

Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века

Надежда Мусянкова

Статья посвящена приемам китча в живописи, скульптуре и фотографии последней четверти XX века. Апроприация элементов китча актуальными художниками оказалась удачной стратегией, которая принесла известность и материальное благополучие многим представителям современной культуры. Популярность таких произведений обусловлена использованием механизмов массовой культуры, поскольку китчевое по своей форме произведение воспринимается легко, без интеллектуальных усилий со стороны реципиента. В статье приводятся примеры интерпретации китча в творчестве наиболее успешных российских и западных художников: В. Дубосарского и А. Виноградова, Т. Новикова, В. Мамышева-Монро, А. Петрова, Д. Кунса, Пьера и Жилья, С. Шерман, Я. Моримура и др.

Ключевые слова: китч (кич)*, гламур, кэмп, массовая культура, современное искусство, В. Дубосарский и А. Виноградов, К. Звездочетов, М. Константинова, Д. Кунс, В. Мамышев-Монро, Я. Моримура, Т. Новиков, Пьер и Жиль, Л. Резун-Звездочетова, С. Шерман.

Китч – одна из самых спорных, «болевых» точек истории искусства XX века. Сложность в изучении этой темы состоит в отсутствии четких границ понятия китч: исследователи предлагают различные критерии отбора, что считать китчем, а что оставлять в рамках актуального или даже классического искусства. В частности, к китчу относят курортные открытки с приветственными надписями, садовых гномиков, гипсовые и фарфоровые статуэтки и копилки кустарного производства, пресловутые коврики с оленями или лебедями, всевозможную сувенирную продукцию. Наиболее яркие образцы китча создаются ручным способом и выпускаются небольшим тиражом, но производство некоторых вещей налаживается в промышленном масштабе. Если верить статьям в словарях, «китч» – антоним хорошего вкуса и искусства, халтура, дешевая массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект.

* Автор использует в статье написание термина, исходя из его английской транскрипции.

В начале XX века авангардное искусство использовало средства китча для эпатажа публики, откровенно насмехаясь над глупостью обывателя. Так, художники «Бубнового валета» использовали грубый фольклор, площадной юмор, лубок, не останавливаясь и перед святотатством, ради того, чтобы обратить внимание на необходимость смены художественных форм, обновления языка, очищения его от штампов и академических шаблонов. Средства китч-иронии использовали дадаисты, сюрреалисты, мастера поп-арта, оп-арта, дизайна. Сразу оговоримся, что нас не интересуют проявления китча как такового в живописи или скульптуре, мы сосредоточим свое внимание на использовании китчевых приемов в современных актуальных практиках искусства преимущественно последней четверти XX века.

Первоначально это небольшое исследование задумывалось как попытка разобраться в вопросах терминологии и дать четкое определение китчу в изобразительном искусстве. Однако в процессе сбора материала выяснилось, что китч вовсе не нуждается в еще одной попытке дать ему определение, гораздо меньше исследований посвящено сознательному использованию приемов китча современными художниками. И тут проявилось много интересных деталей: оказалось, что осмысленная игра в китч в изобразительном искусстве начинает свой отсчет лишь во второй половине XX века, а точнее – с середины 1960-х годов, при этом большинство художников, сознательно или бессознательно использующих приемы китча в своем творчестве, являются ровесниками. Надо признать, что апроприация элементов китча в художественной практике оказалось очень успешной стратегией, принесла славу и материальное благополучие ряду представителей арт-сцены. Одним из излюбленных приемов современных художников является простое перемещение устоявшихся в массовом сознании клише в выставочное пространство или применение к ним иного масштаба, что наделяет их новым смыслом. К продвижению таких артефактов современного искусства подключаются механизмы массовой культуры, и благодаря этому значительно расширяется зрительская аудитория, ведь китчевое по своей форме произведение воспринимается легко и без каких-либо интеллектуальных усилий со стороны реципиента.

Несмотря на плодотворность приемов китча, несомненно, обогативших contemporary art, автор данного исследования маркирует китч как врага и считает неразумными доводы тех исследователей, которые пытаются убедить общественность, что в китче намного больше положительных сторон, чем вреда¹. Оттого, что пошлость, изначально составляющая суть китча, примеряет на себя одежды доброты и избегает нарочитых агрессивных форм, она не перестает быть пошлостью. Девальвируя классические образцы, подменяя красоту красотой, культивируя праздность и полное отсутствие какого-либо напряжения, китч расслабляет своего потребителя настолько, что тот становится невос-

приимчив к подлинным образцам культуры и полностью теряет художественные ориентиры. Автор, конечно, отдает себе отчет в том, что эта позиция напоминает битву с ветряными мельницами, и, очевидно, что осознание этого подвело современных художников к необходимости начать борьбу с китчем его же средствами.

История изучения китча

Международная распространенность китча обусловила разные обозначения данного феномена в национальных вариантах, которые аккумулировала в своей статье профессор славистики Светлана Бойм: русская – «пошлость», польская – «tandeta», испанское «cursi», идиш – «schmaltz», французский – «stile rompiеr», американское «cognu» и «tacky»². Этимологически слово «китч» появилось в 1860–70-е годы в Германии (Мюнхене) и означало переделку старой мебели, обновление с оттенком обмана: продавать старое как новое³.

О китче как эстетическом феномене, достойном серьезного искусствоведческого анализа, писатели и критики начали высказываться в 1930-е годы. Одним из первых с критикой китча выступил австрийский писатель Герман Брох в статье «Зло в системе ценностей искусства» (1933)⁴. По его мнению, сущность китча заключается в подмене этической категории категорией эстетической; он ориентирует художника не на «хорошую» работу, а на работу «красивую», поэтому столь важен для него эффект красоты. Г. Брох оценивает воплощенное в китче как фундаментальное зло – зло само по себе, имеющее отношение к любой системе ценностей лишь в качестве негативного полюса. Он решительно осуждает производителя китча как злодея, цели которого носят заведомо гнусный характер. Рассуждения Г. Брoха основываются на снобистской позиции, осуждающий китч за удовлетворение исключительно эмоциональной сферы человеческой психики, и не дающей пищи для интеллектуальных размышлений. В качестве примера типичной для китча гипертрофии Г. Брох считает Нерона, вдохновенно декламирующего под звуки лиры в императорских садах, озаренных факелами из тел христиан. Писатель справедливо заметил, что исторические периоды, в которые происходит распад ценностей, являются периодами буйного цветения китча.

Противопоставлению китча и авангарда была посвящена статья американского критика и идеолога абстракционизма Клементя Гринберга, опубликованная в литературно-политическом журнале «Partisan Review» в 1939 году⁵. Это эссе до сих пор является одним из важнейших теоретических документов культуры XX века, а его идеи имеют основополагающее значение для многих исследований, несмотря на плохо продуманное автором определение китча. По определению К. Гринберга, «китч механистичен и оперирует формулами. Китч – это замещение опыта и фальсификация чувств. Китч изменяется в соответствии со

стилем, но остается верен себе. Китч – воплощение всего поддельного, что есть в жизни нашего времени»⁶. Гринберг переносит классовый конфликт между правящими элитами и народными массами на внутрицеховые отношения в искусстве. Критик полагает, что в современную эпоху художественный вкус масс больше не может игнорироваться; соответственно, не может игнорироваться и китч, который является его художественной манифестацией. Одно из его наиболее спорных утверждений, что китч эквивалентен академическому искусству: «Весь китч является академическим, и, наоборот, весь академизм – это китч»⁷, – вызвало наибольшую волну критики.

Выдающийся немецкий философ Теодор Адорно, автор многих работ по проблемам культуры, искусства, социологии, в своей итоговой «Эстетической теории» (1961–1969) обратил внимание на амбивалентность китча. «Китч – это не только... отходы искусства, его побочный продукт, возникший в результате коварной аккомодации (приспособления), он скрывается в искусстве, поджидая постоянно возвращающийся момент, позволяющий “выпрыгнуть” из искусства. В то время как китч, словно гном, ускользает от любой дефиниции, в том числе и исторической, одной из его неотъемлемых характеристик является фикция и тем самым нейтрализация не существующих реально чувств. Китч пародирует катарсис. Но та же фикция создает и подлинное искусство, претендующее на решение больших задач и достижение высоких целей... Бессмысленно пытаться провести абстрактную границу между эстетической фикцией и эмоциональным хламом китча. Китч, словно ядовитое вещество, является примесью любого искусства; искусство в наши дни прилагает отчаянные усилия, чтобы избавиться от нее»⁸.

Французский физик и философ Абраам Моль использовал естественнонаучные методы к исследованию гуманитарной среды. Развивая мысль Т. Адорно о двойственности китча, А. Моль показывает, как происходит превращение искусства в «подменное» искусство: «Обычная система, которая воспринимает произведение искусства благоговейно и представляет его массовому обществу как образец, изготавливая из него репродукции в качестве эрзаца, включает инфляционный процесс, который мало-помалу разрушает произведение и делает из него элемент китча (например, обои для ванных комнат с изображением Моны Лизы)»⁹. Оценивая китч как антиискусство, «искусство без трансцендентности», которое предлагается массам, А. Моль верно подметил его постмодернистскую способность к структурному разложению оригинала на отдельные элементы, которые затем независимо друг от друга начинают циркулировать в определенном эстетическом микромире до тех пор, пока умельцы не скомбинируют из них новые формы. А. Моль первым заговорил о тотальности китча, о неизбежной участи каждого оригинального произведения превратиться в китч.

