

Алексей Курбановский

## Реализм без Реального. Аспекты китча

В статье анализируется феномен китча как специфического явления, разнообразно толкуемого на протяжении XX века; высказывается гипотеза о его происхождении из «популистских» теорий искусства П.-Ж. Прудона и из сюрреалистской валоризации «устаревшего» (*démodé*), отмеченной В. Беньямином. При рассмотрении китча предполагается, что тот структурирован как «язык» и удовлетворяет бессознательное желание (в этом секрет его воздействия); далее материал группируется в соответствии с тропами «теории страха влияния» Г. Блума (клинамен, кеносис, апофрадес и т. д.). Помещая китч в симуляционный контекст постмодернизма, можно сделать эвристический вывод: при разговорах о «смерти искусства» речь ведется о замещении последнего китчем, который тем самым обнаруживает свою последнюю ипостась — как «влечение к смерти», постулированное в психоанализе.

Ключевые слова:

китч, дурной вкус, массовая культура,  
аура, реальное, бессознательное,  
симуляция, смерть искусства.

В проблематику данного текста вводит хорошо знакомый отечественному читателю пассаж, в оригинале сочиненный в 1888 году:

*Возьмем, например, фарфоровую собачку, украшающую спальню моих меблированных комнат, — размышляет писатель. — Собачка эта белая. Глаза у нее голубые. Носик окрашен в нежный красный оттенок, с черными крапинками. Голова ее мучительно выпрямлена и выражает приветливость, граничащую с идиотизмом. Лично я не восхищаюсь ею. С точки зрения искусства, могу сказать, что она раздражает меня <...> В 2288 году над ней будут захлебываться от восторга. Производство таких собачек сделается утраченным искусством... О нас будут упоминать с нежностью, называя нас «теми великими старыми мастерами, которые процветали в XIX веке и производили тех фарфоровых собачек» [10, с. 48–49].*

Слова фиксируют два эвристических суждения о нашем предмете (связанных между собою), это: сентиментальная амбивалентность бытового китча — и постепенное размывание границ, изменение его статуса во времени: конечная валоризация как чего-то «антикварного», *винтажного*.

Осмыслить теоретическую генеалогию первого аспекта помогут декларации П.-Ж. Прудона из посмертно изданной книги «Искусство, его основания и общественное значение» (*Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865), где с первых страниц заявлена *популистская* позиция. «Толпа... имеет право высказывать свое неодобрение или предпочтение, — утверждает автор, — ...выражать свой вкус, импонировать свои требования артистам... Она может сказать безапелляционно: я так хочу... если ваше искусство... не захочет признавать моих суждений, если оно не для меня, то я презираю все его чудеса — я его отрицаю» [17, с. 14]. Вывод из сего = *слава прогрессу*: «масса развивается под влиянием науки, искусства и права»; мэтр подразумевает необходимость «для развития

массы» *специального искусства*, доступного (понятного! интересного!) *толпе*, то есть: с заранее сниженными интеллектуальными/образовательными критериями. Разумеется, это декларируется как успех, достижение современной цивилизации; отчасти так допустимо прочесть и наш исходный пример: не являясь шедевром, фарфоровая собачка *приветлива*, она *украшает* = угождает вкусам определенных кругов мелкобуржуазной аудитории (вероятно, дамской).

Чтобы разобраться со вторым аспектом, вспомним другого влиятельного теоретика — и провозвестника китча — В. Бенямина. В 1920-х годах, в контексте обсуждения сюрреализма, тот записал: «Он [сюрреализм] первым обнаружил энергию революции, таящуюся в “старье”... самых ранних фотографиях, вымирающих предметах, кабинетных роялях, платьях, каких не носят уже пять лет... Нищета интерьеров, нищета поработанных и поработающих вещей превращается в революционный нигилизм... <...> Они [сюрреалисты] высвобождают чудовищные силы “настроения”, кроющиеся в предметах»<sup>1</sup>. Не исключено, что тут содержится скрытая отсылка к «Алхимии слова» А. Рембо (1873), чрезвычайно уважаемого сюрреалистами: «Я любил идиотские изображения, намалеванные над дверьми; декорации и лубочные картинки, вышедшую из моды литературу... безграмотные эротические книжонки, романы времен наших бабушек...» [18, с. 167]. Впрочем, новейшие исследователи сочли, что разносторонне начитанный Бенямин вывел валоризацию «старья» («критическое переписывание старых образов и структур чувства в настоящее») из марксистской неравномерности развития производственных сил и социальных отношений; [42, р. xiv] оттуда и почти одновременная ленинская идея сосуществования, после пролетарской революции в России, социалистической и капиталистической общественных формаций (+ культур), — т. е. прогрессивной, устремленной в будущее, и устаревшей, консервативной.

Ключевое понятие, «спроецированное» на китч из теорий Бенямина, суть *аура*, неразстворимый осадок «ритуальной функции» произведения искусства. В случае пресловутой собачки то были, вероятно, бытовые коннотации: достаток, уют и комфорт *belle époque* — целый диапазон статусных, иных семиотических функций, ассоциирующихся

1 Бенямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции (1929) [3, с. 268–269]. Перевод беняминовского термина *veraltet/démodé* словом «старье» представляется неудачным.

с данным знаком. В период культурного коллапса, сопровождавшего революционные события начала XX века, ритуальные отличия и атрибуты быта «привилегированных классов» могли казаться соблазнительными для «новой элиты»: собачку нетрудно представить в каком-нибудь советском «наркомовском» интерьере. Это попадает в разряд *симуляции*, подразумевавшей известную произвольность хождения знаков, фальсификацию. Тенденция «обуржуазивания» не могла не вызывать возмущения «революционных пуристов», что отразилось в дышащих искренним гневом строках В. В. Маяковского:

*Маркс со стенки смотрел, смотрел...  
И вдруг  
разинул рот,  
да как заорет:  
«Опутали революцию обывательщины нити  
Страшнее Врангеля обывательский быт.  
Скорее, головы канарейкам сверните —  
Чтоб коммунизм  
канарейками не был побит!»  
«О дряни» (1921)*

Почти через 20 лет за океаном был опубликован текст, донныне считающийся классическим при любом разговоре о китче: статья К. Гринберга «Авангард и китч» (*Partisan Review*, 1939). Отметим изначальную заботу критика о живом развитии современного искусства — он говорит о необходимости «не экспериментировать, но найти путь, по которому было бы возможно продолжать *движение* культуры, среди идеологического смятения и насилия». Вот почему именно авангард признается «единственной имеющейся у нас сейчас живой культурой». То, что ему противопоставляется, выведено, по Прудону, из феномена *всеобщей грамотности* — это «эрзац-культура, китч, предназначенный для тех, кто нечувствителен к ценностям подлинной культуры... Китч механистичен и оперирует формулами. Китч — это заменитель переживания, поддельное чувство. Китч меняется соответственно стилю, но всегда остается прежним. Китч — синоним всего ненастоящего, что есть в жизни нашей эпохи. Китч претендует, что не требует ничего от своих потребителей, кроме их денег, — [не требует] даже их времени» [40, pp. 36, 38].



1. Собачка. Фарфор. Мейссен. Вторая половина XIX века



2. Сара Бернар в своем будуаре. 1896  
Фотография

Текст Гринберга маркирован своим историческим периодом — например, пассаж об «экономии усилий», *китчевой* тенденции «срезать путь к наслаждению искусством, избегая всего того, что по необходимости трудно в подлинном искусстве», кажется, написан с учетом «теории остранения». Но главное: он недвусмысленно заострен против искусства тоталитарных режимов — последние, с помощью китча, «стремятся интегрироваться со своими подданными <...> Китч позволяет диктатору сохранять тесный контакт с “душой” [своего] народа» [40, р. 47]<sup>2</sup>. Основным объяснением «потенции китча» критик, впрочем, считает не идеологическую обработку (*conditioning*), но то, что тот умело манипулирует «живо узнаваемым, чудесным и вызывающим сочувствие» (*the vividly recognizable, the miraculous and the sympathetic*). Поэтому в китч попадал наряду с беднягой Репиным и Норман Рокуэлл, многолетний иллюстратор *Saturday Evening Post*. Наконец, завершается статья ссылкой на Маркса («сегодня мы глядим на социализм просто во имя сохранения живой культуры, что еще осталась у нас») — кроме свидетельства «левых» симпатий Гринберга это парадоксально возвращает нас к Ма-

яковскому. Действительно: схож неподдельный антиобывательский, antimещанский пафос; да и кто знает, как расценил бы революционный поэт «зрелые, парадные формы» официального сталинского художества конца 1930-х?

Обсуждая диалектику старого/нового в их отношениях с китчем («плохого, осовремененного старого» — и «подлинно нового»), Гринберг заключил, что «альтернатива Пикассо суть не Микеланджело, но китч». Однако, как подметил более современный автор, то, что различает Гринберг, может быть гротескным образом совмещено: «Никого нынче не удивляет, что любой шедевр, скажем, микеланджеловский “Моисей”, теперь доступен для “домашнего обихода”, в виде копий, в самых разных размерах и материалах (от гипса, пластика и фарфора до настоящего мрамора). Сегодня возможно купить шедевр — и разместив у камина, в комфорте наслаждаться им каждый вечер» [34, р. 226]. Так практически любой артефакт (антиквариат) может стать подобием *фарфоровой собачки* — вследствие «импонирувания требований» претендующего на изысканный вкус обывателя. (Ил. 1–2.)

