счет таланта художника. Упрощая для наглядности, заметим: то, что отечественная интеллигенция

¹ По аналогии с шекспировской фразой «переиродить Ирода». Как вспоминал Б. Лившиц, Д. Д. Бурлюк в 1911 году напутствовал брата Владимира, приступающего к написанию портрета: «Ну, расписка его как следует!» [13, с. 326].

знала об экзистенциализме, вычитывалось из предисловий к советским сборникам драматургии Ж. П. Сартра (1967), прозы А. Камю (1969; популярно-разъяснительный текст С. И. Великовского), других упрощенно-критических изложений. Обобщая аргументацию, заключим: *суровый стиль* можно рассмотреть как советскую рецепцию черт экзистенциалистской мысли, но — как своеобразную поп-версию (особо убедительную, скажем, в хрипло-надсадном выкрике В. С. Высоцкого с магнитофонной ленты).

Современный культуролог, не понаслышке знакомый с квазимарксистским мировоззрением советского типа — Славой Жижек, — в одном из текстов ввел термин «героизм утраты/нехватки» (*heroism of the lack*)². Думается, его можно приложить к героическим всадникам Моисеенко: вместо «Ленина в башке» (В. В. Маяковский) у них (читай: шестидесятилетней культурной элиты) там забрезжила утрата, породившая ту «попсово-модернистскую» бездну, куда, спустя десятилетия, рухнула официальная идеология. Так объясняется метафора, вынесенная в заглавие данного текста: *всадники без головы*.

Соцреалистический разгром поп-арта, конечно, был произведен в советской критике. Обратимся к статье М. А. Лифшица с броским заголовком «Феноменология консервной банки» (напечатана в журнале «Коммунист» в 1966 году и в сборнике «Кризис безобразия» в 1968-м). Сильный аргумент анализа Лифшица, как представляется, заимствован из переведенной на русский язык книги тогдашнего члена Политбюро Коммунистической партии Франции Роже Гароди «О реализме без берегов» (1963; рус. пер. 1966). Так, пассаж: «Сознание собственного бессилия перед лицом заранее приготовленных для него условных форм жизнедеятельности парализует жизненную энергию всякого сознательного существа» [14, с. 175] перекликается с рассуждением француза: «[Человек] испытывает страх перед социальными силами, им же самим созданными, но отличными от него и противостоящими ему как чуждые и враждебные силы, грозящие ему гибелью: нищетой,

2 «Мы имеем тут героизм утраты: задачей психоаналитического лечения будет побудить субъекта принять свою конститутивную утрату героически, вынести расщепление, производящее желание» [53, p. 177].

кризисами, институтами угнетения, войнами...» [9, с. 42]. Разница лишь в «фигурах речи»; Лифшиц, возможно, не отказался бы счесть «священный танец поклонников “поп-арт” вокруг обыкновенной консервной банки» [14, с. 175] частным случаем *расчеловечивания*, «трагического гуманизма», чему сострадал Гароди, приводя в пример Пикассо и Кафку.

Живописуя экономическую динамику, обусловившую возникновение поп-арта, Лифшиц подчеркнул: «В поисках еще не исчерпанных источников жизни капиталистическое общество как бы вернуло свое внимание производству предметов потребления (включая сюда, разумеется, машины, дома и приборы домашнего хозяйства). <...> Но так как основной принцип капиталистического строя остался неизменным, то не может быть и речи о производстве для человека, которое определялось бы его действительными потребностями, взятыми с обществено полезной точки зрения в данных исторических рамках» [14, с. 165]. Думается, советские потребители не отказались бы переселиться в рекламную кухню со страниц журнала *Life* — или в гостиную из коллажа Р. Гамильтона «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*; 1956), где есть телевизор, телефон, магнитофон, пылесос. Сей опус — плакат выставки *This Is Tomorrow* (Лондон, галерея Уайтчепел, 1956) — считается и манифестом консюмеризма, и одним из образчиков «британского поп-арта». (Ил. 4.)

«Тесная внутренняя связь таких созданий рекламы и блефа, как «поп-арт»... с новейшим методом функционирования капитала, нашедшего себе глубокий источник прибыли в постоянном формировании и переформировании вкусов потребителя, является слишком наглядным, осязаемым фактом», — обличал Лифшиц [14, с. 168]. Любопытно, что его пафос перекликается с характеристикой экономических корней поп-арта в новейшем западном искусствознании. Ныне принято ссылаться на теории британского экономиста Дж. Мейнарда Кейнса, который в работе «Общая теория занятости, процента и денег» (*The General Theory of Employment, Interest and Money*; 1936) показал, что ключом к здоровой экономике является потребление: рост занятости и благосостояния населения зависит не от рекордов производства, но от способности поддерживать высокий уровень трат [30, pp. 51–52]. Принятие такой установки якобы трансформировало культурный ландшафт Запада: в результате «плана Маршалла» американские товары, сфера услуг, образ жизни стали чем-то вроде модели



4. Ричард Гамильтон. *Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?* 1956. Коллаж. 26 × 24,8
Кунстхалле, Тюбинген

европейской повседневной жизни. По другую сторону Атлантики: «Изобилие, переливавшееся через край кормушки Второй мировой войны, сделало допустимым и целесообразным флирт корпоративной Америки со старой популистской заповедью “делиться богатством”» [19, с. 17]. «Что объединяет разнообразные течения поп-арта, — размышляет критик, — ...так это осознание того факта, что консюмеризм изменил внешний облик мира, возможно, даже самую природу, и что искусство должно исходить из нового содержания и, соответственно, разработать новую форму» [38, р. 18]. Обстановка, впрочем, представляется сложнее: в «Эпоху Изобилия» (*Age of Affluence*) стимулирование потребления как фактор социальной психологии получило другое, радикальное, изъяснение в «теории растраты» Ж. Батая.

Неосознанно реагируя на травматические последствия мировых войн, человек, по Батаю, начинает тяготиться рамками режима производства/накопления. «[Человека] увлекает общий процесс экссудации



5. Ольга Бурова, Виктор Иванов. *Работники легкой промышленности... 1955*
Плакат

(расточения) живой материи... само его суверенное положение в живой природе отождествляется с этим процессом; оно обрекает его, более чем кого-либо другого, на операции ради славы, на бесполезное потребление» [3, 117]. То есть: мыслитель полагает, что в основе потребления как растраты лежит взывание суверенности.

Растрата энергетических ресурсов здесь и сейчас — так можно объяснить катастрофически-разрушительные перформансы 1960-х (от Дж. Дайна до Й. Бойса). Но еще важнее знаковое, символическое потребление, тем более демонстрируемое как поп-презентация. Так можно истолковать знаменитые серии Э. Уорхола, количественно возрастающие: например, от 32 банок супа *Campbell*, выставленных в июле 1962 года в галерее *Ferus* в Лос-Анжелесе, до 200 банок (1962, частное собрание). Именно потому, что капиталистическое общество работает на принципе прагматизма — прибавочная стоимость вкладывается в расширение производства, — необходим ритуал растраты, жертвоприношения (Батай использует этнологический термин: *потлач*³). При артистической амортизации потребительская стоимость объекта замещается символической ценностью, концентрирующей суверенность: это и гарантия уничтожения товаров, и свидетельство инвестиции в «политэкономия знака».