Считая источником китча категорическое согласие с бытием, чешский писатель Милан Кундера вводит новые дефиниции, соответствующие национальным, религиозным или политическим взглядам людей. По его мнению, существуют разные китчи: католический, протестантский, иудейский, коммунистический, фашистский, демократический, феминистский, европейский, американский, национальный, интернациональный. Для Кундеры наиболее важным является понятие политического китча, который он подробно описывает в романе «Невыносимая легкость бытия» (1982). По его словам, политические движения строятся не на рациональных подходах, а на представлениях, образах, словах, архетипах, которые все вместе создают тот или иной китч: «Китч суть эстетический идеал всех политиков, всех политических партий и движений. В обществе, где существуют различные политические направления и тем самым их влияние взаимно исключается или ограничивается, мы можем еще кое-как спастись от инквизиции китча; личность может сохранить свою индивидуальность, художник — создать неожиданные произведения. Однако там, где одно политическое движение обладает неограниченной властью, мы мгновенно оказываемся в империи тоталитарного китча»¹⁰. Вместе с тем Кундера вслед за А. Модем признает всеохватность этого понятия: «Ибо никто из нас не представляет собой сверхчеловека, чтобы полностью избежать китча. И как бы мы ни презирали китч, он неотделим от человеческой участи»¹¹.

Другой не менее знаменитый писатель и филолог Умберто Эко в своей книге «История уродства» (2007) убедительно доказывает, что уродство и красота относительны и связаны не только с определенными вкусами, но и с определенными периодами. «Мы с недоверием разглядываем фотографии актрис немого кино, недоумевая, как современники могли находить их очаровательными, да, впрочем, и рубенсовских женщин мы бы не допустили к участию в дефиле моды»¹². В главе «Чужое безобразное, китч и кэмп» У. Эко обращает внимание на социальную подоплеку китча: «Во все времена представители высших сословий считали некрасивыми или смешными вкусы сословий низших... общим местом стала неотесанность нувориша, который, желая выставить напоказ свое богатство, переходит все границы того, что господствующее эстетическое восприятие определяет как “хороший вкус”. Традиционно роль арбитров вкуса отводилась художникам, образованным людям — тем, кого принято считать знатоками «красивых вещей». Среди примеров китча У. Эко называет церковные образки, псевдовенецианские каналы вокруг казино Лас-Вегаса, интерьеры калифорнийского отеля «Мадонна Инн», искусство конца XIX века, изобилующее пышными одалисками, обнаженными античными божествами и торжественными историческими сценами, а также помпезное (выдающее себя за народное) искусство диктаторских режимов Сталина, Гитлера или Муссолини, считавших современное искусство «дегенеративным». У. Эко говорит о двух опре-

делениях китча: это нечто, призванное вызвать эмоциональный отклик, вместо того чтобы способствовать бескорыстному созерцанию; а в другом случае – это художественная практика, которая, стремясь облагородить и себя и потребителя, имитирует и цитирует искусство из музеев¹³.

Различие низкого и высокого перестает определять китч с тех самых пор, когда художники 1950-х стали использовать образы поп-культуры. Китч не может быть просто дешевой декорацией, напротив, развертывание великих и сложных, красиво поданных драм заставляет Г. Броха причислять к китчу высококлассные произведения Вагнера и Чайковского. Интересно, что китч обвиняют не столько в вульгарности и безвкусице, сколько в том, что он слишком прямолинеен, тогда как художник должен находиться на почтительном расстоянии от идеала. «Природа китча, – по словам норвежского художника Одда Нердрума, – состоит в том, что, даже изображая ужасное, он делает это безусловно красиво, как если бы перед вами был букет цветов»¹⁴. Китч становится суррогатом искусства для ленивого и некритичного зрителя, желающего наслаждаться красотой и не желающего терять себя в напряженном поиске знания. Философы Г. Брох и Т. Адорно связывают китч с массовым сознанием и осуждают его за отвлечение человека на неразумное, пустое, в то время как за искусством признается способность вовлекать индивидуума в обдумывание серьезных проблем современности.

Существует ряд определений китча, предложенных российскими учеными. Киновед и историк американского кино Е.Н. Карцева связывает данный феномен культуры с мещанским эстетическим идеалом, рассматривает китч с позиций литературного жанра, рекламы, эстетических норм и правил моделирования китчевого мира¹⁵. По мнению искусствоведа Н.А. Дмитриевой, китч означает уход от решения художественных проблем посредством сублимации чувств в неподлинном, в преувеличенной тривиальности, строящейся на трюизмах¹⁶. Историк искусства В.Н. Прокофьев, помещая на место массовой культуры художественный примитив, наивное искусство (в его терминологии – третью культуру), о китче высказывается опосредованно, как о «паракультурной дешевке», продукции массовой культуры¹⁷. Причины востребованности китча убедительно аргументирует критик и историк искусства Мария Чегодаева, связывая его широкое распространение с проблемой больших индустриальных городов, управленческим характером процесса воспитания масс¹⁸. Для этих авторов характерна общая точка зрения, исключаящая китч из сферы искусства.

А.М. Яковлева оценивает китч на уровне образа и языка, темы и сюжета, способов его трансляции в художественной культуре¹⁹. В соответствии с ее концепцией китч понимается как субкультура, существующая наряду с профессиональным и народным искусством по своим собственным законам организации и функционирования. В своих статьях она рассматривает советский китч 1950–70-х годов как источник

художественной рефлексии в изобразительном искусстве 1970–80-х. А.М. Яковлева дает свое определение китча, согласно которому это особый способ структурирования мира в соответствии с потребностями обыденного сознания, своеобразная форма укоренения поселкового сознания, присущая большинству россиян²⁰.

Упомянутая нами славист С. Бойм рассматривает взаимоотношения китча и социалистического реализма. Она выводит свою формулу китча – массовая культура плюс власть (политическая или экономическая). «Китч не просто плохое искусство, а этический акт, акт манипуляции, массового гипноза и соблазна. Китч – явление пограничное, смещающее границы между этическим и эстетическим, между искусством и жизнью»²¹. Исследовательница выделяет определенные стилистические элементы, присущие китчу: сентиментальность, орнаментальность, слезливый психологический реализм, эклектика. Обобщая высказывания западных ученых и писателей, С. Бойм дает характеристики демократическому и тоталитарному китчу. Первый часто связывался с культом буржуазного уюта, домашнего очага, с узорными занавесочками и геранью, с предметами прикладного искусства и всевозможными милыми безделушками, в то время как второй принимал формы веселого массового действия, марша или танца, ведомого духом всеобщего братства в советском стиле. По мнению автора, соц-арт был кэмпом соцреалистического китча, собрал своеобразный музей соцреалистических реликвий.

Кэмп и гламур

В 1964 году критик Сьюзан Зонтаг публикует свои «Заметки о кэмп»²². Кэмпом Зонтаг называет все «чувствительное и эзотеричное» искусство, начиная с XVII века. Зонтаг не дает строгих формулировок, напротив, она приводит множество примеров из литературы и кино. К кэмпу она относит балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, рисунки О. Бердслея, архитектуру А. Гауди, оперы Р. Штрауса, стиль ар-нуво, андрогинную красоту Греты Гарбо. Кэмп, согласно Зонтаг, это ощущение стиля ради самого стиля, «ощутить кэмп – применительно к людям или объектам – значит понимать бытие как исполнение роли»²³. При этом критик признает, что канон кэмпа может с течением времени меняться. По ее мнению, кэмп не различает плохое и хорошее искусство, а дает «некий отличный – дополнительный – набор стандартов». «Кэмп – это последовательно эстетическое мировосприятие. Он воплощает победу стиля над содержанием, эстетики над моралью, иронии над трагедией. <...> Кэмп – дендизм в век массовой культуры – не различает вещей уникальных и вещей, поставленных на поток. Кэмп преодолевает отвращение к копиям. Кэмп по своей природе возможен только в обществах изобилия, в обществе или кругах, способных к переживанию психопатологии изобилия»²⁴. Формально, это тот же китч, но прикрывающийся маской стиля.

Сформулировав основные теоретические положения кэмпса, С. Зонтаг предвосхитила появление термина гламур, который начал свое победоносное шествие по разным странам с конца 1990-х годов. Гламур вырос из рекламы и глянцевого журналов, т. е. это такое же порождение массовой культуры, как и китч. Этимология слова «гламур» восходит к старофранцузскому *grimoire* – колдовская книга, собрание заклинаний. В современном американском английском *glamour* – это неотразимое очарование, эффектная романтичность, собирательное обозначение роскошного стиля жизни, всего, что обычно изображается на обложках дорогих модных журналов; близость к общепринятым стандартам роскоши. Очень быстро этот термин переместился из узкой области модной индустрии в широкое поле массовой культуры – гламурным может быть как архитектура, так и идеология. Социолог и исследователь рекламы О.О. Савельева определяет формулу гламура как «идеальное в красивом»²⁵ и проводит аналогии с салонным искусством, соцреализмом и китчем.