\*\*\*

В XIX веке, одновременно с панегириками толпе пера П.-Ж. Прудона, находившийся в эмиграции выдающийся отечественный мыслитель затронул ту же проблематику, но пришел к иным выводам. «...Весь характер мещанства со своим добром и злом противен, тесен для искусства, — обличал А. И. Герцен, — искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре... Искусству не по себе в чопорном, слишком прибранном, расчетливом доме мещанина... искусство чувствует, что в этой жизни оно сведено на роль домашнего украшения, обоев, мебели... Искусство... не может выносить этой самодовольной в своей ограниченной посредственности жизни, запятнанной в его глазах самым страшным пятном в мире — *вульгарностью*» [7, с. 250]<sup>3</sup>. Герцен, скорее всего, имел в виду

2 Думается, именно это рассуждение, а не знаменитый ляп Гринберга, приписавшего Репину «батальную сцену» (в переиздании 1972 года он извиняется за ошибку), послужило причиной неизменно враждебного отношения к данному тексту со стороны официальных советских искусствоведов.

3 Фрагменты из цикла писем «Концы и начала», опубликованного в журнале «Колокол» (1862).

не зарождавшуюся массовую культуру, но, вероятно, какой-нибудь парижский академический Салон. Вскоре император Наполеон III приобрел там «Рождение Венеры» А. Кабанеля (1863); одновременно Э. Золя ехидно заметил, что эта Венера «сделана из белого и розового марципана»<sup>4</sup>. (Ил. 3.)

«В тот момент, когда всеобщая грамотность стала практической реальностью во Франции, — отмечает современный исследователь, — все формы [массовой] коммуникации оказались насыщены образами. Развитие литографии, фотографии и технологий, позволивших делать иллюстрированные книги и прессу доступными и дешевыми, привело к беспрецедентному круговороту бытовых визуальных репрезентаций. Они также, как никогда ранее, объединяли слова и образы, так что средний потребитель мог сначала прочесть слова, а затем воочию лицезреть описанный [ими] образ» [51, pp. 2, 4]. В диапазон рассматриваемых форм массовых развлечений конца XIX века в Париже В. Шварц включила: «культуру больших бульваров», массовую прессу, публичные посещения Парижского морга, Музей восковых фигур, панорамы/диорамы, ранние киносеансы. Все они сочетали «точность репрезентации с подачей повседневной жизни в газетном [т. е. сенсационном] стиле»; справедливо заключить, что доля китча в подобных зрелищах была весьма высока. Используя риторику Г. Дебора, критик отмечает, что *имидж*, масс-культурная репрезентация имели тенденцию вытеснять социальные отношения. Дело, собственно, не в том, что во Франции конца XIX века «анархист-бомбометатель заменил собою революционную массу» — но в том, что преступник оказался востребованным героем парижского Музея восковых фигур *Grévin*.

Париж, «столица девятнадцатого столетия», — предмет уже упоминавшихся культурологических и социально-философских штудий В. Беньямина, дающих ключ к пониманию классовой сущности китча.

4 Анализируя мотив обнаженной фигуры в живописи парижских Салонов 1860-х, искусствовед писал: «Если существовало специфически буржуазное злосчастье, оно было связано с тем, как репрезентировать сексуальность, но не с тем, как организовать или подавить ее» [35, p. 128].

5 «...Проблема товара выступает... как центральная, структурная проблема капиталистического общества во всех его жизненных проявлениях. <...> Превращение отношения между товарами в вещь... запечатлевает свою структуру на всем сознании человека: его свойства и способности... выступают как "вещи", которыми он "владеет" и которые он "отчуждает" точно так же, как разные предметы внешнего мира» [15, с. 179, 194–195].



3. Александр Кабанель. *Рождение Венеры*. 1863  
Холст, масло. 130 × 225  
Музей Орсе, Париж

Мыслитель, как представляется, был солидарен с выводом Г. Лукача о том, что товар и товарные отношения являются центральной, структурной категорией не только для капиталистического способа производства, но — через процесс овеществления — для всего буржуазного мышления<sup>5</sup>. Замечания Лукача об «овеществлении сознания» имеют прямое отношение к китчу, ведь тот основан на заключении о том, что *прекрасное* продается и покупается, вовлечено в коловращение спроса и предложения. Беньямин дополнил марксистский дискурс выкладками психоанализа: там, где Лукач писал о «фетише», он позиционирует «образ желания» (*Wunschbild*), имевший фрейдистскую генеалогию. «Форме нового средства производства, которая вначале еще повторяет форму старого (Маркс), в коллективном сознании соответствуют образы, в которых новое пронизано старым, — размышляет он. — Эти образы — выражение желаний, и коллектив пытается преодолеть или смягчить в них незавершенность общественного продукта... Эти тенденции отсылают фантастические образы, вызванные

к жизни новым, обратно к тому, что безвозвратно прошло»<sup>6</sup>. В раннем варианте текста использовано выражение: «старое и новое взаимно перемешиваются фантастическим образом» [31, р. 893]; все это напоминает формулировки из раннего русского перевода З. Фрейда: «...смешанные или составные человеческие фигуры... причудливые составные фигуры, напоминающие собою фантастических зверей» [23, с. 19]. Во всяком случае, становится понятно: так называемый историзм, или ретроспективная стилизация в архитектуре и прикладном искусстве конца XIX века (неоготика, необарокко, неорококо и т. д.), являют овеществленную картину коллективных желаний буржуазных потребителей — в конечном итоге материализацию мещанского вкуса. Любопытно, что еще один прозорливый свидетель, Франк Ведекинд, в неоконченной драме *Kitsch* (1918) так и записал: «Китч — это современные формы готики, рококо, барокко» [34; р. 225]; принято считать, что здесь впервые идентифицирован китч как исторический феномен, отличительное свойство новейшего *Zeitgeist* и едва ль не потаенная сущность всего «проекта современности» (*modernity*).

Переносясь через океан, находим воплощение «эрудированного» буржуазного самодовольства в помпезной эклектике так называемого позолоченного века: «...Туристы озирали всевозможную экзотику: от всамделишной викингской ладьи до статуй американских бизонов и медведей-гризли из искусственного мрамора, выстроенных вдоль иллюзионистского задника архитектурных фасадов — античного Рима, ренессансной Флоренции, имперской Венеции... Дизайн здания Администрации включал дорическую колоннаду, купол по образцу флорентийского *Dioto*, скульптуры, подражавшие убранству [парижской] Триумфальной арки. Кружевные башни павильона Механики были позаимствованы у испанских барочных соборов, вход в павильон Мануфактуры и Свободных искусств копировал римскую арку Септимия Севера»<sup>7</sup>. Вроде бы нейтральное, констатирующее описание — тем не менее комментарий гида-историка все время крутится вокруг темы «подделки». Подчеркнем также полную произвольность комбинации

6 Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого века (1935) [4, с. 143–144]. К сожалению, в русском переложении пропал весь «фрейдистский след» (*Wunschbilder*; далее: *Traum*, и т. д.).

7 Описание так называемой Колумбовской выставки (Чикаго, 1893), цит. по: [40, pp. 23–24].

означающих: почему купол по итальянскому образцу «кватроченто» сочетается с имитацией французской пластики XIX века?

Заметим, что ученые аллюзии, искусствоведческие ассоциации были основополагающими как для устроителей/дизайнеров американской выставки, так и для посетителей — независимо от того, могли ли те назвать конкретные «оригиналы симулирования». То есть: эклектическое искусство существенно *неполно* без подразумеваемых исторических (или археологических) сведений, всецело полагается на ауру старой/высокой культуры. Оно «совершенно» (о чем усердно заботились авторы) как раз в своем несовершенстве (при отсутствии оригиналов), и только последнее дает возможность оценить старание создателей. Следует признать сие свойством рассматриваемого здесь предмета: китча.

Итак, когда знаток подлинного искусства осознает нарочитость эклектики, та должна потерять для него эстетическую ценность (хотя может пробудиться восхищение эрудицией мастера-эклектика). Нечто похожее писал И. Кант в своей аналитике прекрасного («Критика способности суждения», 1790), утверждая, что, если «обмануть... любителя прекрасного, воткнув в землю искусственные цветы (которые можно сделать во всем похожими на настоящие) или посадив на ветках деревьев искусно вырезанных птиц, а затем он раскроет этот обман, непосредственный интерес, который он прежде проявлял к ним, сразу же исчезнет...» [12, с. 312]. Для Канта *имитация* (= эклектика) не входила в область красоты; на заре возникновения новоевропейской философии искусства тот утверждал незаинтересованность прекрасного, отделение от целесообразности/финальности. «Мы должны подчеркнуть, — анализирует данное положение Ж. Деррида: — момент отсечения от цели становится прекрасным, только если все в нем устремлено к завершению [*bout*]. Только это абсолютное вмешательство, эта чистая купюра [*coupure pure*], поскольку осуществлена единым взмахом, одним ударом [*bout*], производит чувство прекрасного» [39, р. 87]. Можно заметить, что с этим положением в свое время полемизировал Прудон: как и Кант, он исходил из вкуса как основы эстетического суждения, но искусство, изготовленное по рецептам француза, даже сочувствующий критик обязан был бы признать «нечистым»: социологически ангажированным, замутненным популяризаторской интенцией «нисхождения до толпы». Впрочем, обсуждение нашего исходного примера, джеромовской фарфоровой собачки, продемонстрировало, по крайней

мере, *неоднозначность* бытового китча: ведь «чистоту купюры» — Кантову «форму целесообразности, воспринимаемую без представления о цели» — вполне обеспечивала упомянутая автором 400-летняя временная дистанция.