Переформулированные в терминах *потлача*, отношения работодателя и трудящегося вращаются вокруг тем дара и растраты/смерти; ср.: «В трудовых отношениях дает именно капиталист, он обладает инициативой дарения, и это, как и в любых других социальных отношениях, обеспечивает ему преимущество и власть... <...> Единственный эффективный отпор капиталу в том, чтобы отдать ему даримое, а это символически возможно только через смерть» [6, с. 105, 107]. Существует интерпретация ранних работ Э. Уорхола, где потребительские товары показаны как потенциально *заряженные смертью*; например, в картине *Tunafish Disaster* (1963, Лондон, коллекция Саатчи) банки рыбных консервов (как суп *Campbell*) перемежаются с фотографиями жертв отравления тунцом. «[Уорхол] воплотил американскую мечту, вплоть до точки кошмара, сделал видимым влечение к смерти, которое движет бесконечной круговертью товаров, — заметил критик. — ...Нельзя

3 Термин введен этнографом М. Моссом в связи с институтом дара у первобытных народов; подразумевает необходимость «отдаривания» или уничтожения ценностей.

делать свой автопортрет в виде банки *Campbell*, не вложив частички себя и в банку отравленной рыбы из *Tuna-fish Disaster*» [35, р. 357]. Т. Крау рассматривал в том же ключе серии автоаварий (они включали «наипервейший символ консюмеристского рая — американский автомобиль 1950-х»), упоминал «Расовые бунты» (*Race Riots*; 1963–1964; по фотографиям Ч. Мора из журнала *Life*, сделанных в Алабаме; 10 вещей в разных собраниях) [28, р. 57]. Последняя серия вводит мотив массового неповиновения/сопротивления, актуальный для советского *сурового стиля*.

Первым вспоминается полотно Г. М. Коржева «Поднимающий знамя» (1957–1960, ГРМ). Поза героя, зеркальное отражение образа И. Д. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» (1927), означает преемственность классово-борьбы; фрагментарно показанное тело павшего — бодрый-ровскую преемственность *смерти*. Сражающийся и гибнущий «пролетарий богов» подобен абсурдистскому Сизифу А. Камю; поп-песня *Street Fighting Man* еще не была написана. Тема смерти присутствует в «песенной» части триптиха: «Интернационал» (1958–1960, ГРМ); там знаменосец и трубач с валторной — живые, гордо и самоотверженно стоящие среди мертвых, — демонстрируют преданность гимну → идеологии → сакрифическому дискурсу: это отвечает знаковой функции картины. Подчеркнем конститутивный для мысли Батая мотив растраты как *одинаковости*, повторяемости смерти, — что позволяет сослаться на Уорхола. «...Уж если смотреть то же, пусть будет *абсолютно* таким же. Потому что чем больше смотришь на одинаковые вещи, тем полнее из них уходит содержание, тем лучше и чище себя чувствуешь» [22, с. 72]. Посему и к поп-арту, и к «суровому стилю» можно отнести такое наблюдение: «...Повторение служит, чтобы *экранировать* реальное, понимаемое травматически. Но оно с необходимостью также *указует* на реальное, и в этой самой точке реальное *прорывает* экран повторения. Прорыв этот — не в мире, а в субъекте: между перцепцией и сознанием субъекта, раненого образом» [37, с. 132]. Отсюда бесконечные экраны *умерщвленных* товаров Уорхола — и шеренги героев отечественных полотен, таких, как в декларации *сурового стиля*: картине В. Е. Попкова (1932–1974) «Строители Братской ГЭС» (1960, ГТГ). Светлые силуэты на темном фоне запечатывают собой «травму реального»; при сем бытовые детали (убогая одежда, бытовой жест сидящего курильщика) как бы переводят экзистенциальную тему на уровень обывательского сознания.

С профессиональной стороны, живопись Коржева и Попкова (вспомним вновь «Бубновый валет») по смазанной красочной лепке,

приглушенной *теплохолодности*, фактуре напоминает «поздний период» И. И. Машкова или «средний» — П. П. Кончаловского. Продвинутую «сезаннистскую» ориентацию можно найти в другой картине, посвященной гражданской конфронтации: «Стачка» (1964, ГТГ) братьев А. А. и П. А. Смолиных. Вот характеристика рецензента: «Живопись пронизана глубинным движением... Золотистый цвет тесаных бревен, оттененный черной жесткостью металла, смешивается с алым трепетом стягов, и наполняет всю картину ощутимой, неотрешенной полнотой жизни» [26, с. 19]. Сквозь выпреющую риторику можно угадать то, что в искусстве начала XX века именовалось *протекающей раскраской*: «...Проблема изображения цвета сменялась задачей окраски реальной поверхности... В этом и заключается смысл так называемой “протекающей раскраски”, применявшейся кубистами...» [23, с. 84–85]. Картину Смолиных, правда, нельзя назвать кубистской, но стилизованные арки и трубы второго плана подчеркивают орнаментально-геометрическое решение плоскости.

Стачка (забастовка) во второй половине XX века потеряла остроту общественного противостояния — ведь, согласно меткому наблюдению, в «условиях изобилия» производился самый *труд*: «Грандиозный парадокс: труд все меньше и меньше является производительной силой и все больше и больше — *продуктом*» [6, с. 83]. Следуем за анализом Ж. Бодрийяра: когда рабочие в 1960-е добились, чтобы им оплачивалось время стачки (классовой борьбы!), пропало различие меж трудом и досугом; капиталист как бы навязывал деньги рабочему, чтобы тот их тратил (*травестирование* социального конфликта); но воспроизводился «знаковый код» консюмеризма. Поэтому картина Смолиных 1964 года, изображавшая эпоху революции в стилистике начала XX века, была архаизирующей и по *форме*, и по *содержанию*.

Коржевский пролетарий поднимает, а рабочие Смолиных разворачивают полотнище цвета жертвенной крови. Когда оно стало официальным флагом Советской страны, на красное наложили изображение перекрещенных серпа и молота, — что американский философ назвал «блестящим образцом творческого графического дизайна». Слова А. К. Данто возвращают нас к Э. Уорхолу: они — о серии шелкографий «Серп и молот», исполненных весной 1977 года. Критик заметил, что Уорхол купил инвентарь в магазине и воспроизвел торговую марку: на рукоятке серпа можно прочесть *True Temper — Champion № 15*. «Клейменные именем производителя, — подчеркнул Данто, —

[инструменты] становятся спонтанными эмблемами капиталистической системы — продуктами свободного предпринимательства, конкурирующими с другими изготовителями молотков и серпов» [33, р. 135]. В конце XX века и серп, и молот могли использоваться лишь на уровне хобби — индустрия давно оперировала с конвейерами и комбайнами; символически они так же реферировали к быту и поп-сознанию, как красные всадники Моисеенко — к комиксам.

Как мы увидели, и отечественный «суровый стиль», и параллельный ему поп-арт отразили резонанс массовой культуры в художественном процессе. Такая культура, по определению, актуализует в общественном сознании архаические пласты и навязывает их в форме (поп) мифа. В случае западного искусства — это *потлач* и растрата, лежавшие, по социологическим теориям, в основе капиталистического общества, рекламы и консюмеризма; в случае «сурового стиля» — земледельческая магия и ее обмирщение через архаизм «кустарных промыслов». То, что последний раскрылся как аллюзия на примитив «Бубнового вала», неудивительно: так выступает одна из характеристик почвеннического мирозерцания «человека на земле». При несходстве результатов оба явления были формами «мальчишеского» ответа на вызов времени, где смешались максималистский задор и «коллективные архетипы», торопливая, поверхностная всеохватность и неподдельная интенсивность чувства.