В русском языке это слово стало активно использоваться с конца 1990-х. По мнению Савельевой, по своей сути, гламур это игровая практика, создание иллюзии о себе через демонстративное потребление особого типа благ – брендированных товаров и услуг индустрии роскоши (или их симуляций)²⁶. Бренды и маркировки работают как система координат. Современный потребитель либо игнорирует их, либо коллекционирует, но общество вовлечено внутрь этой сетки. По мнению петербургского культуролога Д. Голышко-Вольфсона, «гламур сегодня – продукт глобализационных технологий, направленных на унификацию и усредненность любых поставляемых на художественный рынок символических ценностей»²⁷. Главенствующей оценочной категорией теперь делается не онтологическая или экзистенциальная содержательность произведения, а его медийная популярность, частота попадания в рейтинги и значимые объемы продаж.

Художник Дмитрий Шагин, один из основателей художественной группы «Митьки», считает гламур не просто определенным стилем жизни, а эстетикой и идеологией современности, в центре которой – легитимизация упрощенного понимания красоты, отвлекающего людей от «наслаждения истинно прекрасным». Для «Митьков» гламур – «нефтяное пятно, плавающее в Неве. Оно красивое, переливается всеми красками, но ядовито»²⁸. Понятна оценка гламура и представителем элитарной культуры – Татьяной Толстой. «Гламур – высшее, разреженное, лучистое, эфирное, запредельное состояние бытия. В гламуре гражданин – а тем более гражданка – уж не сеет, не жнет, не собирает в житницы. Все в ней гармония, все диво. В гламуре нет ни прыщей, ни вросших ногтей, ни кишечных колик, ни заусениц, ни храпа: все это преодолено на более ранней стадии развития, на полпути превращения свиньи в серафима, в малом глянце, в журналах “для секретарш”. В гламуре нет заплаканных

глаз, хлюпающего носа, уныния, отчаяния, наплевательства, ответственности, тревоги за родственников. Наконец, нет смерти, в лучшем случае — “неумирающая легенда”. Гламурное существо — молодое, худое, извилистое, как правило, женского пола. Рожденное без родителей, оно мерцает на фоне безликих, но многочисленных “друзей”, изредка имеет изрядное гламурное дитя возрастом не более трех лет, которое неизвестно кто воспитывает. Оно не нуждается в деньгах, не берет и не дает в долг; источник его богатства неясен, но, очевидно, неистощим»²⁹.

По своей сути кэмп и гламур являются новыми ипостасями китча и также успешно используются художниками в современных актуальных практиках.

Китч и массовая культура

В настоящее время в социокультурных исследованиях авторы не дают четкого определения китча и рассматривают его как порождение массовой культуры. Однако надо признать, что под этим термином скрываются разные предметы и даже направления в искусстве. Сразу оговоримся, что в отличие многих критиков китча, в том числе и Клемента Гринберга, автор данной статьи различает понятия китча и массовой культуры. Массовая культура — явление социологическое, является предметом пристального внимания философов, социологов, культурологов. Современный философ и историк искусства Борис Гройс в одной из статей упоминает о «китчевой массовой культуре», не делая никаких различий в этих понятиях³⁰. По нашему мнению, китч является частью массовой культуры, но не тождествен ей.

Дело в том, что массовая продукция, какой, несомненно, является китч со времени своего возникновения и до сих пор, и массовая культура, несмотря на общее прилагательное, явления несовместимые по масштабу. Массовая продукция, в каком бы количестве она не производилась, совершенно не может составить конкуренцию массовой культуре, которая претендует на планетарную всеохватность. Надо отметить, что произведения китча всегда сохраняют национальный колорит, в отличие от произведений масскульты. И в этом смысле, произведения contemporary art являются в гораздо большей степени массовым искусством, чем китч.

Массовое искусство (popular art) по своему определению предназначено для восприятия и понимания как можно более обширной аудиторией. Массовая культура XX века опирается на такие воспроизводящие технологии, как печать, фотография, магнитные записи, цифровые компактные диски, киноплёнка, радио, телевидение. В целом массовое искусство стремится поддержать общественные институты, создать ощущение общности в социальной группе. Оно характеризуется быстрой сменой стиля, обращением к искусству более ранних периодов и постоянными заимствованиями из области «высокого» искусства, народного

искусства, зарубежных культур. Главная цель массовой культуры – привлечение аудитории. И это, конечно, сближает ее с китчем.

С конца 1960-х годов уничтожаются границы между «высоким» и «низким», «массовым» и «элитарным», «искусством» и «рынком». При этом этот процесс начался задолго до начала XX века, по мнению некоторых исследователей³¹, его начало следует относить к периоду 1840–70 годов – эпохе романтизма. Именно тогда в литературе зарождаются массовые жанры, такие как авантюрный роман, роман-мелодрама, фельетон. К тому же быстрыми темпами начинают развиваться средства массовой коммуникации – газеты, брошюры, позже радио и пр. Размывание границ происходит из-за того, что на первый план выходят другие критерии: не классический образец, а личный опыт, не следование нормам и устоявшимся канонам, а индивидуальное переживание и воображаемая игра. В современном искусствознании нет абсолютного и нормативного критерия высокой культуры. В России сложилась уникальная ситуация, когда старые структуры, выступающие апологетами классическим норм и образцов, такие, как Академия художеств, в силу конъюнктурных реалий на деле становятся распространителями идей и форм китча, а новые институции, такие, как музеи и центры современного искусства, часто используя китчевую форму как «прикрытие», выступают с резкой критикой массовой культуры. При этом надо подчеркнуть, что современное российское художественное сообщество дискретно, и его части не пересекаются и не общаются друг с другом, однако, несмотря на подвижность границ между плохим и хорошим искусством, сами участники художественной жизни их очень четко ощущают.

Признаки и приемы китча

Опираясь на опубликованные материалы о китче, культуролог А.Ф. Поляков в своей докторской работе выделяет следующие приемы китча: «имитативность, стереотипность, клишированность, знаковость, эклектичность, ретроспективность, нарочитую драматизацию в русле развлекательности, и в то же время неукоснительное соблюдение базовых ценностей повседневной жизни, воплощенных в художественных образах. Кроме того, китчу присущи такие свойства, как адаптивность, серийность и тиражированность, способствующие его широкому распространению»³².

Эклектика выражается в смешении разновременных стилистических форм. Нарочитая драматизация художественно-образной сферы исключает крайние формы ее проявления и согласуется с установками на обыденные стереотипы. Китч отражает тот спектр чувств, который вполне привычен и не выходит за рамки повседневности. В арсенале китча содержатся такие приемы, как сентиментальность, сюжетность и занимательность, наличие которых обеспечивает ему гарантированный успех. Установленный китчем приоритет идилического в художествен-

ном творчестве может также рассматриваться как способ воздействия на массовое сознание.

Позитивный подход в китчевой эстетике обеспечивается стремлением к гармоничности и спокойствию, сохранению общечеловеческих ценностей; неприятию насилия и жестокости путем нейтрализации экстремальных ситуаций, превращения их в сентиментальную идиллию. Китч характеризуется как искусство, обеспечивающее широкий доступ к произведениям мировой художественной культуры посредством производства копии. Кроме того, следует подчеркнуть значение китча в стремлении преодолеть повседневность роскошью «красивой» жизни. Основной пафос китча строится на утверждении семейных и религиозных ценностей общества потребления, китч исключает из своего поля зрения все, что в человеческом существовании по сути своей неприемлемо. Важно понимать, что как бы мы не игнорировали китч, он объективно остается составной частью человеческого существования.

Все эти приемы намеренно эксплуатируются современными художниками, каждый из которых выбирает свой набор компонентов китча. Далее мы рассмотрим творчество наиболее ярких и успешных представителей contemporary art, имитирующих приемы китча.

Китч как источник творчества

Современный американский художник Джефф Кунс (род. 1955) построил свою карьеру на образах и приемах китча. Его работы входят в число самых дорогих произведений современных художников, он является главой корпорации Jeff Koons LLC. Фактически, это фабрика, воплощающая идеи Кунса, который создает образы и модели на компьютере, а коллектив из 135 человек работает над их реализацией в материале.

В середине 1980-х Кунс заявил о себе работами, заимствующими образы современной массовой культуры. В серии «Equilibrium» (Равновесие), подвешивая в стеклянных аквариумах баскетбольные мячи и воспроизводя на огромных постерах черных звезд баскетбола, он вплотную приблизился к успеху. Постеры, воспроизводившие и имитировавшие меж тем рекламу кроссовок Nike, напоминали о другом аспекте Великой Американской Мечты – Спорте, и именно Черном Спорте, расовом равенстве, впервые реально достигнутом на спортивном поле. В 1990-е годы он создал серию огромных скульптур из стали, имитировавших игрушки из продолговатых воздушных шариков. Игра в такие шарики, как говорил Кунс, в детские годы произвела на него впечатление, не стершееся по сей день.