Выше высказывалось предположение, что собачка апеллировала в основном к эмоциям дамской аудитории; вот и Т. Адорно подчеркнул *женственность* культуриндустрии, заметив, что, подобно злой королеве из сказки братьев Гримм, «в своем зеркале массовая культура всегда на свете всех милее» [28, р. 67]. Этакая гендерная окраска восходит, видимо, к декадентской мизогинии («Пол и характер» О. Вейнингера, 1902); в новейших исследованиях указывается на одновременность появления массовой культуры и суфражистского движения. «В конце концов, автономность модернистского артефакта, — подчеркнул культуролог, — всегда суть результат сопротивления, воздержания и подавления: сопротивления искушениям массовой культуры, воздержания от соблазна угодить самой широкой аудитории и подавления всего, что угрожает непорочному обету быть современным [*modern*] на самой грани времен» [45, р. 55]. «Риторика целомудрия» в авангарде, как поясняет тот же автор, окрашена своеобразным аскетическим вирильным эротизмом; та же логика определила, почему Фрейд был склонен превозносить *Ego* над *Id*, а Маркс возвышал производство над потреблением. В самом деле, ведь именно китч будто приглашает «забыться» в сладких снах, грезах, фантазиях, — и скорее потреблять, усваивать/перерабатывать, нежели созидать. Соответственно, обслуживает он не «принцип реальности», но «принцип удовольствия».

Впрочем, постструктуралистская критика не даст забыть, что «автономность» суть не более, чем частный случай «зависимости», а недоброжелательный оппонент есть *Другой* (*супплемент!*) доминирующего термина иерархии. Здесь мы подходим к постмодернистской ситуации, когда, в числе прочих, деконструируется дихотомия «мужского/женского». «...Мужчина [*male*] есть лишь особенный вариант женщины, затнувшаяся актуализация ее фаллической стадии. Если, как постулирует Фрейд, женщина минует маскулинную и фемининную фазы, то вместо того, чтобы полагать женщину вариантом «мужчины», было бы более точно, согласно данной теории, считать мужчину частной инстанцией женщины» [37, р. 171]. Речь о риторической обратимости гендерного дискурса; но, принимая во внимание вышесказанное, заметим: в арт-сфере «соблазнительный» китч ныне склонен претендовать на «презумпцию

художественности», аналогичную той, что уже выдана поп-культуре. «Идея о низведении массовой культуры до женской, униженной роли, в плане исторического происхождения, связана с концом XIX века, — заключает цитированный выше автор. — ...Также представляется очевидным, что крах этой мыслительной установки исторически совпадает с закатом самого модернизма» [45; 62]. Итак, требование «презумпции» подкрепляется в постмодернизме патентованной *иронией*, ощутимой в жонглировании гендерными терминами; вероятно, эту же самую иронию имел в виду еще один авторитетный искусствовед: «...Если высокое искусство обладает правом ставить под вопрос либо высмеивать «хорошее и плохое», то почему отказывать в этом праве китчу и «тривиальному искусству?»» [24, с. 38–39]. Присутствие иронии (рефлексии?) в некоторой степени «искупает» постмодернистский китч — если его еще можно считать таковым.

Что же считать китчем? В вопросе о происхождении термина единого мнения нет: большинство писавших на эту тему (от К. Гринберга до Н. А. Дмитриевой [9, с. 370–397] и Е. М. Чернецовой [26]) выводили его из немецкого языка (*verkitschen* значит «продавать дешево, удешевлять»), тогда как В. П. Руднев привел польское слово *Суц* — «подделка» [19, с. 134], М. Калинеску вспомнил о русском глаголе «кичиться» [34, р. 235], а Т. Кулка остроумно предположил, что это прочитанное «задом наперед» французское слово *chic* [48, р. 19]. Из цитированных выше трудов, равно из эмпирического материала, мы уже выбрали некоторые черты, которые предварительно постулируем как типичные для данного явления. В целях наглядности, их можно расположить в бинарных оппозициях: 1) программное угождение массовому/дурному вкусу — и аура, след «сакральной функции» артефакта; 2) образ желания (*Wunschbild*), обслуживающий «принцип удовольствия» — и черты «товарного фетишизма», ориентация на рынок; 3) эклектика/гетерогенность/подделка, «профанация знаков» — и своеобразное *культурное алиби*, получаемое при «жонглировании» символическими кодами. Список не исчерпан, но уже понятно, что речь идет об области «означающих» (без жесткого соответствия «означаемым»), о произвольности (вспомним кантово «незаинтересованное суждение»), преимушественной опоре на «различия» (дискредитация положительных терминов) — вот почему касательно рассматриваемой семиотической практики можно сформулировать важный вывод: «китч структурирован как система означающих — как язык».

Такое допущение позволит, во-первых, связать китч с рубежом XIX–XX веков, когда шел активный, даже лихорадочный поиск новых выразительных средств (*языков!*) практически во всех сферах знакотворческой деятельности. «Эти новые языки, — размышляет ученый, — были чем-то большим, нежели способом сказать о [новых] вещах: они были подобны синтаксическим полям в чистой лингвистике. Они не смешивались с обыденными высказываниями — словами, фразами, разговорами, — и стали набором секретных кодов, причем каждый обладал собственной [референциальной] рамкой и структурой» [47, р. 107]. В тот момент, когда социальная/идейная сфера рассыпалась в мозаике конфликтующих, непередаваемых языков, китч мог показаться своеобразным якорем стабильности; отсюда важный аспект: китч, понятный взбаламученным массам, но цементирующий институт «вождизма», стал официальным языком тоталитарных режимов (как подметил К. Гринберг).

«Продолжением всего вышеизложенного — и чрезвычайно значимым для раннего модернизма явлением, — пишет цитированный исследователь, — следует считать попытку Жака Лакана в 1950-х годах определить природу языков бессознательного, дабы подтвердить свое убеждение, что структура бессознательного подобна структуре языка <...> Структурализацию бессознательного у Лакана... допустимо возвести к множественности языков модернизма в конце XIX века. Даже его ссылка на фрейдовское бессознательное как депозитарий языков возвращает нас к рубежу веков» [47, р. 100]. Думается, с помощью лакановского дискурса можно уточнить наши предположения о китче; заодно узнаем нечто и о его потребителе/заказчике, какового принято обозначать: *Kitsch-mensch*.

В основополагающей ранней работе (1957) Лакан подчеркнул: «... Образы, населяющие сновидения, должны рассматриваться лишь в качестве означающих... Подобная структура языка, позволяющая “читать” сновидения, лежит в основе и значения сновидения, и его толкования (*Traumdeutung*)». Далее автор указывает, что описанные Фрейдом приемы работы сновидения (*Traumarbeit*) специфичны также для языка, это: искажение, конденсация/сгущение, перенос/смещение, учет средств представления. «...Слова “симптом есть метафора” сами метафорой не являются, как не является ей и утверждение, что желание человека есть метонимия» [14, с. 68–69, 84]. Как отметил Лакан, Фрейд сформулировал свои выводы независимо от структуралистско-

лингвистического посыла Ф. де Соссюра (хотя параллельно ему); и если язык, таким образом, подразумевал «несказанное», то материализовалось последнее, во сне или наяву, через интерпретацию любого предмета как *тропа* — фактически даже вопиюще тривиального, пошлого... Из тезиса французского аналитика можно сделать вывод о присутствии структур бессознательного практически во всяком языке; вспоминая о несогласованности модернистских художественных идиомов, предположим: китч явился *общим бессознательным* модернизма; отсюда и его вездесущность, и отталкивающе-притягивающая амбивалентность, и роль «секретного тезауруса» образов-знаков.

Отправляясь от приведенного пассажа Лакана, можно предположить, что фарфоровая собачка, упомянутая в начале нашего текста, была не чем иным, как *метонимией*, то есть малой толикой красивой, уютно обустроенной жизни викторианской эпохи (симптомом ностальгии!). Чтобы найти *метафору*, вспомним сюрреалистские «объекты настроения» — например, банальные предметы, появляющиеся в картинах Р. Магритта. Так, в работе «Пронзенное время» (*La durée poignardée*, 1938; Художественный институт, Чикаго) уменьшенный старинный паровоз LMS 4-6-0 выступает из камина в доме покровителя художника, Э. Джеймса. Данное явление толкуется именно *метафорически*: это образ спонтанного прорыва «бессознательного желания» (заодно ауры *démoté*); связь с китчем устанавливается еще тем, что известный «певец банальности» Дж. Кунс в 1987 году выставил 3 модели старинного локомотива, сделанные из хромированной стали и наполненные виски «Джим Бим» (*Jim Beam — J. V. Turner Train*, 1986–1987). (Ил. 4–5.)