Немолодой человек в серой шляпе улыбается с выпущенного в 1955 году плаката советских дизайнеров О. К. Буровой и В. С. Иванова. Мужчина прижимает к груди обувную коробку; рядом девочка держит воздушный шарик и бумажный сверток с логотипом ГУМа. Текст гласит: «Работники легкой промышленности и торговли! Ваши лучшие показатели — довольные покупатели!» (Ил. 5.) Наивный социалистический консюмеризм официально назывался повышением народного благосостояния, а чуть позже воплотился в квазифольклорную хрущевскую формулу коммунизма: «От каждого — по способностям, каждому — по потребностям» (из Введения к 3-й Программе КПСС, 1961).

Всего через четыре года после публикации Программы в «несерьезном» издательстве «Детская литература» вышла книга, признаваемая ныне культовым произведением: фантастическая повесть

А. Н. и Б. Н. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965). Там, среди прочего, можно прочесть: «Модель универсального потребителя... хочет неограниченно... И она не будет ждать милости от природы. Она возьмет от природы все, что ей нужно для полного счастья, то есть для удовлетворенности... Все ее потребности будут мгновенно удовлетворяться по мере их возникновения» [20, с. 127]. В словах, отданных карикатурному типу, шарлатану Выбегалло, помимо вульгаризованной цитаты И. В. Мичурина можно предположить иронию на тему перехлестов официозной пропагандистской риторики (что позволял себе даже Н. С. Хрущев, заявивший: «Возросли потребности, я бы даже сказал, что не потребности возросли, возросли возможности говорить о потребностях» [7, с. 255]).

Пародийный «гений-потребитель» загреб все материальные ценности, до коих дотянулся: «Там были фотоаппараты и киноаппараты, бумажники, шубы, кольца, ожерелья, брюки и платиновый зуб... Мы обнаружили там два автомобиля “Москвич”, три автомобиля “Волга”, железный сейф с печатями местной сберкассы, большой кусок жареного мяса, два ящика водки, ящик жигулевского пива и железную кровать с никелированными шарами» [20, с. 147]. За исключением марок автомобилей и пива, этот набор кажется пригодным, скажем, для ранних ассамбляжей-комбайнов Р. Раушенберга, массивных инсталляций из старого хлама Э. Кинхольца, относимых к поп-арту. Как и у последнего, трудно провести границу между сатирой на мещанство и ностальгией по (антикварному) быту.

Другой важный компонент книги Стругацких — сказочный пласт: Лукоморье, изба на куриных ногах, ведьма Наина Киевна и так далее. Можно предположить: все это резонирует со знаменательной публикацией рассказа А. И. Солженицына «Матренин двор» (Новый мир. 1963. № 1), открывшего *почвенническую тему* в советской литературе. Вот как прокомментировали очевидцы: «Вместо строительства будущего интеллигенция принялась строить прошлое... теперь именно в деревне, и именно у старушек следовало веру искать»⁴. Если коммунизм

4 См.: [7, с. 310]. В примечаниях цитируется пародия на Солженицына — миниатюра «Настена», опубликованная в журнале «Крокодил» в 1963 году [7, с. 421–422]. У Стругацких есть точки соприкосновения с «Матрениным двором» (описание избы, угощение картошкой); за недостатком данных назовем их текст не пародией, но — поп-пастишем «деревенской прозы».

рисовался как «бытие без быта», тем привлекательнее казались «иконы или прялки, лапти или сундуки» (П. Вайль, А. Генис); «меч-кладенец» (Стругацкие). Тема национальной идентичности «входила в быт» через предмет — или обломок потребленного товара, или свидетельство запросов интеллигенции, востребовавшей забытые страницы российского прошлого. Разумеется, такой поверхностный, недопонятый, *профанированный* фольклор мог удовлетворить лишь невзыскательные вкусы дилетантов-обывателей.

В недавнем труде Т. Крау остроумно выводит американский поп-арт из почвеннического увлечения фольклором, возникшего в 1930-е годы (тезис *before pop, there was folk* охватывает и музыку, и изобразительное творчество). Автор анализирует такие выставки, как «Американское народное искусство: искусство простых людей Америки, 1750–1900» (Нью-Йорк, МоМА, 1932), «Мастера популярной живописи» (МоМА, 1938), устроенные куратором Х. Кэхиллом. Крау подчеркнул: «Итак, фолк-выразительность [*folk expression*] затеняла проявление высоких амбиций в американском искусстве — всех тех величавых, мучительных, напыщенных художественных жестов, которые поп [арту] суждено будет публично высмеивать и принижать...» Цитируется статья Кэхилла, где тот признает *предумышленность* всего фолк-феномена: «Наша эпоха уделила столько восторженного внимания предмету народного [*folk*] и популярного [*popular*] искусства, что может показаться, будто мы создали его из ничего — самой интенсивностью нашего интереса» [31, pp. 9, 13]. Так в любой стране реставраторское движение ищет/создает себе почтенных предков.

Заинтересованное прочтение американской истории, патриотические символы и «винтажные» аксессуары Т. Крау находит в комбайнах Р. Раушенберга, ассамбляжах и живописи Дж. Джонса. Следуя их образцам, как пишет исследователь, «вся первоначальная поп-когорта» обзавелась фольклорной генеалогией. Представляется, что их усилия можно считать морфологически схожими/параллельными упомяннутым выше реставраторским попыткам отечественной интеллигенции, «расчищавшей и расширявшей русскую историю» (П. Вайль, А. Генис). Условно спроецировав «фольклористский подход» Крау на советскую ситуацию, думается, можно определить типологию и место произведений И. С. Глазунова, созданных в 1960-е годы: несомненно, это «поп», *проговаривавший* на некоем обывательском уровне взысканные эпохой темы истории и культурного наследия. Что интересно, подобно амери-

канским поп-фольклористам, Глазунов комбинировал амортизированные вещи, — как бы легитимируя свои опусы «благородным происхождением» оных. Вот описание ассамбляжа «Русская красавица» (1968): «...Художник вместо рамы взял резной наличник старого окна, который нашел на окраине Москвы... Напоминая о красоте крестьянской резьбы, он смотрится органичным целым с мозаикой инкрустированного жемчугом кокошника, с серебряными складками дорогой рубахи, старинным узорочьем парчового сарафана...» [27]. Добавим: приклеены еще игральные карты в руке; собственно краской исполнены только лицо, пальцы и прическа. Такая вещь, видимо, воспринималась патристически в богатой квартире 1960-х — рядом с коллекцией самоваров, лаптей или прялок.