Серия «Banality» (Банальность) исследовала категорию американского уюта, наполненного многочисленными ненужными вещами для украшения жизни. Здесь были раскрашенные свинки, деревянные ангелочки, собачки и цветы, исполненные, разумеется, со всей возможной тщательностью, увеличенные, снабженные постаментом и подписью

мастера. Кульминацией серии «Банальность» стало создание в 1988 году позолоченной скульптуры Майкла Джексона в натуральную величину. Три года спустя она была продана на аукционе Sotheby's в Нью-Йорке за более чем пять миллионов долларов. «Майкл Джексон и Баббл» сделана по рекламной фотографии, изображавшей кумира молодежи в обществе обезьянки-шимпанзе. Белая фарфоровая глазурь, красные губы и золотая одежда характерны для мелкой пластики, украшающей жилища. Многократное увеличение масштаба превратило декоративную скульптурку в одно из наиболее известных произведений contemporary art. Даже скоротечный брак Джеффа Кунса и итальянской порно-актрисы Чиччолины (Илоны Шталлер) также стал частью его художественного проекта. Свою интимную жизнь Кунс увековечил в скульптуре и гигантских фотографиях порнографического характера. Одна из рецензий на выставку «Made in Heaven» (Сделано на небесах) с некоторой иронией была названа «Порнографические сцены нормальной семейной жизни».

В 2009 году выставка работ американского «мастера китча» Д. Кунса прошла в Версальском дворце. Некоторые работы были выставлены прямо в королевских апартаментах. Среди других там были представлены монументальная «Надувная собака», которая расположилась рядом с шедеврами Веронезе, и сделанное из пурпурной стали «Висящее Сердце», которое разместили над Королевской лестницей. Несмотря на то, что мнения об этом художнике существуют самые противоречивые, выставка предоставила Франции уникальную возможность принять у себя произведения мастера, стоящего на второй ступеньке рейтинга авторов самых дорогих работ из ныне живущих художников. Похоже, что сам автор менее изощрен, чем его критики, и иронический подтекст подчас возникает помимо его воли и помимо его простого и понятного желания делать «красивые» вещи, которые нравятся многим, а увеличенные в шесть раз будут нравиться в шесть раз больше. Их сладость так же чрезмерна, как их материалы и размеры. Они предназначены и знатоку с профессионально извращенным вкусом, и человеку с просто плохим вкусом. Правда, они увидят в этих работах нечто совершенно противоположное. Значение Джеффа Кунса в том, что он реабилитировал понятие «буржуазного», бывшего синонимом «плохого вкуса» вообще. Китч, балансирующий между дешевкой и роскошью, постоянно выдающий одно за другое, позволил ему под маской авторской несерьезности говорить о проблемах самоидентификации, волнующих каждого современного человека.

Китч как метод

Творческий и семейный союз пары французских фотохудожников Пьера Коммуа (род. 1950) и Жилия Бланшара (род. 1955) дал новую жизнь изрядно позабытой салонной ретушированной фотографии. В середине 1970-х годов Пьер и Жиль, используя приемы поп-арта и китча,

создали свой узнаваемый стиль, характеризующийся чрезмерной сентиментальностью образов и режущей глаза яркостью цветов. Эти фото-портреты знаменитостей или образы исторических персонажей оказали значительное влияние на модную фотографию, рекламу, породили множество подражателей. Объединившись, Пьер и Жиль разработали эксклюзивную на тот момент технику «раскрашенной фотографии» – тщательно продуманная композиция фотографируется и печатается в единственном экземпляре, а потом ретушируется особым способом. Изобретение имело такой успех, что у художников никогда не было недостатка в моделях: Пьеру и Жиллю позировали такие знаменитости, как Энди Уорхол, Сальвадор Дали, Мик Джаггер, Ив Сен Лоран и Игги Поп, Мирей Матье и Мадонна. Чуть ли не пародируя героев знаменитого гоголевского рассказа, звезды шоу-бизнеса мечтали запечатлеть себя в образе античных богов или хотя бы христианских святых. Подобная стилистика уходит корнями в искусство XIX века и вызывает ассоциации с немецкими назарейцами и с британскими прерафаэлитами. Мир Пьера и Жили гламурен и прекрасен. Не случайно их выставки обычно называются: «Красота», «Большая любовь», «Красивые повесы» и т. п. Даже изображая последние часы христианских мучеников, они умело избегают психологизма и эмоционального надрыва. Их роковые женщины спокойны, в них нет ни капли агрессии. Об этом бегстве из унылой реальности Жиль откровенно признался: «Когда мы были детьми, мы жили в городах, отстроенных после войны, очень серых, как все города, реконструированные в 50-е годы. К тому же я, например, из буржуазной семьи, привыкшей ко всему старомодному, к “хорошему вкусу”. Как-то я украсил свою комнату пластиковыми цветами – мои родители были в бешенстве, до того это им не понравилось. Это была моя революция в некотором смысле»³³.

Их фирменный, легко узнаваемый стиль основан на соблазнительных, избыточно приукрашенных, популярных образах, которые они преподносят иронично, провокационно или философски. В их произведениях присутствует прямая связь с религиозной традицией изображения святых, нередко они снабжают своих персонажей нимбами, а лица их героев светятся неземным светом. Совершенство и завершенность композиции, идеальность и архетипичность образов, символизм и стилизация делают их произведения похожими на гламурные иконы. В одном из интервью художники признались, что «мистика – это наша слабость. Очень трудно разграничить искусство и религию»³⁴. В критическом отзыве на выставку Пьера и Жили в московском Манеже искусствовед Борис Соколов пишет: «Для играющих с массовым сознанием Пьера и Жили икона является заветной, ключевой формой. Начиная от томно позирующего, опрокинутого на кресте “Святого Петра” и “Святого Жилия”, пронзенного стрелой и окровавленной рукой (1989; это, разумеется, автопортреты) и до “Младенца Иисуса”, крепкого мальчика,

по-американски прямо предъявляющего зрителю добротные блестящие гвозди (2003), священно-вульгарные изображения доминируют и на выставке, и в заказных, обложечных работах пары. Другая сторона искусства Пьера и Жилия – развенчание высокого и увенчание низкого, карнавальная пляс серьезного и смешного»³⁵. Нечто подобное с отечественными «звездами» шоу-бизнеса, но с полным отсутствием какой-либо иронии и рефлексии делает отечественный фотохудожник Екатерина Рождественская. Ее работы являются китчем в чистом виде, и даже перенесенные со страниц популярного журнала в крупное выставочное пространство московского Манежа, они не стали частью современного искусства.

Ловко обыгрывая клише массовой культуры, Пьер и Жиль затрагивают в своих работах самые острые темы современности: религию, насилие, гей-культуру, эротику, порнографию. Окружая гламурными атрибутами запретные темы, Пьер и Жиль заставляют зрителя задуматься о них, под маской праздности они преподносят урок доброты и терпимости друг к другу.

Китч как цель

Выпускники Суриковского института Владимир Дубосарский (род. 1964) и Александр Виноградов (род. 1963) вызвали недоумение у художественной общественности 1990-х годов желанием создать картину, максимально удовлетворяющую массовый вкус. Однако, китч, декларируемый художниками как конечная цель творчества, стал весьма успешной стратегией. Они взяли за основу, по их собственному признанию, эстетику соцреализма, и в эту форму вместили новое содержание – контент гляцевых журналов, телевизионных новостей и ток-шоу. Яркая палитра, явно халтурная, кое-как сделанная живопись, невозможные встречи разнородных, разноплановых героев, удалые жизнерадостные персонажи, воплощение своих и чужих шуток и фантазий – все это вместе стало визуальным воплощением масскультурной мифологии 1990-х годов.

Действительно, Дубосарский и Виноградов подхватили и весьма оригинально продолжили оптимистичное настроение произведений соцреализма второй половины 1940–50-х годов. Источником жизнеутверждающего пафоса и порыва к тотальности ведущий российский арт-критик и куратор Виктор Мизиано справедливо считает стиль барокко³⁶. Общими моментами, по его мнению, являются откровенная театрализация и саморазоблачительный иллюзионизм, когда художники в достоверной форме воссоздают то, чего никогда не было. Так, вопреки созданной Дубосарским и Виноградовым альтернативной истории, в Москве никогда не бывали Пабло Пикассо, «Биттлз», Энди Уорхол, Иисус Христос. Барочным симптомом утраты центра В. Мизиано полагает склонность художников к спискам, реестрам, перечислениям в воссоздании «всех модельеров Италии», «всех писателей земли Русской»,

«всех французских импрессионистов», «всех шедевров Третьяковской галереи» и т. д. На тематическом уровне связь Дубосарского и Виноградова с барочной традицией программно проявляется в сквозном для их живописи сюжете «Рая земного», на который накладываются клише советской и постсоветской массовой культуры.