Из того же десятилетия XIX века, когда появился пассаж о *метонимической собачке*, прозвучал другой сардонический, антимещанский возглас, куда более резкий и горький: «Добродетелью у них считается то, что делает скромным и ручным: поэтому они из волка сделали собаку, а самого человека превратили в человеческое домашнее животное». И далее: «Вы делаетесь все мельче и мельче, маленькие люди! Все больше крошитесь вы, благоденствующие! Вы погибаете на моих глазах — со всем множеством ваших маленьких добродетелей, со множеством ваших маленьких упущений и вашей маленькой покорностью!» [16, с. 177–178]<sup>8</sup>. Добавим: и «со своим маленьким бессознательным» (*мельче*

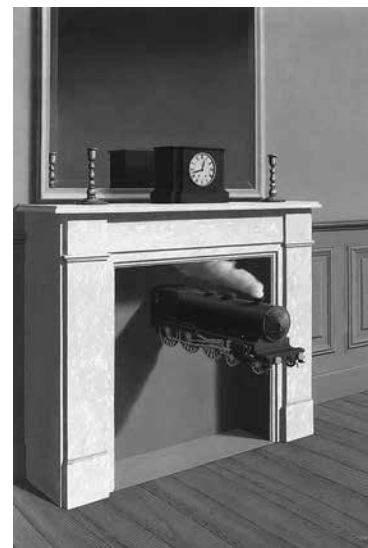
8 Ср.: «О, как ничтожно зло его! О, как ничтожно даже и добро его!» [16, с. 232].

не может «крошиться» *Kitsch-mensch*); потому-то китч оказывается его «последним языком».

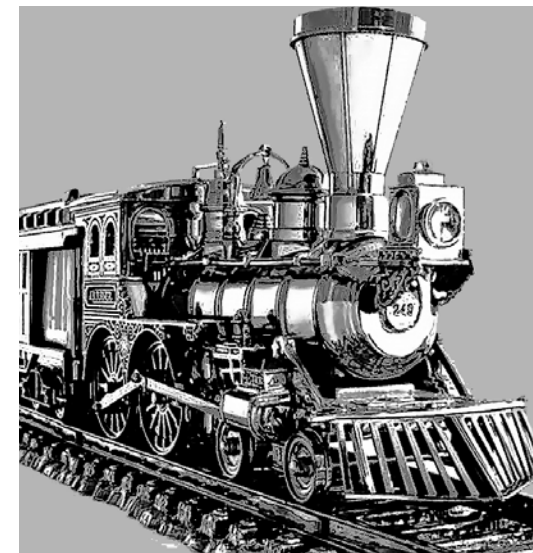
Аффилиация с бессознательным поможет разобраться и с теми хронологически ранними феноменами, которые ряд исследователей проводят «по ведомству» китча: это, скажем, петрониевский «пир Трималхиона» и «танагрские статуэтки» — или же «античные и ренессансные венеры, амурсы, вакханки, надгробия, средневековые пляски смерти, барочные аллегории, гаремы и одалиски романтиков» [9, с. 372]. Можно гипотезировать некую морфологическую общность, диктующую стадийные параллели: то есть обращение к *депозитарию бессознательного* обусловлено имманентными причинами развития цивилизации, достигшей некоей фазы своего развития. «Вероятно, до-романтический китч следует искать в тех периодах искусства, когда господствующий стиль миновал свой расцвет и начал склоняться в маньеризм», — размышляет Т. Кулка [48, р. 16]. Дабы не утратить историчности подхода, сохраним наименование «китч» за периодом *модернизма* (вторая половина XIX и XX век), оставляя специалистам право использовать и другие термины.

Возвращаясь к Лакану, вспомним, что в структуре человеческой личности тот выделял уровни «воображаемого», «символического» и «реального». Последнее не имеет отношения к окружающей *реальности* — это психическая инстанция, находящаяся «по ту сторону» как рациональности, так и субъективной рефлексии. Комментирует исследователь: «[Реальное] есть то, перед чем пасует *воображаемое*, на чем спотыкается *символическое*: оно стропливо, непокорно. Посему формула “реальное суть невозможное” ... [описывает] то, чего недостает в символическом порядке, неустранимый осадок всех артикуляций, исключенный элемент, к которому можно лишь приближаться, но никогда — овладеть» [52, р. 280]<sup>9</sup>. Субъект конституируется на уровне *символического*, к которому относятся общественно-исторический порядок, модели поведения, запреты и нормативы (в частности, коды эстетического), причем предельным воплощением символического знакового строя становится *Имя-Отца* (= функция традиционной культуры). Здесь происходит социализация личности — одновременно ее тривиализа-

9 К сожалению, автору этих строк был недоступен XXII том семинаров Лакана, в особенности посвященный отношениям «реального», «символического» и «воображаемого».



4. Рене Магритт  
*Пронзенное время*. 1938  
Холст, масло. 147 × 98,7  
Художественный институт, Чикаго



5. Джефф Кунс. *Jim Beam — J. B. Turner Train*. 1986–1987. Хромированная сталь, бурбон. 27,9 × 289,6 × 16,5  
Тираж 3+1. Различные собрания

ция, ведь исторически принятые ценности и эталоны корректируют внутренний самоидентифицирующийся образ = воображаемое.

Автор концепции «политического бессознательного» Фр. Джеймисон указал: «...История — это не текст, не рассказ (ни “мета-”, ни любой другой); но будучи отсутствующей причиной, она доступна нам лишь в текстуальной форме, причем наш подход к ней и к самому Реальному необходимо проходит через текстуализацию, через обсказывание в политическом бессознательном» [46; 35]. Цитируемый автор ссылается на Лакана, так что упоминаемое Реальное суть именно то, что помещается за пределами «упорядочения мира с помощью языка». Достоинство интереса разобраться, относится китч к «политическому бессознательному» или же, наоборот, — пока лишь отметим, что оговоренные в рамках текущего исследования условности (равно и по-лакановски недоверчивое отношение к *реальному*) — поясняют название данного текста: «реализм без реального».



\*\*\*

«...Существуют... разные кичи: католический, протестантский, иудейский, коммунистический, фашистский, демократический, феминистский, европейский, американский, национальный, интернациональный», — с писательской пронизательностью заметил М. Кундера [13, с. 285]<sup>10</sup>. Очерченный здесь диапазон не противоречит вышеизложенным замечаниям, хотя, весьма вероятно, потребует большего терминологического разнообразия. Констатируя вездесущность феномена, новейшие критики склонны использовать сие слово едва ли не во всех чрезвычайных ситуациях. «Бойтесь конца света, — написал бойкий британский журналист, — а закончится он не пожаром или потопом, не эпидемией или вторжением из космоса, но пароксизмом китча: этой концептуальной не-формы, которая разделяет то, что не имеет истории, и то, что суть воплощенная история: иными словами, вечность и время»<sup>11</sup>. Даже в хлесткой, заостренной формуле, взятой из газетной передовицы, проступают и безвременность *бессознательного*, и завроженность «символическим».

Поскольку мы приняли, что китч — это «бессознательная область», следует ожидать, что в нем, как в сновидении, работают изученные З. Фрейдом влечения: *либидо* (стремление к соблазну/размножению); *Эдипов комплекс* (восхищение/зависть к предтечам), и т. д. С другой стороны: китч структурирован как язык, и там отмечалось присутствие основополагающих тропов, *метафоры* и *метонимии*. Двинемся дальше: как считается установленным, нынешние артефакты «отсылают» не к *реальному* (что гипостазировал Лакан), но к другим артефактам: неким «сильным» визуальным или текстуальным «отцовским» источникам. Китч открыто пастиширует/профанирует оные; значит, на него в том числе можно спроецировать положения *эдипальной* теории «страха влияния» (*anxiety of influence*) прозорливого американского критика Г. Блума (р. 1930). Пусть «китчевый образчик» эксплицитно не показывает «страх»: там работают *клинамен*, *апофрадес*, *даймонизация* — тропы, позаимствованные автором-постмодернистом из античных источников. Вот избранные примеры.

10 «Кич» = «китч», русская транскрипция термина неустойчива. Любопытно наблюдение автора: «Братство всех людей на земле можно будет основать только на киче» [13, с. 279].

11 Из арт-рецензии М. Брейтуэлла в газете *Independent* (2003); цит. по: [44, р. 7].

Первым позволительно взять полотно И. И. Машкова «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» (1910, ГРМ). Экспонированное как манифест скандального шоу «Бубновый валет» (Москва, декабрь 1910 — январь 1911), оно было сознательной «пощечиной общественному вкусу», апеллировало к массовой культуре: выступлениям ярмарочных атлетов-гиревиков. (Ил. 6–7.) *Означающее* здесь — примитивистская живопись: уплощенное наложение пастозного пигмента, стилизующий рисунок кистью, разрегулированная перспектива. Сквозь программное «убывание натурализма» проступает откровенно китчевый *референт*: цирковая афиша. *Означаемое* — подчеркнутая *инакость* художников-авангардистов: тут и вульгаризованный ницшеанский *Übermensch*, и «гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуха и удар кулака» футуристов. Ассоциации с дурным вкусом (китчем!) вполне могли сложиться у оскорбленных обывателей, тех должно было провоцировать многое — от разухабистого письма до наглости художников, эпатажно щеголяющих «без штанов».