Допустимо сравнить глазуновскую красу-девицу с морфологически близкой (пусть более ранней) инсталляцией Т. Вессельмана (1931–2004) «Большая американская обнаженная № 44» (1963, частное собрание): она включает написанную акрилом на доске фигуру — но и металл (радиатор), дерево (дверь), ткань (пальто); роль «дамы трэф» из колоды Глазунова отдадим репродукции Ренуара. Предметы, задействованные Вессельманом, коннотируют комфорт обывательского быта, — не противореча теме «повышения народного благосостояния». О семантическом кодировании быта в арт-репрезентации размышлял А. К. Данто: «Различие между произведениями искусства и обыденными вещами возникает как различие языка, используемого для описания артефактов, и языка обыденных вещей... На что мы будем реагировать эстетически, и в конце концов, будет ли это правильная вещь и правильная реакция?» [34, p. 104]. Следует понимать: механическое сложение фрагментов декоративно-прикладного искусства (резьба, шитье и т. д.) и живописных кусков — разных семантических кодов — не гарантирует, что комбинация будет относиться к сфере искусства; можно сказать, целое у Глазунова оказывается меньше суммы своих частей.

Собственно «русскость» глазуновской красавицы обозначается национально-специфичным костюмом и прической. В целом ряде произведений Вессельмана фигурируют национальные символы: в «Большой американской обнаженной № 5» (1961) — звездно-полосатый флаг, в «Натюрморте № 28» (1963) — портрет А. Линкольна. Стилизованный народный костюм того типа, какой выклеил Глазунов, в 1968 году «живьем» увидеть можно было лишь на концертах ансамбля «Березка» (создан в 1948; до 1959 года был женским коллективом), который предлагал

русский фольклорный танец и музыку в «поп-варианте», адресованном преимущественно зарубежной аудитории. Как раз фолк-музыку уже поминавшийся Т. Крау считает связующим звеном между простонародной (*vernacular*) культурой и американской версией поп-арта: *before pop, there was folk*.

Америка воспринималась как своеобразный миф британскими подростками начала 1960-х годов. «Для тех, кто рос в Англии в 1950-е, едва ли не все американское воспринималось клевым (*hip*): кино, одежда, сленг, особенно музыка. В ходу были пластинки, например, Мадди Уотерса, набор рок-фильмов представил пораженной аудитории рок-небожителей — Литтл Ричарда, Фэтса, Элвиса, — но было очевидно, что это лишь кончик мощного айсберга, именуемого: USA, Королевство Тинэйджеров... Самые названия американских городов звучали опьяняюще: Мемфис, Кокомо, Натчез...» [32, р. 8]. С некоторой коррекцией, вышесказанное можно спроецировать на мышление определенной части советской молодежи (москвичей, ленинградцев); ореол «запретности» добавлял притягательность обрывкам западной массовой культуры, проникавшим в СССР через все препоны. Не углубляясь в мемуары отечественных стилист [21], приведем пример из поп-литературы. В ранних приключенческих романах В. П. Аксенова, добродетельный советский пионер действует в экзотическом окружении, — куда автор лукаво внедрил «мальчика-почтальона с Фолклендских островов Мика Джеггера». Больше всего многозначительных музыкальных имен отдано... дельфинам: тут и «Чаби Чаккерс», и «Бинго Стар», «Дилан», «Элла», «Арета» (чтобы сработал намек, упомянуты отечественные *попсовики* «Хиль» и «Коубзон»)⁵. О топонимике: достаточно опьяняюще для советских школьников звучал Лондон (где происходит эпизод). Пусть тип с волосами, ниспадающими на плечи — «то ли знаменитый футболист, то ли певец в стиле “рок”», — оказался отрицательным; в целом *заграница* представлена как манящая греза, поп-соблазн, словом: *hip!*

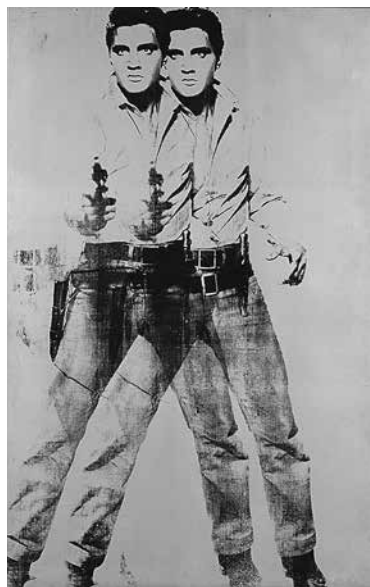
Компетентный немецкий специалист, оценивая в 1975 году воздействие англо-американского поп-арта на общественную жизнь

5 См.: [1; 2]. Не требуется глубоких знаний, чтобы понять намеки: Mick Jagger — вокалист The Rolling Stones [2, с. 79]; Chubby Checker — американский певец, популяризатор твиста [1, с. 116]; угадываются также: барабанщик The Beatles Ringo Starr, фолк- и рок-исполнитель Bob Dylan, джазовые певицы Ella [Fitzgerald] и Aretha [Franklin] [все: 2, с. 172]; «певец в стиле рок» [2, с. 139].

континентальной Европы, писал: «Сам термин *pop*, притягивавший людей как магия, относился не только к новому искусству Уорхола, Лихтенштейна, Вессельмана и других; он означал также бит- и рок-музыку, дизайн плакатов, культ детей-цветов [хиппи] и наркотическую сцену — то есть любое проявление «субкультуры» и «андеграунда». *Pop* стал синонимом нового стиля жизни молодого поколения...» [41, р. 141]. Следует признать: «поп-культура» в широком смысле (что в цитате именуется: *субкультура*, *андеграунд*) попыталась сотворить оригинальный знаковый строй и альтернативные поп-ценности в сознании второй половины XX века. Мы уже поняли: диапазон распространения (через масс-культурные источники) был весьма широк.

Известный британский критик Лоренс Аллоуэй так описывал настроения внутри лондонской «Независимой группы» в 1950-х: «Мы приняли антропологическое определение культуры, согласно которому любые способы человеческой деятельности становились объектом эстетического внимания и суждения <...> желали поощрить смешение того, что называлось “искусство” и “жизнь” <...> Я пытался определить “популярное искусство нашей индустриальной цивилизации” на позитивной основе» [44, р. 36]. Если допустить, что за *консюмеризмом* стояла не только теория потребления Дж. М. Кейнса, но и (вульгаризованная) *растрата* Ж. Батая, бессмысленным станет вопрос, прославляла поп-культура потребительское общество или издевалась над ним: она — совсем не о том, она — о *суверенности*.

Если усилия поп-артиста «снимают» бытовую пошлость товара, то и потребитель способен преодолеть *предметный уровень*. Ж. Батай писал: «...Зарплата рабочего позволяет ему выпить стакан вина... вырваться из-под власти необходимости... Как мне представляется, если рабочий позволяет себе пропустить стаканчик, то в основном именно потому, что в состав вина входит нечто чудесное, которое и лежит в основе суверенности <...> Что значит искусство... если не ожидание этого приостановленного момента восхищения, момента чуда?» [3, с. 314–315]. Причем тем, для кого «поп стал стилем жизни» (А. Хюссен), не было нужды читать Батая: рекомендации содержались в книгах Г. Гессе, популярных среди молодежи 1960-х. В романе «Степной волк» (*Der Steppenwolf*; 1927; 16 изданий на английском языке в 1961–1969 годах) предложен



6. Энди Уорхол. *Двойной Элвис* 1963. Шелкография. 210,8 × 134,6
Музей современного искусства, Нью-Йорк

алхимический пропуск в «Магический театр», меняющий сознание («плата за вход — ваш разум»). Как догадался один из контркультурных гуру: «Гессе описывает психоделическое переживание <...> вместо одной реальности [есть] бесконечное множество реальностей в нашем мозгу» [43, р. 172–173]. Современный публицист отметил: «... даже самый дерзкий выбор контркультурного консюмеризма — приобретение нелегальных наркотиков — укладывается (пусть и с трудом) в портрет нации потребителей, неуклюже играющих с границами рисков в воображаемом супермаркете» [36, р. 18].