Своим творчеством Дубосарский и Виноградов демонстрируют публичную позицию полнейшего и беспринципнейшего конформизма и полного приятия всего, что происходит в мире. Они декларируют готовность обслуживать самый примитивный вкус, воплощать самые незатейливые фантазии, делать все красиво и предельно понятно. «Искусство на заказ» – так назывался один из первых живописных проектов, когда нарочито небрежные картины создавались ими как бы для некоего корпоративного гипотетического заказчика.

В одном из интервью Владимир Дубосарский охарактеризовал очередной проект как терапевтический: «Мы закрываем кармическую дыру и освобождаемся от груза прошлого»³⁷. Работая в стилистике соцреализма и создавая оптимистичные образы прошлого, настоящего и будущего, художники работают с публикой как профессиональные психоаналитики, будто бы говоря: «Давайте мы нарисуем ваши фантазии? Не стесняйтесь, фантазируйте смелее, и вы избавитесь от всех своих комплексов». Китч в исполнении Дубосарского и Виноградова становится не только целью творчества, но и своеобразным лечением общественных недугов. Воплощением такой терапии стал яркий полиптих «Под водой» (под водой протекает жизнерадостная и здоровая жизнь «офисного планктона»). Впервые эту работу, состоящую из 13 холстов, соединенных в единое полотно длиной 26 метров, Россия представляла в Национальном павильоне на Венецианской биеннале 2003 года. Позже оно было вывешено на выставке «Невыносимая легкость бытия» (эллипс Клязьминского яхт-клуба, вход строго по приглашениям). Одна из рецензий называлась – «Погонные метры неземной красоты». Еще один художественный мега-проект тандема – «С чего начинается Родина»³⁸, лето олигархов в окрестностях Москвы близ Клязьмы, где каждый из изображенных персонажей получил возможность приобщиться к прекрасному и собственноручно нарисовать что-нибудь на картине. «Удалось собрать команду художников, среди которых есть банкиры, которые приехали и поучаствовали в создании этой работы. Каждому был выделен определенный кусок, они выбрали себе каждый свою делянку и там работали. Они подписались тогда все крупно, каждый хотел быть крупнее»³⁹, – рассказывал в интервью телеканалу «Культура» Владимир Дубосарский.

Виктор Мизиано видит в творческом проекте Дубосарского и Виноградова хорошо продуманный тактический расчет. Я не думаю, что в начале своего творческого пути художники анализировали конъюнктуру зарождающегося российского рынка (о ситуации на Западе они тем более

могли только догадываться и на успех «там» не рассчитывали). Каждый их художников 1990-х искал свою «фишку», свой оригинальный язык. Они стали делать то, что лучше всего умели, – имитировать язык соцреализма. И неожиданно для себя самих получили мировое признание.

Сами художники называют себя «картинщиками», а не живописцами. По словам Владимира Дубосарского, «...мы собираем картины из вещей, на которых сегодня стоит мир. В 1990-е это были полуфантастические иллюстрации развала СССР: советские и голливудские истории, трансформированные в какое-то безумие. Затем новые массмедиа и гламур – как наш ответ на попсу. Сейчас это условный реализм. Время ставит вопрос, а мы на него отвечаем – и это наше внутреннее оправдание. Конечно, мы не халтурщики, мы художники. Это просто образ, который мы себе придумали, и он помогает нам работать. Создание наших картин как перформанс в век тиражности – тяжелый и бессмысленный труд. Но каждая наша работа – одна, со своей текстурой, энергией»⁴⁰. Свой метод они определяют как поточный – рисуют «много, быстро и красиво»⁴¹.

Воплощая в живописных полотнах мечты поколения 1990-х годов, вольно или невольно Дубосарский и Виноградов добиваются совершенно противоположного критического эффекта. Эта стратегия была уже опробована в поп-арте, где под видом радостного приятия общества потребления лежала хорошо скрытая ирония по поводу устоев и перспектив этого общества. Эту связь тандем даже визуализировал в картине «Уорхолл в Москве» (2002). Амбивалентная природа иронии, свойственной произведениям Дубосарского и Виноградова, возникает из-за используемого художниками принципа означивания – буквального воспроизведения любой парадоксальной идеи, никогда не сбывающейся «голубой мечты». По словам В. Мизиано, применив процедуру означивания и тематизации, они, в сущности, вывернули наизнанку социально-созидательный идеал поколения, показав, что его можно счесть осуществленной реальностью, но только по сути своей реальность это фантазна⁴². Встав на путь бесконфликтного обживания восторжествовавшей банальности, художники не отрицают, что наш «прекрасный новый мир» – это обитель китча.

Китч – игра в кэмп и гламур

В середине 1980-х годов один из лидеров ленинградского андеграунда Тимур Новиков (1958–2002) в своем творчестве переходит от экспрессивной живописи к трафаретам и коллажам на текстиле. В 1989 го-ду создает «Новую Академию» – движение, противостоящее модернизму и выступающее за сохранение и возрождение классического искусства. Как справедливо указывает в одной из своих статей петербургский арт-критик Андрей Фоменко, «не стоит принимать эту ностальгию за чистую монету: речь идет о карьерной стратегии. Кроме того, неоакадемизм неизменно балансирует на грани самопародии

(зачастую эту грань переходя): то, что утверждается на уровне содержания, подлежит развенчанию на уровне формы»⁴³.

Тканевые новиковские панно являются иллюстрациями сразу к двум его теориям. Теория перекомпозиции, или монтажа, велит собирать новые изображения из старых элементов. По существу, Т.П. Новиков переформулировал постмодернистский принцип компиляции. Другая теория – маленького значка – гласит, что современный зритель настолько подавлен тотальной визуальностью вокруг, что для настоящего переживания ему нужны маленькие объекты. Именно поэтому в центре каждого полотораметрового рукотворного ковра художник помещал небольшую черно-белую винтажную фотокарточку или ее фрагмент.

Т.П. Новиков обращается к так называемому «демократическому» китчу, который включает в себя как фабричную продукцию (ковры с изображением пейзажей и идиллических сцен – один из них появляется в работе Новикова «Амур в Китае»), так и различные предметы женского рукоделия, предназначенные для украшения интерьера, достаточно вспомнить вышивки с портретами Ленина, Сталина, Горького и прочих политических и культурных лидеров. Сфера рукоделия выражала сопротивление «большой культуре» во всех ее ипостасях – индустриальной, модернистской, советской, патриархальной и маскулинной. Целью этих практик украшения жилья было создание мягкой, амортизирующей оболочки внутри индустриальных коробок, способной изолировать своего обитателя от внешних воздействий и авантюр.

Новиковские текстильные панно напоминают одним критикам коругви, а другим – иконы в окладах⁴⁴. Крошечная декадентская открытка в центре каждого панно делает программным эклектизм этих произведений. Дисконтинуальность, подчеркнутая искусственность неоакадемических произведений заставляют вспомнить картины Пармиджанино, Беккафуми, Вазари и других маньеристов. Всем неоакадемистам присуще дистанцированное воспроизведение классической иконографии, у всех имеет место противоречие между сюжетом и средствами его воплощения – помпезной дилетантской живописью, элементами китча и новыми технологиями. Концепция неоакадемизма рассматривалась Т.П. Новиковым как своеобразная идеология, способная воздействовать на «болевые точки» массового сознания и вербовать новых адептов в борьбе за красоту и классическое наследие.

Если в творчестве Т.П. Новикова просматриваются ненавязчивые отсылки к декадентству и кэмпу, то работы одесситки Ларисы Резун-Звездочетовой (род. 1958) вовлекают в область художественной эстетики модное течение гламура. С середины 1980-х годов художница использует в своем творчестве элементы народного искусства и китча. Л. Резун-Звездочетова некоторое время профессионально занималась народным искусством, работая в Одессе в Доме народного творчества. Она хорошо знакома с разного рода любительскими практиками укра-

шения быта – от росписи предметов интерьера (холодильника, шкафа) до превращения собственного дома в особенное художественное пространство. В 1990-х художница уехала в Москву, где вошла в актуальные художественные группировки «АптАрт», «Клуб авангардистов» («Клава»), «Фурманский переулок», а последние двенадцать лет жила в Голландии. На своей персональной выставке «Бутоньерки», проходившей в одесской галерее «ХудПромо» в марте 2012 года, Л. Резун-Звездочетова представила новые работы – изящные силуэты по античным мотивам в стиле рококо. Фигурки Меркурия, наяд, дриад, амуров, эльфов, нимф и кентавров, окруженные пальмовыми ветвями и виноградными лозами, проглядывают из-под кружевного тюля, усыпанного блестками. Двойственное значение этих работ состоит в том, что, оставаясь в контексте современного визуального искусства, они могут служить прекрасным украшением самого изысканного интерьера. Это игра с китчем, с уже «запатентованными» знаками – рокайльными силуэтами, при всей внешней гламурности заставляет зрителя обратиться за разъяснениями к мифологическим словарям и истории искусства. Красоту в работах Л. Резун-Звездочетовой можно воспринять как ироническую. Материалы, которыми она пользуется, – ярчайшие краски, синтетическая парча и фальшивый бархат, предметы из магазинчиков «Все за 100 рублей» устойчиво ассоциируются с китчем. Переноса эти материалы в контекст актуального искусства, художница дешифрует коды бытовой культуры, смещает границы искусства.