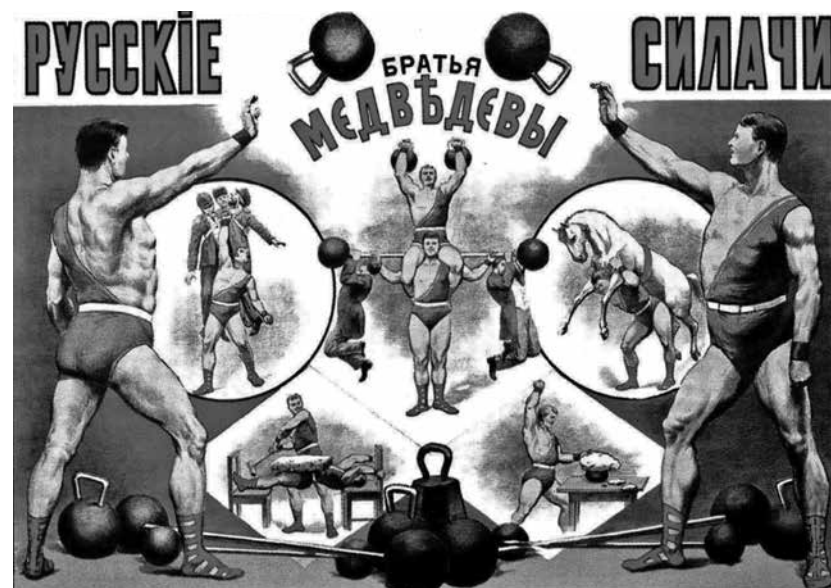
Немногим более, чем через 10 лет, в советской печати появилось сообщение: «Художник И. И. Машков по соглашению с Главкурупромом выезжает на южный берег Крыма (в Мисхор), где он будет писать большую картину из жизни и быта курортных больных» [1, с. 39]. Созданные на заявленную тему произведения 1920-х гг. («Симеизский пляж», 1920; «Солнечные ванны в Крыму», 1920-е гг.; «Гурзуф. Женский пляж», 1925, Волгоград, музей; «На пляже. Гурзуф», 1926, Минск, национальный музей; и др.) включают изображения обнаженных фигур, мужских и женских. Во всех надо отметить отход от ранней примитивистской стилистики в сторону импрессионистского пленэризма/«теплохолодности». Думается, эволюция заслуживает блумовского термина: это *клинамен*, отклонение-исправление, доказывающее влияние «сильного» предшественника. «Давайте... поищем навыки чтения каждого стихотворения как преднамеренно неверного толкования стихотворения-предшественника... Узнайте каждое стихотворение по его клинамену...», — призывает Г. Блум [5, с. 41]. Принимая ко внимание поправку на живопись, возможно назвать имя «идеального наставника»: это П. Сезанн, мощный авторитет для «бубновалетовцев», «намеренно искаженный» в одном случае и «рекомпенсированный» — в другом. *Означаемым* в «крымском цикле», вероятно, следует считать повышение благосостояния советских трудящихся; правда, в 1920-е годы на бывших царских резортах отдыха преимущественно новоявленная «красная элита». Вот почему эти



6. Илья Машков. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910  
Холст, масло. 208 × 270  
Государственный Русский музей

вещи ближе китчу — как его понимали К. Гринберг, позже М. Кундера. Аналогичную эволюцию у И. И. Машкова можно проследить и в натюрморте, если сравнить, скажем, ранние бубновалетовские «Синие сливы» (1910, ГТГ) — и «Привет XVII съезду ВКП (б)» (1934, Волгоград, музей искусств им. И. И. Машкова), коллекцию разномастных бюстов вождей, под сенью лозунга, в окружении цветов.

Переносясь в более близкие времена, рассмотрим работу И. С. Глазунова «Царевич Дмитрий» (1967, Москва, Государственная картинная галерея И. Глазунова). Почтенная традиция помещать названного автора в рамки китча восходит к знаменитой статье М. А. Чегодаевой [25]. На первый взгляд «сильным» влиянием в данном случае покажется американский поп-арт, о чем говорят не просто фрагменты коллажа, но фактически вся «материальная часть»: вырезанная по силуэту и наклеенная серебряная парча; приклеены и нательный крестик, игрушечная лошадка и реальные стволы березок. Можно вспомнить



7. Русские силачи братья Медведёвы  
1900-е. Цирковая афиша

одновременные (и более ранние) вещи Т. Вессельмана, Дж. Джонса, Р. Раушенберга. Но думается, здесь более сложный случай, по Г. Блуму: речь о таком явлении, как апофрасис, или «возвращение мертвых». «Могучие мертвецы возвращаются, — утверждает Блум, — но возвращаются они в одеяниях наших цветов, говорят нашими голосами, по крайней мере отчасти, по крайней мере иногда, в те мгновения, что свидетельствует не об их упорстве, а о нашем» [5, с. 121]. В данном случае, кажется, «в одеянии цветов поп-арта» возвращается картина В. С. Смирнова «Смерть Нерона» (1888), которую юный Илья мог видеть в залах Русского музея, во время обучения в Институте им. И. Е. Репина: сходна простертая фигура (в зеркальном повороте); лошадке соответствует эллинистическая скульптура «Мальчик с гусем» (по оригиналу Бозфа, II в. до н. э., Музеи Ватикана), даже ритм березок находит некоторое соответствие в акцентированных вертикалях академической картины. Главное же: мелодрама и театральность «поздней Академии» — профанируются,

усиливаются до *китчевого гротеска*; достаточно учесть зияющую рану и взывающий ко зрителю жалобный взгляд «перевернутых» огромных глаз (В. С. Смирнов избежал дешевых эффектов). В общем, невзирая на старания Глазунова, картина, можно сказать, «маловысокохудожественная» (словечко из обихода «ЛОСХовских» выставкомов 1970-х представляется тут уместным).

Наконец, обратимся к тому, что Г. Блум назвал *даймонизацией*. «Позднейший поэт открывается тому, что он считает силой родительского стихотворения, принадлежащей не самому родителю, но сфере бытия, стоящей за этим предшественником»; ниже он называет это «борьбой художника с искусством» [5, с. 18, 85]. Вновь сделаем поправки на живопись; как представляется, примером тут могут служить многие произведения М. М. Шемякина, который «открылся», сознательно реферировал (*вызвал демонов!*) к *fin-de-siècle*, декадансу, «стилю модерн» (*Art Nouveau*). Оттуда он почерпнул — и довел до холодного, *китчевого* пароксизма — уплощенную линейную стилизацию, кудрявую, прихотливую линию, декоративный цвет (по Блуму, это «интеллектуальное приятие вытесненного» [5, с. 87]). Таковы многочисленные шемякинские «Карнавалы Санкт-Петербурга», «Балаганчики», «Нижинские», «Петрушки», «Жар-Птицы» (1978–1988), «Патентованная» декадентская эротика, что русские авангардисты в «Пощечине общественному вкусу» обозвали *парфюмерным блудом*, — это ведь тоже про Шемякина: посмотрим, как фантастически деформирует он *носы* своих персонажей (что прозрачно намекает на фрейдовский «страх кастрации»). И также совершенно по Фрейду/Блуму, за всеми «Карнавалами» с их параферналиями скрывается *смерть/даймон*. Трудно даже пересчитать, сколько скелетов, черепов, мертвых тел и их фрагментов встречается в произведениях Шемякина, вплоть до сравнительно недавних («Танцы госпожи Смерть», 2012), где скелетики-смертеньши врисованы в кучки городского мусора, опавшие листья в лужах на тротуаре, трещины штукатурки и т. д.

«[Он] повинен в самом страшном для арт-мира грехе: он популярен среди людей, которые не разбираются в искусстве» [53, р. 229]<sup>12</sup>, — это вполне могло быть сказано про Шемякина. Действительно, вот характерный отзыв: «Я не искусствовед, не специалист в живописи, но, погружаясь в мир, созданный Михаилом Шемякиным, я — и не просто зритель... Карнавал красок, характеров, чувств. Каждый сюжет иррационален в той мере, в какой иррационально может быть ощущение

окружающей действительности» [27, б. п.]<sup>13</sup>. И вновь параллельное высказывание: «Стиль его размашист и нарочито небрежен, передает одновременно чувства и энергию... Это как путешествие на *Волшебную Гору* в Диснейленде; в определенном смысле даже еще необычнее, ибо все сопутствующие ощущения передаются не чем иным, как красками на холсте». Известным аналогом *Волшебной Горы* можно считать шемякинское оформление балета «Щелкунчик» в Мариинском театре (2007) — или, скажем, процессию «носатых карликов» в витрине «Универсального магазина купцов Елисеевых» на Невском проспекте, крутящихся на радость невзыскательной публике.

Обнаруженные нами в китче риторические тропы и «тревожные фигуры» (*anxiety!*) характеризуют его как семиотическую комбинацию — пользуясь термином Блума, «семейный роман», сочетание влияний и реакций, амбиций и профанаций. Китч — это заведомо искаженное/неверное прочтение исходного материала; вновь процитируем Блума (принципиально заменяя «стихотворение» на «произведение»): «Когда мы говорим, что значением одного [произведения] является другое [произведение], мы вправе иметь в виду несколько [произведений] <...> [Произведение], составленное из всех этих [произведений] в разных вариациях» [5, с. 80–81]. В этом «манифесте антистетической критики» отмечены и несамостоятельность, и эклектичность — черты, вполне применимые к китчу.