Поэтому в развитии поп-культуры можно констатировать два этапа. На первом, *консюмеристском*, молодняк, выросший как демографически господствующий слой, проецировался на роль «бунтарей без причины», от которых общество изобилия пыталось откупиться. Но далее, в обстановке *коллапса* эстетической коммуникации (это мессидж урхо-



7. Виктор Попков. *Строители Братска* 1960. Холст, масло. 183 × 302
Фрагмент. Государственная Третьяковская галерея



8. Николай Андронов. *Плотоны* 1960–1961. Холст, масло. 210 × 275
Фрагмент. Государственная Третьяковская галерея

ловских катастроф, электрических стульев), взыскующие суверенности недоросли обретают «момент чуда»: смысл брезжит *сквозь любые* означающие, как эффект интенсивного восприятия. Так можно прочесть формулу М. Маклюэна (1911–1980): «средство коммуникации и есть сообщение» (*the medium is the message*; 1964). Поп перетекает в другой этап, который нужно считать контркультурным/постмодернистским. «... Эстетическим критерием [контркультуры], — указал критик, — было настойчивое, терпеливое любопытство... Подъем поп-арта... был напрямую связан с тем сногшибательным фактом, что Чак Берри и Алессандро Скарлатти оказались приятелями. Учитывая способность измененного [наркотиком] сознания трансформировать любое переживание, красота обреталась в восприятии созерцающего» [52, р. 323].

Вот переживание наркомана-битника (1959): «Я совершенно ничего не делал. Восемь часов кряду я мог разглядывать носок своего ботинка.

Если заходил кто-нибудь из моих приятелей... я сидел, не обращая внимания на то, что он попадал в поле моего зрения — серый экран, всегда пустой и тусклый...» [5, с. 31]. Если бы герой У. Берроуза жил в Нью-Йорке и глядел бы в окно, его визуальный опыт мог совпасть с фильмом Э. Уорхола *Empire* (1964), снятым в течение 8 часов, в ночь с 25 на 26 июля 1964 года: это серый экран с тускло подсвеченным силуэтом башни [51, р. 160–161]. Можно спорить, в каком образе — носке ботинка или здании — больше *красоты*; несомненно, что оба принадлежат (или могли принадлежать — ботинок не удостоился экранизации) диапазону поп-арта.

Берроуз придумал термин «разобусловливание» (*deconditioning*), чтобы описать трансформации сознания, открывающие допуск в «Магический театр»/множество реальностей — то же описывает Т. Рошак: «Открытие внутреннего космоса, дезадаптация человекобота, значение психоделиков, трансформация белого западного человека. Источники: Арто, Циммер, Гурджиев, В. Рейх, К. Маркс... поп-арт и проза XX века» [19, с. 102–103]. Вот почему нижеследующее переживание относится к контркультуре: «Сотни галлюцинаций — по определению, интимных, — были развернуты на публике, и если у твоего партнера по танцу вдруг выросли пять голов, следовало понимать, что это не его/ее вина» [52, р. 331]. Такой опыт мог приключиться в 1963–1968-м на уорхоловской «Фабрике» в Нью-Йорке; возникают ассоциации с его же множественными «Элвисами» (шелкография, холст, 1963) — от 2-кратного (MoMA, Нью-Йорк) до 8-кратного (частное собрание). Иконический статус позирующей поп-персоны важен, — но как контркультурное творчество валоризована «психоделическая мультипликация». Ассистент Дж. Маланга предложил смещать контур отпечатков; если в процессе изготовления случался сбой, Энди неизменно говорил: «Это тоже часть искусства» (*момент чуда!*) [51, р. 94].

Напряженная, *эрективная* поза Элвиса (подкреплена глядящим на зрителя пистолетом) композиционно уподобляет его неподвижным, вертикально застывшим фигурам в советских полотнах *сурового стиля* — строителям В. Е. Попкова, геологам П. Ф. Никонова, плотогонам Н. И. Андронova; это тот же суровый герой, во множестве «смещенных отпечатков». Повсюду фактура холста, мазок/потек, рваный контур заставляют зрительский глаз скользить по шершавой поверхности, не проникая вглубь⁶. (Ил. 6–8.)

Рассмотрим теперь картину, наметившую новаторские для данного момента формальные тенденции: произведение Д. Д. Жилинского

(1927–2015) «Гимнасты СССР» (1964–1965, ГРМ). (Ил. 9.) Развернута группа *суровых*, неулыбчивых мужчин в одинаковых белых трико: олимпийцы Б. А. Шахлин, Ю. Е. Титов, В. Н. Лисицкий и другие, мускулами и потом добывшие для страны медали. Но ведь они не отождествляются с производством: заслужили *эстетическую* оценку (в поп-варианте: новейшие Олимпиады суть массовые развлекательные зрелища). Кругу «арт-ассоциаций» отвечала *музейная* техника и труды маэстро: «Жилинский... наносит на древесную плиту сложный левкасный грунт, затем пишет темперой <...> Так работали мастера раннего Возрождения в Италии и в Северной Европе. Так колдовали над своими досками многие из старых русских живописцев» [11, с. 242]. Формальные приемы — «вздыбленная» перспектива, плоский декоративный цвет, прихотливый контур — выламывались из *сурового стиля* и представлялись обывателю всамделишным Кватроченто. Это толковалось как «расширение духовных потребностей человека зрелого социализма»⁷; фактически — показывало, как *пастишировать* любой исторический стиль.

Типологически с вещью Жилинского можно сопоставить, например, ранний опус Р. Раушенберга: иллюстрации к «Божественной комедии» Данте (34 листа; 1959–1960, Нью-Йорк, MoMA). (Ил. 10.) Лист, отображающий песнь XXXI («Колодец гигантов»), включает фотографию тяжелоатлетов, стоящих на олимпийском пьедестале⁸. Как и у советского автора, спортсмены XX века перемещены в область «высокого искусства», литературно-мифологических ассоциаций; они актуализуют ренессансное наследие (уорхоловского «Элвиса» Х. Фостер сравнил с «витрувианским человеком»⁹), но отсылают к поп-артистскому *антропологическому* определению культуры. Техника создания изображения

6 «...Нарциссический и агрессивный в плане позы, сингулярный и категоричный как икона, но множественный и призрачный как образ — одновременно присутствующий и исчезающий, реальный и симуляционный...» [39, р. 9] — эту характеристику уорхоловского Элвиса можно приложить к персонажам советского сурового стиля.

7 «...Ряд художников истеблишмента противились идеологической функции искусства, удаляясь в мир персональных символов и нравственных ценностей. В 1970-е история искусства служила им источником узнаваемых стилей и цитат, которые могли быть сплетены таким образом, чтобы создать густоту возможных интерпретаций» [48, р. 170].