Китч как инверсия

Американка Синди Шерман (род. 1954) работает в жанре постановочной фотографии с начала 1980-х годов. Три года она потратила на свой первый проект «Кадры из фильмов без названия» («Untitled Film Stills»), в котором запечатлела себя в совершенно разных образах, от домохозяйки до киноактрисы. Она тщательно подбирала антураж, грим, гардероб и мимику, «лепила» образ перед зеркалом до тех пор, пока не удавалось поймать нужный типаж. Фотографии выглядели как кадры из знаменитых фильмов 1960-х – А. Хичкока или Ж.-Л. Годара. С. Шерман представляла на них то женщиной-вамп, то простушкой, то расфуфыренной и неприступной бизнес-вумен, то женщиной легкого поведения. Она извлекла из старых фильмов весь спектр женских образов, сценариев поведения, ситуаций, обликов. Хотя все персонажи были вымышленными, зрителей не покидало ощущение, что они эти кадры где-то видели. Такой эффект возникал благодаря тому, что Шерман использовала стереотипы массовой культуры. Серия была завершена в 1980 году, Шерман остановилась, как она объяснила, когда исчерпала клише.

Другая ее серия, получившая известность, также использует растрепанные образы. Серия «Исторические портреты» была создана в 1988–1990 годы. Используя накладные части тела, Шерман изображает

себя в виде модели из произведений старых мастеров, иногда отсылая к реальным живописным полотнам, а иногда просто имитируя среду и эпоху. Большинство фотографий выглядит как с трудом припоминаемые после непродолжительного посещения музея произведения.

Одна из последних серий Синди Шерман, созданная в 2008 году, посвящена вопросам красоты и старения. Фотохудожница продолжила тему кино в своих фотографиях, создав галерею стареющих актрис, которые уже никак не могут претендовать на главные роли в кино. Каждая из героинь серии несет отпечатки представлений о гламуре и социальной иерархии, имидже и статусе. Тема постаревших звезд перекликается с темами бренности жизни и уходящей славы.

Сходную стратегию выбрал для своего творчества японский фотограф и художник Ясумаса Моримура (род. 1951). Он известен благодаря своим фотографиям идолов западной культуры, в которые он вставлял изображения своего лица или тела. Благодаря использованию технологий кинематографа (декорации, костюмы, макияж, освещение), он перевоплощался в легендарных цариц телеэкрана: начиная с Ингрид Бергман и Одри Хепберн и заканчивая Мэрилин Монро. В другой известной серии «История живописи» Моримура предложил публике нетленные шедевры западного искусства со своим лицом: он представал на фотографиях в образах «Обнаженной махи» Гойи, «Менин» Веласкеса, «Аллегории живописи» Вермеера, «Олимпии» и «Бара в “Фоли-Бержер”» Эдуарда Мане, автопортретов Рембрандта и Ван Гога и прочих хитов мирового искусства.

Ясумаса Моримура восхищает мастерством травести, когда мужское превращается в женское, а азиатское – в европейское. В выборе очередной жертвы для пародии он никогда не ошибается: каждый из этих образов давно стал частью массовой культуры и мгновенно узнается любым зрителем. Будь то Мона Лиза, или прорастающие лицами автора «Подсолнухи» Ван Гога, или «Олимпия», где художник играет и обнаженную бледнокожую красавицу и ее служанку-негритянку. Работы на тему автопортретов Фриды Кало (2001) стали наиболее удачным его проектом. В них Моримура серьезен, как наивный художник, и, одновременно, забавен, как провинциал, потянувшийся к вечным ценностям. Его автопортреты ниспровергают границы пола, художник подобен оннагата – мужчинам, которые играли женские роли в театре кабуки. Имея дело с половым и культурным обменом, Моримура достигает неповторимых эффектов, постоянно изучает восприятие изображений, их идентичность.

Ленинградский соратник Тимура Новикова Владислав Мамышев-Монро (род. 1969) скорее известен как богемный персонаж и фрик, чем как художник. Тем не менее это не помешало ему стать лауреатом премии Кандинского-2007 в номинации медиапроект года. В 2006 году В. Мамышев-Монро при помощи режиссеров П. Лабазова и А. Сильве-

строва создал новый вариант полнометражного фильма «Волга-Волга». В старом кинофильме во всех сценах с главной героиней взамен головы Любови Орловой была подставлена голова Владислава Мамышева-Монро в образе знаменитой киноактрисы, играющей Дуню Петрову, кроме того, фильм был переозвучен, все песни и реплики также были исполнены художником. Содержание фильма из музыкальной комедии превратилось в жестокий трагифарс.

Его часто сравнивают с С. Шерман или Я. Моримурой. Как и они, В. Мамышев-Монро работает в жанре художника-трансформера, «человека с тысячью лиц». Он выбирает для перевоплощения исключительно известных людей – будь то политические деятели прошлого (Наполеон) или настоящего (Путин, Тимошенко), писатели (Достоевский) или поэты (Есенин, Маяковский), кинозвезды (Мерилин Монро, Любовь Орлова), российские и зарубежные исполнители (Элтон Джон, Алла Пугачева). Однако в его творчестве есть проекты, в которых он представал в образах сказочных персонажей (Алёнушка, Баба Яга), литературных и киногоeroев (Штирлиц и его жена, почтальонша Стрелка из «Волги-Волги»). В этой бесконечной смене масок коренится народная любовь к скоморошеству. Это объясняет популярность акций и фотообразов Мамышева-Монро. Балансируя на грани китча, поп-арта, видеоарта и искусства фотографии, изобретая новые жанры, экспериментируя с костюмами и гримом, Мамышев-Монро является постоянным экспонентом всех крупных выставочных проектов последних лет.

Художник и фотограф Татьяна Антошина (род. 1956) в серии ранних работ – ряде фотокомпозиций, созданных по известным произведениям искусства, «поменяла» местами изображение мужчин и женщин, используя в качестве моделей саму себя и своего мужа Алексея (Мальчик на шаре, 1997; Весна 1997). Вот крепкая, сильная, земная женщина и легкий, трогательно беззащитный юноша на шаре (проект «Музей женщины»). Или другое: на фотографии не Иван Царевич, а сама Татьяна Антошина пускает стрелу, идет за ней по белому свету в поисках своей женской судьбы и в награду получает сбросившего лягушачью кожу прекрасного молодого мужа (проект «Царевна-лягушка»). Художница, весело подначивая, втягивает нас в занимательную игру, интеллектуальную и эмоциональную одновременно: она жонглирует привычными образами, понятиями, а потом, как фокусник, легко меняет их на противоположные, показывая условность и необязательность господствующих в обществе стереотипов.

Китч как коллаж идей

Константин Звездочетов (род. 1958) бывший участник акционистских групп «Мухоморы» и «Чемпионы мира», по собственному признанию, занимается культурологической эквилибристикой: «Я ставлю какие-то эксперименты, как алхимик, как эмпирик соединяю какие-то

жидкости – смотрите, что получается. Я типичный постмодернист, и ничего нового. То, что мы имеем – это компиляцию»⁴⁵. Свои картины он составляет по принципу коллажа: «Десять лет я занимаюсь тем, что доделываю картины. Не живописую, а просто делаю картины. Как в детстве. За что мы картинку любили? За то, что их можно рассматривать. Это как игра в куклы. Вот тут я столкнул Палех, Головина, будочника из “Ревизора”, фэнтези и “Крокодил”. Этим столкновением несоединимого я занимаюсь довольно долго и нудно. Вот “Кэмел”, “Виола”. Девушка налепляется – получается “Виола в Египте»». В своих работах он воссоздает образы из рекламы продуктов (Анкл Бэнкс, Виола), народных анекдотов (Чапаев и Анка, злые фашисты), современных поп-персонажей (Чиччолина), используя при этом живописные приемы разных эпох – от древнерусской иконописи, лубка, восточной орнаментальности до творчества Кукрыниксов и классиков советского искусства. Ловко жонглируя идеологическими клише, элементами рекламы и карикатуры, образами отечественной мифологии и персонажами мировой истории искусства, К. Звездочетов в своих работах проводит ревизию истории искусства, исторических концепций и коллективного бессознательного.

Серия мягких объектов Марии Константиновой (род. 1953) имела шумный успех. Из шинельного войлока, одеяльного атласа, сукна и ситца художница сшила серию увеличенных копий советских боевых наград, значков, эмблем, таких, как серп и молот, красная звезда, свастика. Набитые ватой и тряпьем символы, маркирующие и классифицирующие общество, превратились в декоративные диванные подушки. М. Константинова апроприирует государственные атрибуты, делая их податливыми, смешными и безопасными, игрушечными. Помимо символов советского строя, художница подвергла процессу смысловой деконструкции такое знаковое произведение изобразительного искусства XX века, как «Черный квадрат» Малевича, сделав из него черную подушку. Это преднамеренное снижение смыслового значения происходит за счет использования китчевого приема – имитации оригинала в ином материале. Новая серия работ художницы основана на принципе использования образов из картин старых европейских мастеров, помещенных в некий гламурный калейдоскоп. Так, кранаховская девушка увенчивается китайскими символами – пионом, бабочкой и птицей и т. п.