Вспоминая предварительно обозначенные черты китча, можно указать его главную функцию, аналогичную фрейдовскому сновидению: это удовлетворение бессознательного желания, причем такое, которое *овнешняет* само желание и навязывает себя в качестве именно его реализации. Впрочем, такое удовлетворение фальшиво, ибо зависает между эстетическим и социологическим уровнями, не вполне достигая ни того ни другого (что подозревал, возможно, Прудон). Неосознанно (!) манипулируя семантикой тропов (обозначенных выше: *метонимия*, *клинамен* и т. д.), китч способен производить разнообразные иллюзии: например, подменять собой искусство *вообще* (вариант: политическую

12 Авторы книги отнесли к «дурному вкусу» Лероя Неймана (1921–2012), кому и посвящены приведенные цитаты. Нейман профанировал «до китча» абстрактный экспрессионизм — как Шемякин делает со «стилем модерн», а Глазунов — с поп-артом.

13 Нас не должно смущать, что автор этих слов — Булат Окуджава; как «неспециалиста» он определил себя сам, добровольно.

идеологию). Здесь уместно наблюдение о работах Джеффа Кунса, которые «не только ненавязчиво поминают ту или иную современную... компанию... обман переходит на глубокий, мифологический уровень: это обман, воплощенный во влекущем к гибели пении сирен» [29, р. 8]<sup>14</sup>. Последние слова затрагивают уже социальную роль китча — метаморфозы и обстоятельства его рецепции в меняющемся контексте, чего нам предстоит кратко коснуться.

\*\*\*

В американской печати долгое время сохраняла релевантность «антикитчевая» установка К. Гринберга. «Если искусство оказывается продолжением повседневной жизни, оно теряет себя; оно становится товаром среди других товаров: то есть китчем, — писал другой критик в 1959 году. — <...> Искусство продолжит свои отступательные маневры — меж красотой и антиискусством, меж реальностью и эстетической подделкой, революцией и ностальгией» [50, р. 267, 268]. Автор протестовал против «добавления китчу интеллектуального измерения», порожденного «вакуумом позитивного интереса к искусству». В перспективе видно, что эта реплика исторически предшествовала масштабному прорыву низкого, ассоциируемого с «эрой избытка», консюмеризмом и, конечно, поп-артом.

Тут особо ценно свидетельство «неангажированного» наблюдателя. «Сегодня как раз культура авангарда, реагируя на густоту и масштабы массовой культуры, заимствует стилистические черты из китча, — отметил в 1964 году У. Эко. — Этим занимается поп-арт: он выбирает самые вульгарные и претенциозные графические символы рекламы и превращает в объекты нездорового и ироничного внимания, непропорционально раздувая их масштаб и развешивая по стенам музеев. Это — месть авангарда китчу... Объективированные художником на холсте, торговая марка *Кока-Колы* или фрагмент комикса приобретают смысл, какового они не имели раньше». Интересно, что Эко высмеивает самых рьяных ниспровергателей массовой культуры, упрекает их в снобизме: такой критик «попросту делает то, чего не делают другие; на деле же он

14 Реплика относится и к плавающему в аквариуме мячу и к окружающим плакатам спортсменов.

полностью зависит от того, что делают *те* — чтоб знать, как поступить наоборот». В культурном конгломерате позднего XX века семиотик выделяет «памятники открытий, произведения опосредующие, товары и поделки псевдоискусства — другими словами, это авангардная культура, масскульт, мидкульт и китч» [41 pp. 215, 194, 206]<sup>15</sup>. Нарастающее внимание, уделяемое и академическим сообществом, и журналистами феномену *поп-культуры*, привело к целой россыпи предложенных названий.

Одним из терминов, укоренившихся и заживших собственной жизнью, нужно считать *кэмп*, впервые употребленный в интересующем нас контексте С. Сонтаг в работе «Заметки о кэмпе» (*Notes on Camp; Partisan Review*, Vol. XXI, Dec 1964; вошла в сб. *Against Interpretation* [1966] с исправлениями). Новейший комментатор сетует на прихотливый, отрывочный характер эссе, отмечая: «Сонтаг на ощупь пробирается через недостаточно исследованную территорию, и конечно, натывается на некоторые весьма интересные вещи»; ниже: «Определение кэмп, включающее Теннисона, [радиопередачу] *the Goon Show*, Дали, де Голля и детские комиксы, — не значит ли это закидывать невод уж слишком наугад?» [32, pp. 67, 68]. Сама Сонтаг призналась: «Я испытываю сильную тягу к кэмпу и почти такое же сильное раздражение... Для того чтобы дать мировоззрению имя, набросать его контуры и рассказать его историю, необходима глубокая симпатия, преобразованная отвращением» [21, с. 289]<sup>16</sup>. Кажется, что тут и спрятан ключ к прочтению: нужно рассматривать текст как «спонтанный набор ассоциаций», наподобие того, какой психоаналитик вызывает у пациента; при сем отчетливо выступает сущность «комплекса/невроза» (совсем по-фрейдовски звучат выражения: «вещи-которые-суть-то-чем-они-не-являются», «андрогин», «глаз кэмп»).<sup>17</sup>

Демонстрируя пристрастность и меткое перо, Сонтаг предлагает ряд характеристик, нередко касаясь нашего «титульного» предмета («Многие примеры кэмп с «серьезной» точки зрения — либо плохое искусство, либо китч. <...> Кэмп — это последовательно эстетическое мировосприятие. Оно воплощает победу «стиля» над «содержанием», эстетики над «моралью», иронии над трагедией» [21, с. 292, 302])<sup>17</sup>.

15 Термин «мидкульт» предложен Д. Макдональдом.

16 В раннем переводе [11] фамилия автора транскрибирована «Зонга», а последние слова переданы лучше: «симпатия, подкорректированная отвращением» [11, с. 236].

17 Ср.: «непрерывное эстетическое переживание мира» [11, с. 246].

Описываемые ею выпренность и искусственность кэмп, как представляется, соответствуют блумовскому тропу, называемому *kenosis* (т. е. *самоопорожнение*): «...в кеносисе битва художника против искусства проиграна, и поэт, даже уничтожая образец предшественника свободной преднамеренной утратой последовательности, падает или убывает в пределах ограничивающих его пространства и времени» [5, с. 76, 77]. То есть: автор *кэмпирует* [*to camp*], «развенчивая серьезность» (предтеч), преодолевая «отвращение к копиям» (*nausea of the replica*); в конечном итоге: «стремится заставить отцов расплачиваться за их собственные грехи, а по возможности, и за грехи сыновей», маркируя свое настоящее как эклектическое время эпигонов.

В статье Сонтаг перечисляются старомодность (*démodé*), настроение (*frivolous*) и восхищение «искусством [для] масс» (*arts of the masses*), которые мы отмечали ранее как свойства собственно *китча*. В эпоху поп-арта такие качества отражали, в том числе, коллапс социальных различий. «...Все смешалось: танец, музыка, искусство, мода и кино, — вспоминал Уорхол (помеченный Сонтаг как “кэмп-персона”). — Забавно было видеть посетителей Музея современного искусства рядом с хиппаями, амфетаминовыми “королевами” и редакторами журналов мод» [22, с. 194]. В другой статье все та же Сонтаг приветствует демократизацию культуры XX века: «...красота автомобиля, решения математической задачи, картины Джаспера Джонса, фильма Жана-Люка Годара, личностей и музыки “Битлз” в равной мере доступны всем» [21, с. 319]. Уж не *китч* ли все это?..

Выше неоднократно использовалась методология Г. Блума, как можно было видеть, с вознаграждающими результатами. Отметим, что его подход стал возможен на основе провозглашенной Р. Бартом в 1968 году «смерти автора» — ведь все позднейшие «эфебы» неизбежно оказываются в числе появившихся вследствие такой смерти *читателей*. «Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении... читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [2, с. 390]. Конечно, надо понимать, что Барт постулировал вряд ли существующего *идеального* читателя. Нельзя застраховать ни одно произведение от употребления/разыгрывания совсем другими — агрессивными, пошлыми — читателями, *травестирующими* памятник до китчевого уровня

(вот как преобразуется установка Прудона). Отступая еще на шаг, можно рассмотреть и исходное произведение, и его вульгаризированную проекцию, и самих читателей с их вариативным культурным уровнем как персонажей некоего *метатекста*, характеризующего в первую очередь свое время. Ведь было пронизательно замечено: «внетекстовой реальности вообще не существует» (*il n'y a pas de hors-texte*) [8, с. 313].

Мы погружаемся в эпоху постмодернизма; нельзя не процитировать тут ироничное определение критика: «[Китч это] термин, имевший хождение в 1960–1970-е годы и к настоящему времени вышедший из моды, так как его сменило более веское понятие *постмодернизм*. По сути, К. есть зарождение и одна из разновидностей постмодернизма» [19, с. 134]. Вероятно, такое мнение оправдывается «всеобщим смешением» (эклектикой? гетерогенностью?), поминаемым и Уорхолом, и Сонтаг. В обстановке хаотического плюрализма стираются различия между такими конфронтациями, как «элита — широкая публика», «высокая — массовая культура»; под угрозой и конституирующая оппозиция: «хороший вкус — дурной вкус/китч» (с точки зрения теории, анализ и «переворачивание» противоположностей есть один из сильных ходов постструктуралистской философии).