8 Художник взял фото из журнала *Sports Illustrated*; это призеры Римской Олимпиады 1960 года в категории 60 кг: Е. Минаев (СССР, 1-е место), И. Бергер (США, 2-е место), С. Манниони (Италия, 3-е место).

9 См.: [39, р. 257]; присовокупим «витрувианского человека», которого испанцы *Equipo Realidad* (Х. Баллестер, Х. Карделис) одели в форму морской пехоты США (*Divine Proportion*, 1967).

современна — химическое травление, — хотя, как у Жилинского, медиум (коллаж) едва ли не главнее «послания». «Воздействие технологии происходит не на уровне мнений или понятий; оно меняет чувственные пропорции, или образцы восприятия... Серьезный художник — единственный, кто способен без ущерба для себя встретиться с технологией лицом к лицу, и именно потому, что он является экспертом, сознающим изменения в чувственном восприятии» [15, с. 22–23]. Слова М. Маклюэна (1964) могут относиться и к советскому, и к американскому памятникам: оба играют с технологией и ассоциативным восприятием, создают переключку современного и «антикварного», заставляют воображать больше, чем непосредственно показано.

Возвращаясь к советской ситуации, отметим, что Д. Д. Жилинский продолжал использовать ренессансную эстетику: в картине «Воскресный день» (1973, ГТГ) удлинненные светлые/цветные силуэты фигур на темной зелени отсылают к Боттичелли («Весна», ок. 1482, Уффици, Флоренция). Его же «Времена года» (1974; собственность семьи художника) переключаются с доской Г. Бальдунга Грина «Возрасты женщины» (1544, Музей искусств, Лейпциг). В этот ряд нужно поставить работу Ю. М. Ракши (Теребилова) «Современники» (1970, Калужский областной художественный музей): композиция напоминает «Тайную вечерю» (ок. 1475–1480, Берлин, Государственный художественный музей) «Мастера Домашней книги» — по аранжировке фигур вокруг вертикально вывернутого стола; есть сходство в жестах рук персонажей. У одного из лидеров «молодого искусства 1970-х» Т. Г. Назаренко в картине «Партизаны пришли» (1975, ГТГ) текучая пластика прямо цитирует московскую икону XVI века. Предположим: аллюзии на «архаизированную» манеру — икона, готика, Ренессанс — позволяли мастерам отечественного искусства уклоняться от идеологического диктата; зрителю предъявлялась стилистика из популярного учебника истории искусств. Редкий случай (неосознанной?) переключки с массовой культурой: «испанский сувенир» А. А. Мыльников, «Распятие в Кордове» (1974, ГРМ), и композиционно, и колористически похож на афишу вышедшего в том же году фильма *Jesus Christ Superstar* (к нему мы вернемся).

В параллельной западной поп-культуре культурологические изыски встречались, но тенденции не составили. Припомним, что Уорхол шелкографировал не только Мэрилин или Элвиса, но и Мону Лизу («Цветная Мона Лиза» 1963, частное собрание; «Лучше 30, чем одна», 1963, Фонд Э. Уорхола, Нью-Йорк, и проч.). Во всех сохранена *решеточная*



9. Дмитрий Жилинский. *Гимнасты СССР*. 1964–1965
Оргалит, синтетические смолы, темпера. 268 × 216
Государственный Русский музей



10. Роберт Раушенберг. *Колодец гигантов*. Из серии иллюстраций к *Божественной комедии* Данте (песнь XXXI). 1959–1960. Смешанная техника 36,8 × 29,3. Музей современного искусства, Нью-Йорк

композиция, как в «Супах *Campbell*»; говоря словами музыкального критика: «...подчеркнуты акцентные структуры, они создают повторяющийся, подчас завораживающий ритм — и туда, будто бы медицинской пипеткой, можно было дозированно вводить *искусство (art)*» [52, р. 404].

«Мону Лизу» Р. Раушенберг, под впечатлением М. Дюшана, использовал раньше Уорхола («Без названия [Мона Лиза]»; *Currency*; обе — 1952, коллаж, частное собрание). В числе классических референций выборочно помянем: работу Патрика Колфилда «Греция на руинах Миссолонги (по Делаакруа)» (1963, Лондон, Тейт Модерн); ряд вещей М. Райсса — две вариации «Одалиски» Энгра (*Made in Japan*, 1964, Центр Ж. Помпиду, Париж), версию «Амура и Психеи» Ф. Жерара («Простая и милая картина [Tableau simple et doux]», 1965). Число примеров можно было бы умножить. Предположим: разрозненность, бессистемность (стилистика, историческая) цитирования «музейного искусства» западными

авторами 1960-х показывает озорно-непочтительное, травестийное отношение к наследию. Можно считать это ранней манифестацией пост-модерного релятивизма (исчерпание *инновативного* потенциала!); дополняя такую интерпретацию, сопоставим сей феномен со схожими тенденциями в поп-культуре (на рок-сцене).

Отметим широко — пусть поверхностную, нахватанную — эрудицию, отважные интеллектуальные эскапады ряда заметных фигур рок-диапазона 1960-х. Так, Дж. Леннон в 1964–1965 годах опубликовал две книги каламбуров и нонсенса (рецензенты уважительно ссылались на Дж. Джойса и У.Б. Йейтса) [12]. Вот школьные подвиги Дж. Моррисона, со слов педагога: «...Один из учителей справлялся в Библиотеке Конгресса, существуют ли книги, которые упоминал Джим, или он их выдумал: например, английские труды XVI–XVII веков по демонологии. Я никогда о них не слыхивал, но они существовали, и из его реферата ясно, что он их читал... Он читал книги эдакого рода и прекрасно использовал в своих письменных работах» [40, р. 40–41]. Число примеров можно умножить; представляется, они рисуют дерзкий набег поколения 1960-х на культурное наследие, откуда те повывергли самое экстравагантное: мистику и «Эдипов комплекс», Фридриха Ницше и Алистера Кроули, кельтские легенды и космическую смурь. Постмодернистски-пестрая, молодежная контркультура, как и поп-арт, характеризовала свое время — видимо, казалась многообещающим *синтезом* старого и нового. «К 1968 году *New York Review of Books* рецензирует [альбом The Beatles] «Сержант Пеппер», университетские педагоги разъясняют студентам поэзию Боба Дилана, «психоделические» художники... отвечают за рекламные кампании корпораций; ясно, что артистические опусы контркультуры вошли в сферу культуры, так сказать, общепризнанной», — размышлял критик [52, р. 388]. Разумеется, контркультура не могла игнорировать важнейшую духовно-религиозную область.

«Чревоуещанием, жестами, игрой предметов и необычными положениями тела в пространстве шаман дал знать о своем *трансе* аудитории, и та отправилась за ним, в путь», — написал Дж. Моррисон [47, р. 50]. Но и центральный сюжет западной религиозной традиции получил контркультурную интерпретацию — речь о рок-опере Э. Ллойд-Уэббера и Т. Райса *Jesus Christ Superstar* (1970), записанной настоящим боевым составом, с Ианом Гилланом из *Deer Purple* и музыкантами группы *The Grease Band*. И если уже цитированные П. Вайль и А. Генис, комментируя сцену распятия из фильма А. А. Тарковского «Андрей Рублев»

(«Мосфильм», 1964–1966; вышел в прокат в 1971) писали: «...Христос родился в России не потому, что она лучше других, а потому, что она страдает больше всех» [7, с. 317], «контркультурная» молодежь США могла ответить: «Нет, Христос, конечно же, американец — ведь он был первым хиппи!»