В живописных работах М. Константинова придерживается чисто-го цвета, свойственного народному лубку или тибетским иконам-танка. В частности, таковы портреты кота, которые нарисованы в манере ярмарочной простонародной живописи. Один из них – парадный: котик стоит в мундире, опираясь лапой о стол, будто в фотоателье XIX века. Другой портрет – трагический: смертельно больной кот, после операции по удалению раковой опухоли мозга. Голова в бинтах, из-под уха торчит трубка для отвода крови. Но манера письма все такая же лубочно-

беззаботная. Искусство М. Константиновой оказывается не таким уж дамски беззаботным. В ее объектах, картинах, листах графики есть какая-то нездоровая выморочность, изломанный декаданс. Гермафродиты, раздвоенные тела, мистические знаки и эмблемы – эти образы, вынутые из подсознания, художница пытается приручить и окультурить.

Омский художник Дамир Муратов (род. 1967) свою непосредственную задачу видит в извлечении и «скреживании» образов идеологии и массовой культуры, а также их дальнейшего воплощения на холстах и в инсталляциях. Один из примеров такой стратегии – серия «Пионеры-самураи» (частично представленная в Музее актуального искусства «ART4.RU»), в которой мальчики и девочки, изображенные в стилистике советского наглядного плаката 1950–60-х годов, не по-детски серьезно практикуют восточные единоборства, используя самурайские мечи, нунчаки и другое национальное японское и китайское оружие. Художник работает с готовыми мультимедийными образами, скрестив Че Гевару и Чебурашку, он получил нового персонажа – Che Burashka в черном берете со звездой и с автоматом. Из образов Мао Цзедунa и Микки-Мауса сложился Микки-Мао – великий кормчий с ушами диснеевского мышонка. Дамир Муратов создает картинки-анекдоты, наподобие народных историй про Василия Ивановича и Петьку, и эти работы тут же становятся популярны и «уходят» в народ. В гибриде Че Гевары и Чебурашки заложен определенный смысл: и герой кубинской революции, и персонаж советского мультфильма в массовой культуре равноценны, оба являются товаром, брендом. Дамира Муратова журналисты называют наследником поп-арта и последователем соц-арта, поскольку он работает с образами идеологии, рекламы, массовой культуры, создавая своих удивительных персонажей. Образы Д. Муратова всегда неожиданны, остроумны и парадоксальны. Более того, многие его работы написаны демонстративно «плохо», просто как попало, ведь свою стилистику он берет из китча, лубка, комикса. Слоники на комодe, коврики с лебедями, реклама кока-колы и политические карикатуры – вот тот культурный слой, из которого вырос Д. Муратов. Его работы сюжетны, в них всегда есть место для каламбура и метафоры.

Китч как метафора

Та же китчевая атрибутика виделась в 1970–80-х совсем иначе российскому художнику Аркадию Петрову (род. 1940). Его вдохновляют сюжеты и формы китча: ковры на бумаге, выполненные типографской краской, искусственные цветы в вазах «берцовая кость», старые раскрашенные фотографии, яркие фантики от конфет, самодельные открытки и «дембельские» альбомы. В его работах проявились коннотации советского опыта предвкушения коммунистического рая. Проведя детство в шахтерском поселке Горловка, художник на всю жизнь сохраняет в памяти картины провинциальной жизни и переносит их в свое творчество,

воплощая быт отечественной провинции середины XX века, а шире – жизнь простого советского человека. Художник переосмысляет стереотипы общества, прошедшего через тоталитаризм, смотря на них сквозь призму китчевых сюжетов, образов повседневности – от раскрашенных анилиновых открыток до портретов Аллы Пугачевой. Безличную эстетику китча А.И. Петров преобразовал в галерею характерных человеческих типов, наивных и эпических одновременно, в уникальный срез эпохи. Так, например, на персональной выставке в галерее «pop/off/art» в 2009 году новые работы художника соседствовали с подлинными анилиновыми ковриками 1950-х годов из собрания самого художника. Еще одну особенность живописи А.И. Петрова определяет любовь к низовой визуальной культуре: это «говорящие» подписи на картинах. Они не только раскрывают идею, но и добавляют иные, ироничные, а порой трагичные оттенки. Характерны названия: «Цветет акация», «Красавица», «Привет из Сочи», «На долгую вечную память», «На отдыхе», «С праздником», «Без любви нет счастья», «На память о первой встрече». Это аллюзии на советскую рекламу, провинциальную фотографию, открытку, самодеятельное представление на сцене стреднестатистического дома культуры.

Одной из самых пронзительных работ раннего периода творчества художника является «Портрет мальчика». Картина имитирует фотографию позирующего на стуле ребенка, одетого в ветхую маечку и трусики, в окружении убогого интерьера шахтерской коммуналки. Поражают полные недетским страданием глаза ребенка. Благодаря использованию китчевых клише, Аркадий Петров сумел донести до зрителя тягу к человеческому теплу и жизни.

Китч и наивное искусство

Для многих специалистов в области искусства наивное искусство (naïve art) и китч – понятия очень близкие, иногда даже взаимозаменяемые. Попробуем разобраться, так ли это на самом деле.

Действительно, с китчем наивное искусство сближает невысокая степень исполнения произведения (из-за неумелости и незнания основных законов работы с художественными материалами), прямолинейная трактовка темы, склонность к сентиментальности, использование шаблонов в композиции, сюжете. В работах наивных художников недостает общепринятых правил изображения предметов, либо они просто отрицаются. Произведения наивного искусства часто содержат чрезвычайно много деталей, в нем наблюдается тенденция к использованию ярких, насыщенных цветов. Еще одна характерная черта – отсутствие перспективы, из-за чего создается иллюзия, что фигуры словно «плавают» в пространстве картины. Иногда наивные художники работают с медийными узнаваемыми образами, лицами известных людей – поэтов прошлого, современных эстрадных певцов и актеров, увиденными по те-

левизору или на киноэкране. Так, например, у Ивана Селиванова есть серия карандашных портретов революционных деятелей различных эпох, лица которых с помощью кино, книг и телевидения популяризовались среди населения нашей страны.

Александр Лобанов, на данный момент наиболее известный российский художник-аутсайдер, творчески переработал публично декларируемую милитаристскую позицию советского государства, создав множество автопортретов с оружием. Тщательно прорисованные ленты патронов, ружья, пистолеты, даже пушки находятся не только в руках и на теле портретируемого, но составляют сложное орнаментальное обрамление. Образы самого А. Лобанова, а также Сталина – его любимого персонажа, вовсе не устрашающи, а, напротив, благодаря своей китчевой природе, воспринимаются как сюжеты поздравительных открыток. Внимательный зритель, глядя на них, возможно, вспомнит парадные портреты XVIII века, обрамленные венками из цветов и листьев. Лобанов невольно использовал прием утрирования, доводя свои военизированные портреты до их противоположности – мирной подарочной открытки.

К сожалению, на экспозициях наивного искусства слишком часто можно встретить эпигонские картины любителей – подражание сюрреализму, романтизму, русской реалистической живописи и т. п. Все они дискредитируют наивное искусство, из-за чего и возникает путаница с китчем. Но если вспомнить лучшие образцы наивного искусства – картины таких авторов, как Н. Пиросмани, А. Руссо, Е. Волкова, И. Селиванова, – в них не найдется ничего китчевого. Не следует путать наивных художников с дилетантами, стремящимися к высокому профессионализму, и любителями, рисующими только ради забавы. Наивный художник творит с той же страстью, что и профессиональный, но без формального знания методов последнего. Художники-наивисты вполне способны создавать полноценные оригинальные яркие образы, которые становятся известны и узнаваемы по всему миру.

Роль китча в преобразовании художественных смыслов

Принципиально не производя ничего нового, тем не менее, китч успешно выполняет роль «транслятора художественных смыслов»⁴⁶. Дадаисты первыми придали ценность объектам массовой культуры и китча. В своей статье 1990 года «Апология художественного рынка» известный философ и историк искусства Борис Гройс, рассуждая о легитимизации нехудожественных объектов в сфере искусства, подметил, что авангард выступает против отождествления общественно признанных ценностей с «истинными», но в рамках искусства он может артикулировать свой протест только косвенным путем, утверждая равенство высокого искусства с «самым последним мусором жизни»⁴⁷. Вслед за дадаистами, эстетикой китча увлеклись поп-артисты, именно они узаконили китч в сфере contemporary art, сделали его методом. Современные

художники в поисках актуального значения и популярности у публики все чаще прибегают к использованию приемов китча, их разнообразие и стало темой этого небольшого исследования.