Деконструируя едва ли не центральную мифологему западной философии — противопоставление *речи/языка* и *письма* (толкуемое как иерархическая бинарная оппозиция), — Ж. Деррида показал, что оба члена/термина могут пониматься как частные случаи некоей третьей, предлагаемой им особой структуры: *archi-écriture* (на русский язык переводится по-разному). Философ писал: «...“первичного”, “естественного” и прочего языка никогда не существовало... он никогда не был чем-то цельным, свободным от письма, напротив — ... он всегда уже был письмом. Или прото-письмом (*archi-écriture*) <...> прото-письмо как динамика различия, как неразложимый прото-синтез, открывающий возможность овременения... является условием всякой языковой системы» [8, с. 181, 185]<sup>18</sup>. В рамках нашей задачи попробуем обратить постмодернистскую мысль на демонтаж постулированной Гринбергом фундирующей оппозиции: «авангард — китч». Тут же заметим (следуя образчику Деррида), что один не существует без другого, создающего

18 «РазличАние» — вариант перевода дерридианской *différance*. Другой автор вместо «прото-письма» использовал буквалистский перевод: «архи-письмо» [20, с. 15 и далее].

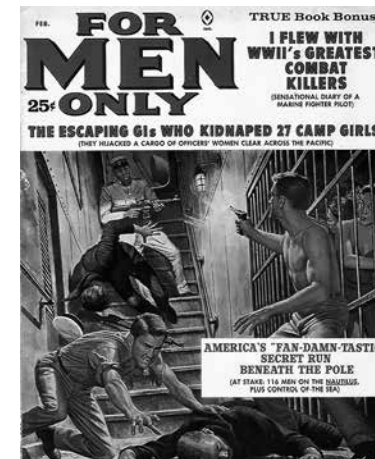
самую возможность противопоставления. Далее: китч (т. е. китчевые приемы) следует считать одной из потенциальных возможностей в боевом арсенале авангарда (разновидность «пощечины общественному вкусу»). Китч, как мы увидели, суть бессознательное модернизма, поэтому допустимо сказать: он *прониживает* модернизм/авангард, то таясь, то открыто выходя на первый план. То есть, аналогично мысли французского мэтра, можно и в данном случае считать оба члена/термина оппозиции частными случаями третьей, более общей, структуры; оставаясь в рамках грамматики, назовем эту структуру: *прото-китч* = *архикитч*.

Теперь обратимся к другому крупному постмодернистскому теоретику — Ж. Бодрийяру. В своей влиятельной книге «Симулякры и симуляции» (*Simulacres et simulation*, 1981; рус. пер. 2011) он предложил различать уровни эволюции образа (репрезентации) в современном обществе: «...(\*) он маскирует и искажает фундаментальную реальность; (\*\*) он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; (\*\*\*) он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде» [6, с. 12]. Подставляя сюда реалии искусства XX века, предположим: первый этап соответствовал «героическому модернизму» (кубизм и разные виды абстракции); второй этап связан с эпохой поп-арта (тот постулировал «суверенного потребителя» и обеспечивал его статус символической растратой, маскировавшей *жертвоприношение*). Для завершения «триады», третий этап соотнесем с *архикитчем* — он не имеет отношения к реальности («реализм без реального!»), являясь симулякром при *отсутствии искусства*. «Переход от знаков, которые скрывают нечто, к знакам, которые скрывают, что за ними нет ничего, обозначает решительный поворот. Если первые отсылают к теологии истины и тайны... то вторые открывают эру симулякром и симуляции <...> симуляция проявляется в фазе, которая непосредственно затрагивает нас в виде стратегии реального, неореального и гиперреального...» [6, с. 13]. Не следует ли ввести термин: *гиперкитч*?

Для прояснения бодрийяровских положений заимствуем пример из массовой культуры: это комиксы и обложки популярных изданий. Рисующие их художники (*иллюстраторы*) — среди немногих, кто еще обязан владеть достаточными техническими навыками, чтобы анатомически верно сконструировать человеческую фигуру, в динамике и (или) сложном ракурсе, одновременно построив вокруг иллюзорное, перспективное пространство. Если рассмотреть работы Брюса Минни



8. Морт Кюнстлер. *Спасение с танкера* 1962. Смешанная техника. 40 × 46



9. Обложка журнала *For Men Only*. Февраль 1962

или Морта Кюнстлера, то они практически неотличимы от «академической» жанровой или батальной живописи XIX века, только помещались на обложках таких журналов 1950–1960-х, как *Men's Adventure*, *World of Men*, *Stag*, *Male*, *For Men Only* и иных подобных изданий. (Ил. 8–9.) Дизайнер обложек «бульварного чтения» (*pulp fiction*) Джеймс Авати, иллюстраторы комиксов Кэрмайн Инфантино, Джил Кейн или Нил Адамс также могли/могут похвастаться компетентным владением техникой. При периодической смене «квазипейзажного окружения» условными фонами требования «жизнеподобия фигур» сохраняются, даже в трактовке самых фантастических ситуаций. Далее: в новейшую эпоху 3-D изображений, «всеобщей прозрачности» и *интерактивности* критик-энтузиаст склонен приписывать комиксам невероятные свойства, буквально смешивая их с жизнью: «Мы, читатели комиксов, глядя из нашего высшего измерения перпендикулярно на страницу, можем заглянуть в мысли героев, ведь в специальных «пузырях» дается непрерывный комментарий. Мы можем остановиться на стр. 12 и вернуться на стр. 5, чтобы уточнить пропущенную деталь. Герои продолжают разыгрывать свои драмы в прежней линейной последовательности... Мы можем поместить Супермена-1938 рядом с Суперменом-1999, и их истории

не смешаются, разве что у нас в голове» [49, с. 116–117]. Наконец, появляется и *пошлый супер/анти/герой Deadpool*, «разрушающий четвертую стену»: со страницы комикса он, почти как красноармеец из давешнего плаката, грозит пальцем зрителю, развернувшему именно это издание, недвусмысленно обещая: «Скоро я и до тебя доберусь» [33]<sup>19</sup>. (Ил. 10–11.)

\*\*\*

**Смерть как китч.** В одной из новейших теоретических книг, посвященных анализу комиксов (со структуралистской, психоаналитической, марксистской, постмодернистской и т. д. позиций), обсуждается вопрос о дефиниции самого понятия «комикс». Признается наличие «пограничных случаев» (таких как «гобелен из Байё», XI век, Музей Байё, Франция), и все же: «Большинство исследователей согласны относительно ряда формальных характеристик, например, что последовательность кадров/картинок [panels] должна включаться в определение» [36, р. 10]; к чему следует добавить логическую связность действия. В таком случае к комиксам можно отнести распечатку кадров из любительского фильма А. Запрудера (случайно заснявшего убийство президента США Дж. Ф. Кеннеди), опубликованную в журнале *Life* 2 октября 1963 года: примерно 30 последовательных «панелей» создают аналогию того, что именуется *comic strip*. Национальная трагедия США прихлещась на момент расцвета поп-культуры — и отразилась как «поп-детектив». Одна из «панелей» Запрудера использована Р. Гамильтоном в «Интерьере II» (1964, Галерея Тейт, Лондон) — она приклеена к экрану телевизора; и сцена насилия, и надменная *femme fatale* (киноактриса Патриша Найд) метонимически коннотируют «гангстерскую драму», в стилистике *film noire* (американская экзотика для британцев). (Ил. 12–13.) *Dead president's corpse in the driver's car*, спел Джим Моррисон (*The Doors, Not To Touch the Earth*, 1968); тогда же еще один британец, Дж. Г. Баллард, описал весь сюжет в манере спортивного репортажа — «Убийство Джона Фитцджеральда Кеннеди, рассмотренное как автомобильный пробег под гору» (1968; первая публикация 1970). Власть/кровь, «первостатейная» между-

19 По сценарию, «болтливый наемник» Дэдпул каким-то образом знает, что он — сочиненный герой комиксов, и чтобы освободиться, стать независимым, отправляется убивать рисующих его художников; как видно, не забыл и о читателе, держащем данный выпуск в руках.



10. Гюстав Кайботт. *Молодой человек у окна*. 1875. Холст, масло. 117 × 82  
Частное собрание



11. Обложка комикса *Deadpool* 2015. № 18

народная сенсация, загадочность (не вполне разъясненная до сих пор!), симуляция с использованием *mass-media* и высоких технологий — все это черты, обеспечивающие данной истории неизменный интерес и шумный успех у толпы, совсем по П.-Ж. Прудону (о чем свидетельствуют многочисленные фильмы и телесериалы разных жанров).