Это пример открытости, инклюзивности контркультуры, везде и среди всех вербовавшей союзников. Другой пример — восторг Т. Лири: «Я помню, в Милбруке раздался телефонный звонок, помню голос, со странным русским акцентом, полный любви и уверенный в ответной моей любви. “Хэлло, Тим? Это Андрей, Андрей Вознесенский. Мы не встречались, но мы ведь старинные друзья, у нас столько общего...”» [42, р. 171]. Встреча с Лири осталась за рамками сборника советского поэта, где тот перечислил, с кем удалось повидаться: А. Гинзберг, Б. Дилан, М. Маклюэн. Автору понравились и так похожие на что-то отечественное «поиски нового способа общения. Сигаретка или даже бутылка с содовой ходит по кругу, как объединяющий ритуал» [8, с. 85], — он предпочел не уточнять, что же то была за сигаретка.

Вспоминая канадского гуру, Вознесенский с поэтической неприужденностью процитировал В. Хлебникова: «...ключ к Маклюэну в хлебниковской фразе: “Человечество чисел, вооруженное и уравнением смерти, и уравнением нравов. Мыслящее зрением, а не слухом”» [8, с. 69]. Будетлянина можно считать прозорливцем: брошенный им клич «Улья, улья, марсиане!» (1916) будто отозвался, через почти 60 лет, в драматургии концептуального альбома Д. Боуи *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), где сплелись «эстетика рок-н-ролльной опасности и шик водевиля <...> [отвержение] Викторианских ценностей, постылой фабричной работы и сексуальных условий... [чтобы создать] блистательное поколение *homo superior*» [49, с. 154–155]. Подлинно марсианский — впрочем, равно и поп-артистский, контркультурный набор.

«Любой, кому, на его беду, не было где-то между 14-ю и 30-ю в 1966–1967 годах, никогда не поймет возбуждение, царившее в то время, — вздыхает новейший автор. — Солнечный оптимизм пронизывал все... Оседлав британскую сцену, включавшую музыку, поэзию, модный дизайн и кино... The Beatles пребывали на вершине; на них глядели как на арбитров

нового позитивного века, когда омертвевшие условности старших будут переделаны и обновлены, благодаря творческой энергии бесклассовой молодежи» [46, р. 221]. Действительно: ныне кажется, что контркультура 1960-х обладала уникальным характером, отличным от массовой культуры рубежа XIX–XX веков. Та, предшествующая, явилась для удовлетворения желаний разбогатевшей мелкой буржуазии, изначально обращалась к потребителям с низким образовательным уровнем и обслуживала, развлекала их (ее возникновение считалось достижением цивилизации). Пройдя извилистый путь, она и в XX веке сохранила сервильность и *аффирмативный* характер — глубинное самодовольство, упоение консюмеризмом и здравым смыслом; это неоднократно анализировалось в эстетике и философской эссеистике (В. Беньямин, Т. Адорно, М. Хоркхаймер и др.). Как мы убедились, такая позиция затронула первоначальный поп-арт; но пришедшая волна «беби-бумеров» многое изменила. Молодежь перестала ограничиваться конформистской культурой, которую производило «общество изобилия», — и взяла знаменитую инициативу на себя¹⁰. Разделяя с прежней «культуриндустрией» спонтанность, эскапистский характер, молодежная поп-культура добавила наивную амбициозность и радостный мессианизм, будто стремясь вылепить «поп-версию» всей чувственной сферы; как по-своему определил Т. Лири: «...психоделическая-оптика; психоделическая-акустика; психоделическая-тактильность; психоделическое-обоняние; психоделический-вкус» [42, р. 345]. Выше говорилось об интеллектуальных замашках поп-творцов; они были неглубоки, эклектичны, претенциозны — но все же искренни. Сохраняет контркультура и антиэтатистский заряд («не влюбляйтесь во власть» — М. Фуко).

Политические и социальные аспекты контркультурной активности (студенческие волнения в США и Европе в конце 1960-х, вплоть до «парижского мая «68-го»), выходят за рамки данного текста. Пожалуй, необходимо отметить важнейшую роль поп-искусства в формировании «человека, для которого желать — это производить, производить в реальности. Реальное не невозможно, в реальном возможно все... Революционеры, художники и провидцы довольствуются тем, что они объектив-

10 Авторы «The Rolling Stone History of Rock 'n' Roll» считают важным, что корпорация MGM в 1967–1969 годах не удалось искусственно создать коммерческую рок-сцену в Бостоне: невзирая на выпуск альбомов, массивный промоушн и т. д., бостонские группы (Ultimate Spinach, Orpheus) не снижали популярности [52, р. 406–408].

ны... — они знают, что желание охватывает жизнь своей производящей способностью и воспроизводит ее тем более интенсивно, чем меньше ему нужно» [10, с. 51]. В этом пассаже реальное надо понимать как лакановское иррациональное *le réel*; желание (*volupté*) — как батаевскую «энергию избытка»; тогда «революционеры, художники и провидцы» = поп-артисты, созидавшие «противокультуру» (А. Вознесенский). Не случайно в шизоаналитической книге сочувствующий рецензент прозорливо усмотрел «анализ отношения желания к реальности и к капиталистической «машине»... Как желание вводится в мысль, в дискурс, в действие? Как дискурс может и должен развертывать свои силы в сфере политики и интенсифицироваться в процессе ниспровержения установленного порядка?»¹¹ Наиболее эмоционально М. Фуко обличал «фашизм, который заставляет нас любить власть, желать именно то, что господствует над нами и эксплуатирует нас». Думается, избранную Фуко характеристику книги — «введение в нефашистскую жизнь» [10, с. 8, 9] — можно распространить на всю поп-культуру 1960-х: та стойко противилась насилию, отвергала милитаризм (вьетнамскую войну), авторитарный диктат и «промывание мозгов».

В новейшей философии сложилось мнение, что поп-арт победил — в антропологическом смысле (Л. Аллоуэй), — конечно, поступившись утопическими амбициями. «...Масс-медиа — по определению, распространяющие информацию, культуру и развлечения, — размышлял Дж. Ваттимо, — [исходят] из общих критериев «прекрасного», т. е. формальной привлекательности продуктов... Эта функция, обычно пренебрежительно именуемая установлением консенсуса, является изысканно-эстетической» [50, р. 55]. То есть: победа поп-арта = эстетизация реальности; так появилось новое определение искусства — как «воплощенного смысла», причем такого, что не мог быть воплощен ни в какой другой форме¹². Недавние масштабные выставки (*Pop to Popism*, Сидней, Австралия, ноябрь 2014 — март 2015; *The World Goes Pop*, Лондон, сентябрь 2015 — январь 2016) подтвердили интерес к данному феномену. Ретроспективно поп-арт можно считать направлением в искусстве

11 Из предисловия М. Фуко 1971 года; опубликовано в английском переводе труда Делеза/Гваттари в 1977 году [10, с. 7]. И авторы книги, и рецензент знали «революционный май '68».

12 Определение А. К. Данто, спровоцированное поп-артом (см. книгу «What Art Is», 2013); представляется, что в «свернутом виде» там содержится формула М. Маклюэна «the medium is the message».