Такие излюбленные приемы китчевой эстетики как эклектичность, ретроспективность, имитативность, адаптивность и серийность стали и основными характеристиками постмодерна. Творчество Джефа Кунса опирается на китч как на источник, его работы часто отсылают к впечатлениям детства – будь то тринадцатиметровый щенок из цветов или гигантский надувной заяц, вылитый из тяжелой и гладкой стали. Работа Пьера и Жилия над гламурными портретами знаменитостей базируется на приемах и методах, заимствованных из религиозного китча. Двойственная ирония, присущая произведениям Дубосарского и Виноградова, возникает вследствие буквального воплощения фантазий и желаний заказчиков. Концепция неоакадемизма Т. Новикова несет в себе определенный отпечаток игрового восприятия прошлого. Программная ретроспективность новых академиков строится по принципу попури, а классикой провозглашается декаданс. Инверсивная природа китча эксплуатируется С. Шерман, Я. Моримурой и В. Мамышевым-Монро, работы которых направлены на проблемы поиска самоидентичности современника. Широко используя идеологические, визуальные, массмедийные клише К. Звездочетов, М. Константинова и Д. Муратов создают китчевые по форме произведения, проводя при этом жесткий анализ коллективного бессознательного, истории искусства, исторических концепций, массовой культуры. Для А. Петрова китч стал наиболее адекватной формой персонального автобиографического высказывания в искусстве.

Борис Гройс в статье «Искусство как валоризация неценного» (1992) справедливо заметил, что «искусство постоянно выходит за свои границы, дабы найти в сфере банального и незаметного новые метафоры для сокрытого. Но поскольку сокрытое по определению остается сокрытым, а его метафорами границы искусства никогда не преодолеваются, а только сдвигаются, разрушение и критика средствами искусства лишь увеличивают ценность, а не ликвидируют ее, или, что то же самое, не делают ее абсолютной»⁴⁸. При этом не стоит забывать о провозглашенном постмодернистами принципе вечного обновления: «...Сегодняшний цинизм и объективизм может уже завтра быть воспринят как старомодные идеализм и утопизм»⁴⁹. Вероятно, именно этим объясняется интерес современных художников к китчу.

По мнению французского философа и социолога, исследователя массовой культуры и общества потребления Жана Бодрийера, «искусство теперь повсюду, поскольку в самом сердце реальности теперь – искусственность»⁵⁰. Ласковые сети китча обволакивают каждого из нас с самого раннего детства. Умилительные образы зайчиков и котят, нарочитые гримасы, которыми снабжаются не только герои детских сказок,

но и неодушевленные предметы, яркие цвета и блестящие воспитывают привычку приятия китча. Китч начинают принимать за вариант нормы и даже хорошего доброго искусства. Но на проверку оказывается, что творчество фриков Пьера и Жюлиа или Мамышева-Монро, внешне не отличимое от китча, гораздо честнее. Утрируя украшательские приемы китча, имитируя доброту и сентиментальность, современные художники позволяют нам взглянуть на себя со стороны, раскрывают изнанку наших кумиров. Все это имеет одну цель – помочь зрителю критически относиться к себе и к окружающей жизни. Ведь неслучайно многие обыватели категорически не приемлют такое искусство, воспринимая его как оскорбление собственного образа жизни. Китч имеет свойство вращаться в нашу жизнь. Можно придумать множество оправданий для его беспрепятственного и безостановочного потребления, но китч от этого не изменит своей антикультурной сущности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Так, например, У. Эко определяет китч как область, лежащую вне эстетических категорий, и указывает на неправомерность эстетической точки зрения: «Наклейка для консервной банки не может оцениваться с помощью художественного критерия». См.: Эко У. История уродства. М., 2008. С. 347.
- 2 Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. № 15. 1996. С. 55.
- 3 Согласно действующим правилам транскрипции, эквивалентом немецкоязычного буквосочетания «tsch» является кириллическое «ч», а не «тч». Соответственно, правильный вариант написания слова, это распространенный до конца XX века вариант «кич», а не «китч». Вариант слова с буквой «т» получил массовое хождение в середине 1970-х, когда русскоязычное информационное пространство стало заполняться неконформистским новозом англоязычного происхождения – в английском языке пишется «Kitch». В результате литературно-искусствоведческое производное от немецкого – «кич» было вытеснено разговорно-производным от английского – «китч».
- 4 Broch H. Das Böse im Wertsystem der Kunst // Broch H. Dichten und Erkennen. Bd. I. Zürich, 1955. S. 311–350.
- 5 Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch // Partisan Review. VI. №. 5 1939. P. 34–49. К. Гринберг. Авангард и китч // Художественный журнал. № 60. 2005, декабрь. С. 41–56.
- 6 Там же.
- 7 К. Гринберг. Указ. соч. С. 55.
- 8 Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. М., 2001. С. 345.
- 9 Моль А. Художественная футурология. К роли китча и копии в социально-эстетическом развитии // Боров В.Ю., Коваленко А.В. Культура и массовая коммуникация. М., 1986. С. 277.

- 10 Кундера М. Невыносимая легкость бытия. М., 2000. С. 238.
- 11 Там же.
- 12 Эко У. История уродства. М., 2007. С. 389.
- 13 Там же.
- 14 Недрум О. Kitch is dead serious. По материалам журн. «ARTnews» (октябрь, 1999) [Электронный ресурс] // Новости искусств – ARTINFO. URL: <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Kitch1.htm> (дата обращения: 12.07.2012).
- 15 Карцева Е.Н. Кич, или Торжество пошлости. М., 1977.
- 16 Дмитриева Н.А. Кич // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1979. С. 20–25.
- 17 Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6–28.
- 18 Чегодаева М.А. Китч, китч, китч. М., 1990.
- 19 См.: Яковлева А.М. Кич и художественная культура. // Знание. 1990. № 11. С. 42–68; Яковлева А.М. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С. 252–263; Яковлева А.М. Кич и художественная культура // Знание. 1990. № 11. С. 42–68.
- 20 Яковлева А.М. Кич и паракич... С. 252.
- 21 Бойм С. Указ соч. С. 61.
- 22 Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть. М., 1997. С. 125.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 130.
- 25 Савельева О.О. Рекламные образы и конструирование памяти о прошлом // Фундаментальные проблемы культурологии: Сб. ст. по материалам конгресса / Отв. ред. Д.Л. Спивак. М.: Новый хронограф: Эйдос. Т. 6: Культурное наследие: От прошлого к будущему. 2009. С. 114.
- 26 Савельева О.О. Указ. соч. С. 116.
- 27 Гольинко-Вольфсон Д. Агрессивно-пассивный гламур // Художественный журнал. № 60, декабрь 2005. С. 28.
- 28 Савельева О.О. Указ. соч. С. 116–117.
- 29 Толстая Т. Я планов наших люблю гламурье // Толстая Т. День. М., 2003. С. 383.
- 30 Гройс Б. Апология художественного рынка // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 255.
- 31 Интервью с Борисом Дубиним. Художественный журнал. 2002. № 39. С. 12.
- 32 Поляков А.Ф. Китч как феномен художественной культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. Улан-Удэ, 2012. С. 17.
- 33 Цит. по: Соколов Б.М. Бархатная провокация Пьера и Жюль // Новый мир искусства. 2007. № 2. С. 42–44.
- 34 Там же.
- 35 Там же.

- 36 Мизиано В.А. В. Дубосарский и А. Виноградов: «художники поколения» [Электронный ресурс] // Александр Виноградов, Владимир Дубосарский. Личный сайт. URL: http://www.dubossarskyvinogradov.ru/ru/add/publish/hudozhniki_pokoleniya/ (дата обращения: 25.08.2012).
- 37 Чахал Г. Виноградов и Дубосарский: «Мы не классические художники-живописцы. Наш метод – поток» [Электронный ресурс] // Электронная версия журн. Interview Russia. URL: <http://interviewrussia.ru/art/894> (дата обращения: 25.08.2012).
- 38 «С чего начинается Родина» (В соавторстве с П. Авенном, А. Ежковым, А. Карачинским, Д. Кудрявцевым, А. Кузнецовым, Л. Макароном). 2006. Холст, масло. 295х780. Собственность А. Виноградова и В. Дубосарского.
- 39 «Ретроспектива» Виноградова и Дубосарского на «Винзаводе» [Электронный ресурс] // Новости на телеканале «Культура». 22.05.2012 URL: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=1011530&cid=178> (дата обращения: 25.08.2012).
- 40 Там же.
- 41 Чахал Г. Указ соч.
- 42 Там же.
- 43 Фоменко А. Генеалогия неоакадемизма // Художественный журнал. 1999. № 32. С. 80.
- 44 Агунович К. Рецензия на выставку «Пространство Тимура. Петербург – Нью-Йорк. Живопись». Эрмитаж 24 сентября 2008 – 11 января 2009 // Электронная версия журн. Афиша <http://www.afisha.ru/exhibition/51671/review/242080/> (дата обращения 15.08.2012). Андрей Фоменко. Указ. соч.
- 45 Константин Звездочетов. Игры в цивилизации Карго [Электронный ресурс] // Богемный Петербург. URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/z/zvezdochetov.htm>. (дата обращения: 13.08.2012).
- 46 Поляков А.Ф. Указ. соч. С. 16.
- 47 Гройс Б.Е. Апология художественного рынка // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 257.
- 48 Гройс Б.Е. Искусство как валоризация неценного // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 267.
- 49 Там же.
- 50 Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Перевод и вст. ст. С.Н. Зенкина. М., 2000. С. 154.