**Китч как смерть.** Мы уже предположили, что «архикитч» (или если угодно, «гиперкитч») маскирует *отсутствие искусства* — достойный сожаления факт, что «за ним самим» уже ничего не стоит. Подобное положение представляется актуальным в свете новейших дискуссий о «смерти/конце искусства». Искусство исчезает, потому что это было предсказано еще Гегелем; потому что его профессиональные конвенции превратились в текст о наличии/отсутствии таковых конвенций,



12. Кадры из фильма А. Запрудера, показывающие убийство президента Дж. Ф. Кеннеди, на страницах журнала *Life*. 2 октября 1963

а инновативный ресурс и самая концепция исчерпаны; потому что поп-арт открыл дорогу тотальной «эстетизации жизни», т. е. окружению человека/потребителя рекламой (жизнеподобие и соблазнительность последней непрерывно возрастают). Ведь именно китч приходит на ум при чтении такого рассуждения уже цитированного философа: «...реклама в своей новой версии наводняет все кругом, и соответственно, общественное пространство (улица, памятник, рынок, сцена) пропадает. Реклама реализуется — или, если вам больше нравится, материализуется — во всей своей непристойности [общественности; букв.: «несценичности». — А. К.]: она монополизирует общественную жизнь своим эксгибиционизмом» [30, р. 129]. Наконец, один из провозвестников «конца искусства» сделал вывод: «...Нет какого-то одного искусства



13. Ричард Гамильтон. *Интерьер II*. 1964  
Картон, масло, коллаж. 121,9 × 162,6  
Галерея Тейт, Лондон

более истинного, нежели другое, и нет какого-то одного вида [образа], как должно выглядеть искусство: все искусство суть в равной и безразличной степени искусство» [38, р. 34]. Вероятно, такой подход способен включить в безразличные рамки искусства, в том числе, и «китч-манифестации».

**Китч как death-drive.** В 1998 году норвежский живописец Одд Нердрум объявил себя «китчевым художником». В последующие годы появилась группа авторов, разделяющих изложенные норвежцем взгляды; они создали движение (*Kitsch Movement*), регулярно выступают с выставками (например: *Kitsch Katakomben* в Тонсберге, Норвегия, 2002), организуют международные биеннале (Мюнхен, 2008; Венеция, 2010). Тут, конечно, ощущается эпатаж; впрочем, теория Нердрума



строится на различии античных (творчество как *techné*, мастерство) и новоевропейских воззрений на сущность и задачи искусства [54, pp. 17–27]. «Китчевики» (конечно, преднамеренно) прочитывают кантовское «незаинтересованное эстетическое суждение» как «эстетическое безразличие» (*aesthetical indifference*) и не находят в модернистском искусстве «вечных человеческих свойств», таких как «чувство, мелодрама, сострадание, пафос» и т. д. Они апеллируют к «старым/мертвым мастерам» — и сквозь них, к мотиву *Vanitas*: памятникам, пережившим своих создателей, свою эпоху.

Давайте предположим: в образчик китча — *текстуальную фарфоровую собачку* (с которой начиналась статья) — исходно вписаны упомянутые английским юмористом 400 лет, необходимые для обретения ею «антикварного статуса»; значит, она неизбежно предполагает *смерть* автора и уход оригинальной зрительской аудитории для реализации своего потенциала как искусства. Для всего потребно время: в том числе для смерти искусства и замещения его китчем (может, наоборот?). Мы вполне установили бессознательный характер китча; теперь, как кажется, коснемся его «последней тайны»: китч — не что иное, как *фрейдовское влечение к смерти* (*Todestrieb, death-drive*), неизменно лепечущее, шепчущее, гудящее сквозь мелодраму и пафос. По Фрейду, это влечение искони присуще глубинной человеческой природе; искусство же — всего лишь одно из развлечений, придуманных смертными на пути из одного «неорганического состояния» в другое.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алленов М. М. Илья Иванович Машков. Л., 1973.
2. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика/Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1994.
3. Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе/Пер. с нем и фр. СПб., 2004.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/Пер. С. А. Ромашко. М., 1996.
5. Блум Г. Страх влияния: теория поэзии. Карта перечитывания/Пер. С. А. Никитина. Екатеринбург, 1998.
6. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции/Пер. А. Качалова. М., 2015.
7. [Герцен А. И.] «А. И. Герцен об искусстве»/Сост. В. А. Путинцев и Я. Е. Эльсберг. М., 1954.

8. Деррида Ж. О грамматологии (1967)/Пер. с франц. Н. Автономовой. М., 2000.
9. Дмитриева Н. А. Китч (1979) // Дмитриева Н. А. В поисках гармонии: искусствоведч. работы разных лет. М., 2009.
10. [Джером Дж. К.] Собрание сочинений неподражаемого английского юмориста... Кн. 10: Трое в лодке (кроме собаки)/Пер. кн. Е. С. Кудашевой. М., 1912.
11. Зонтаг С. Заметки о кэмпе/Пер. Н. Якубовой // Киноведческие записки. 1994. № 22.
12. Кант И. Соч., в 6 т. Т. 5. [Философское наследие]. М., 1966.
13. Кундера М. Невыносимая легкость бытия (1984) / Пер. Н. Шульгиной. СПб., 2016.
14. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда/Пер. с фр. А. К. Черноглазова. М., 1997.
15. Лукач Г. История и классовое сознание: исследования по марксистской диалектике (1923)/Пер. С. Земляного. М., 2003.
16. Ницше Фр. Так говорил Заратустра/Пер. А. В. Перелыгиной // Ницше Фр. Собр. соч. Т. 1. М., 1900.
17. Прудон П.-Ж. Искусство, его основания и общественное значение/Пер.; под ред. Н. Курочкина. СПб., 1865.
18. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Лето в аду. [Литературные памятники]. М., 1982.
19. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М., 1999.
20. Соколов Б. Г. Маргинальный дискурс Деррида. СПб., 1996.
21. Сонтаг С. Против интерпретации и др. эссе/Пер. С. Кузнецова. М., 2014.
22. Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм: уорхоловские 60-е/Пер. Л. Речной. СПб., 2012.
23. [Фрейд З.] «О сновидениях», д-ра Сигм. Фрейд, прив.-доц. Венского университета/Пер. с нем. А. Л. СПб., 1904.
24. Хофман В. Китч и «тривиальное искусство» как искусство массового потребления // Искусство. 1989. № 6.
25. Чегодаева М. Парадокс Глазунова и элементы кича в современной советской живописи (1979) // Искусство Ленинграда. 1989. № 2.
26. Чернецова Е. М. Китч: искусство или культурный мусор? М., 2015.
27. Михаил Шемякин: Нью-Йорк — Москва: ретроспективная выставка, 1972–1989; СХ СССР — галерея Болз-Сорокко (США). Torino, 1989.

28. *Adorno Th. W.* The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture / J. M. Bernstein, ed. London & New York, 1991.
29. *Archer M.* Jeff Koons: "One Ball Total Equilibrium Tank" [One Work series]. London, 2011.
30. *Baudrillard J.* The Ecstasy of Communication/The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / H. Foster, ed. Seattle, WA, 1983.
31. *Benjamin W.* The Arcades Project / Trans. H. Eiland & K. McLaughlin. Cambridge, MA. & London, 1999.
32. *Booth M.* Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp // Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader. Edinburgh, 1999.
33. *Bunn C., Talajic D.* Deadpool Kills the Marvel Universe. Marvel Comics, 2012.
34. *Calinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, 1987.
35. *Clark T. J.* The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. Rev. ed. Princeton, NJ, 1999.
36. Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics / A. Magnussen & H.-C. Christiansen, eds. Copenhagen, 2000.
37. *Culler J.* On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca, NY, 1982.
38. *Danto A. C.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton NJ, 1997.
39. *Derrida J.* The Truth in Painting / Trans. G. Bennington, I. McLeod. Chicago & London, 1987.
40. *Doss E.* Twentieth-Century American Art. Oxford & New York, 2002.
41. *Eco U.* The Structure of Bad Taste // *Eco U.* The Open Work / Trans. A. Cancogni. Cambridge, Mass., 1989.
42. *Foster H.* Compulsive Beauty. Cambridge, MA & London, 1993.
43. *Greenberg C.* Avant-Garde and Kitsch // *Partisan Review*, Vol. 6, No. 5, 1939.
44. *Holliday R., Potts T.* Kitsch! Cultural Politics and Taste. Manchester & New York, 2012.
45. *Huyssen A.* Mass Culture as Woman: Modernism's Other // *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Bloomington & Indianapolis, 1986.
46. *Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, NY, 1981.

47. *Karl F. R.* Modern and Modernism: the Sovereignty of the Artist, 1885–1925. New York, 1988.
48. *Kulka T.* Kitsch and Art. University Park, 1996.
49. *Morrison G.* Supergods: What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human. New York, 2012.
50. *Rosenberg H.* Pop Culture, Kitsch Criticism // *The Tradition of the New.* New York, 1959.
51. *Schwartz V.* Spectacular Realities: Early Mass Culture in: Fin-de-Siècle Paris. Berkeley/Los Angeles/London, 1998.
52. *Sheridan A.* Translator's Note/Glossary // *Lacan J.* The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis / J.-A. Miller, ed. London, 1994.
53. *Stern, J. & M.* The Encyclopedia of Bad Taste. New York, 1990.
54. *Tuv J.-O.* Kitsch as Superstructure: Comparing the criticism of Kitsch and Odd Nerdrum, and explaining the potency of "Kitsch" as superstructure for representational, narrative painting // *Kitsch and Beauty: the proceedings of the Representational Art Conference / M. J. Pearce, ed.* Thousand Oaks, CA., 2014.