XX века, наиболее адекватно отразившим его сущность: то был *век толпы* — от мировых войн и революций до массовых зрелищ и рейтингов популярности¹³.

Краткого резюме заслуживает (пусть отрывочный) разговор об отечественной арт-сцене. Мы увидели, что, невзирая на различие социальных кондиций, идеологические препоны, возникали определенные (пунктирные!) точки — формально-пластические, ситуационно-настроенческие, — позволяющие ощутить некую «тональность времени», проступающую сквозь национальную специфику. Бремя экзистенциалистского выбора и «пастушество бытия» (М. Хайдеггер), батаевский жертвенный расход и травма реального, постоянно возобновляемый вызов культуриндустрии и соблазн «игры в бисер» с наследием прошлого — эти и другие темы смутно ощущались как актуальные в артистической среде по разные стороны «железного занавеса». Думается, сопоставление творческих решений может в чем-то обогатить их понимание, — не теряя из виду эвристический характер подобного подхода.

Суждения Х. Ортеги-и-Гассета дали толчок этим заметкам; другой видный мыслитель 1920–1930-х годов размышлял о возросшей роли рекламы/массовой культуры: Вальтер Беньямин. В «Улице с односторонним движением» (*Einbahnstraße*; 1928) он писал: «Самый значимый сегодня меркантильный взгляд в сердцевину вещей называется рекламой... — Что, в конечном счете, дает рекламе такое преимущество по сравнению с критикой? Не то, о чем вещает красная электрическая надпись, — но огненная лужа, отражающая ее на асфальте» [4, с. 86–87]. «Красная лужа» = резонанс *медиума* в глазах обывателя — может свидетельствовать и о «развеществлении», и о механистичности лишенного рефлексии восприятия.

Знакомый и с марксистским, и с фрейдистским дискурсом, В. Беньямин, как ему казалось, сочетал преимущества обоих: «...У Маркса он нашел оправдание концепции коллективного сновидения, а у Фрейда — аргумент в пользу присутствия там классовых различий» [29, р. 281]. Так, в соответствии с фрейдистской теорией Беньямин интерпретировал массовую культуру как иллюзорное исполнение потребительских желаний — то есть не что иное, как коллективное сновидение. Без осо-

¹³ Для обоснования вывода можно сослаться на многие источники: от *La rebelión de las masas* (1930) Х. Ортеги-и-Гассета до *Masse und Macht* (1960) Э. Канетти и *One-Dimensional Man* (1964) Г. Маркузе.

бых натяжек, представляется, такое понимание допустимо распространить и на поп-арт.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксенов В. Мой дедушка — памятник. Повесть об удивительных приключениях. М., 1972.
2. Аксенов В. Сундучок, в котором что-то стучит. Современная повесть-сказка. М., 1976.
3. Батай Ж. Проклятая часть: сакральная социология/Пер. с фр.; сост. С. Н. Зенкин. М., 2006.
4. Беньямин В. Улица с односторонним движением/Пер. с нем. под ред. И. Болдырева. М., 2012.
5. Берроуз У. Голый завтрак/Пер. В. Когана. М., 1993.
6. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть/Пер. С. Н. Зенкина. М., 2000;
7. Вайль П., Генис А. 60-е: мир советского человека. М., 2014.
8. Вознесенский А. Взгляд: стихи и поэмы. М., 1972.
9. Гароди Р. О реализме без берегов: Пикассо, Сен-Джон Перс, Кафка/Пер. с франц. М., 1966.
10. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения [1972]/Пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург, 2007.
11. Каменский А. А. Романтический монтаж. М., 1989.
12. Леннон Дж. Пишу как пишется/In His Own Write. М., 2011; Леннон Дж. Испалец в колесе/A Spaniard in the Works/Пер. А. А. Курбановского. М., 2011.
13. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стих., перев., воспом. Л., 1989.
14. Лифшиц М., Рейнгардт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. М., 1968
15. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека/Пер. с англ. В. Николаева. М., 2014.
16. Недошвин Г. А. Теоретические проблемы современного образительного искусства. М., 1972.
17. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры/ Сост. В. Е. Багно. М., 1991.
18. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М., 1995.

19. Рошак Т. Истоки контркультуры/Пер. О. А. Мышаковой. М., 2014.
20. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Понедельник начинается в субботу. Сказка для научных сотрудников. М., 1965.
21. Троицкий А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. М., 1991.
22. Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм: уорхоловские шестидесятые/Пер. с англ. Л. Речной. СПб., 2012.
23. Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929.
24. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления/Пер. с нем. В. В. Бибихина. М., 1993.
25. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет/Пер. с нем., сост. А. В. Михайлова. М., 1993.
26. Халаминский Ю. Масштабность замысла // Творчество. 1965. № 5
27. Языкова И. В. Илья Глазунов. М., 1972.
28. Andy Warhol [October files 2]/Ed. by A. Michelson. Cambridge Mass. & London, 2001.
29. Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, Mass. & London, 1989.
30. Collins B. R. Pop Art: The Independent Group to Neo-Pop, 1952–1990 [Art & Ideas]. London & New York, 2012.
31. Crow T. The Long March of Pop: Art, Music & Design, 1930–1995. New Haven & London, 2014.
32. Dalton D., ed. The Rolling Stones. London, 1975.
33. Danto A. C. Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective. New York, 1992.
34. Danto A. C. Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art. Cambridge, Mass. & London, 1981.
35. Duve T. de. Sewn in the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp/Trans. by R. E. Krauss. Chicago & London, 2012.
36. Farber D. The Intoxicated State/Imagine Nation: the American Counterculture of the 1960s and '70s/Braunstein P. & Doyle M. W., eds. New York, 2002.
37. Foster H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass. & London, 1996.
38. Foster H. Survey // Pop / Ed. by M. Francis, H. Foster. London & New York, 2005.

39. Foster H. The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha. Princeton & Oxford, 2012.
40. Hopkins J. The Lizard King: the Essential Jim Morrison. London, 1992.
41. Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington & Indianapolis, 1986.
42. Leary T. The Politics of Ecstasy. New York, 1968.
43. Leary T., Metzner R. Hermann Hesse: Poet of the Interior Journey // The Psychedelic Review, Vol. 1, No. 2, Fall 1963.
44. Lippard L. R. Pop Art (contributions by L. Alloway, N. Marmer, N. Calas). London, 1966.
45. Lobel M. Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art. New Haven & London, 2002.
46. McDonald I. Revolution in the Head: the Beatles» Records and the Sixties. 2nd rev. ed. London, 2008.
47. Morrison J. The Lords; The New Creatures: His Original Published Poetry. London & New York, 2011.
48. Reid S. The art of memory: retrospectivism in Soviet painting of the Brezhnev era // Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917–1992. Ed. by M. Cullerne Bown & B. Taylor. Manchester & New York, 1993.
49. Trynka P. Starman: David Bowie, the Definite Biography. London, 2011.
50. Vattimo G. The End of Modernity. Trans. J. R. Snyder. Baltimore, 1991.
51. Watson S. Factory Made: Warhol & the Sixties. New York, 2003.
52. Ward E., Stokes G., Tucker K. Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock 'n' Roll. New York, 1986.
53. Žižek S. Interrogating the Real. R. Butler & S. Stephens, eds. London, 2005.