

Китч, «кэмп», «банальность зла»

Точная этимология слова «китч» неизвестна. Скорее всего «китч» происходит от баварского жаргона арт-дилеров середины девятнадцатого века и переводится как дешевка и подражание (национальные варианты китча известны во многих языках — русская «пошлость», польская «tandeta», испанское «cursi», идиш «schmaltz», французский «style pompièr» и американское «tacky»). Немецкое слово вошло в международный жаргон не столько из-за преобладания китча в Германии, сколько благодаря тому, что немецкие критики начала XX века стали первыми теоретиками как коммерческого, так и тоталитарного китча. Теодор Адорно определил китч как «пародию на катарсис», Клемент Гринберг как «приниженную академическую симуляцию истинной культуры», а Германн Брох видел в китче

«сентиментализацию обыденного и конечного до бесконечности»³. Все эти определения основаны на оппозиции «конечного» и «бесконечного», подражания и оригинала, массовой и элитарной культуры. Китч видится как вторичная культура, как ложный мимесис, симуляция, «дурная бесконечность» массового сознания. Более того, китч не просто дурная имитация; он ставит под сомнение оригинал, забирает власть в свои руки, грозит уничтожением истинной культуры.

Можно было бы выделить определенные стилистические элементы, любимые массовой культурой — сентиментальность, орнаментальность, слезливый психологический реализм, эклектика. «Демократический китч» часто связывался с культом буржуазного уюта, домашнего очага с узорными занавесочками и геранью и с предметами прикладного искусства и всевозможными милыми безделушками, в то время как «тоталитарный китч» принимал формы веселого массового действия, марша или танца, ведомого духом всеобщего братства в советском стиле (Кундера). Однако важно не сводить китч к сумме стилистических черт, а рассматривать его механизмы, приемы и орудия массовой манипуляции. В этом отношении формула Гринберга особенно полезна: «Если авангард имитирует процессы искусства и процессы сознания, китч имитирует только его эффекты». Машина китча пожирает самые авангардистские приемы и возвращает их пережеванными и перевариваемыми. В определении Гринберга подчеркнем слово *процесс*. Не «хороший стиль», а обнажение процессов сознания, самопознания и искусства наиболее противостоит китчу.

Китч приглашает нас улыбаться, но не иронизировать, верить, но не сомневаться в вере, получать удовольствие, но не удивляться и не наслаждаться. Но и здесь все не так просто. Часто хочется именно улыбаться и верить, а не кружиться на чертовом колесе иронии. Китч не обнажает конфликтов, противоречий и парадоксов, а наоборот, ретуширует, лакирует, подлечивает симптомы. Над безднами человеческого существования он предлагает построить дешевые мосты с позолоченными грифонами. Любитель (и потребитель) искусства часто остается соблазненным и покинутым (что принимается им как должное и неизбежное), а любитель китча соблазнен, но не брошен. Напротив, он поглощен эротикой толпы, оргией марша и аэробики. Китч нельзя просто «остранить». Китч — это мечта о всеобщем братстве, диктатура сердца. Китч — это детская сказка для взрослых, изданная массовым тиражом, сентиментальное райское видение, где, по выражению Милана Кундеры, нет места дерьму⁴. Это современный рай массового производства, рай со всеми удобствами и без ада.

Если когда-то Кант видел общечеловеческое начало (*sensus communis*) в остранинном познании прекрасного, то в двадцатом веке философы-модернисты с ужасом обнаружили, что общечеловеческой культурой стало не искусство, а китч. Откуда взялась эта вторичная культура и нужно ли с ней бороться?

Интересно, что слова «пошлость» и «банальность» до девятнадцатого века не несли негативного значения и вообще не входили в сферу эстетического («пошное» объясняется в словаре Даля как старое или традиционное, например, «пошлая дорога» обозначала старый исхоженный путь). Оригинальность и новаторство не являлись основными культурными ценностями до эпохи романтизма. Когда-то «общее место» — *topos*, *lieu commun* — было частью греческой мнемоники — искусства памяти, а затем частью риторики, элементом высокого стиля — от Аристотеля до Буало. В эпоху романтизма «общее место» превращается в клише, теряет свою историческую и поэтическую многозначность и понимается почти буквально — как некая рыночная площадь, где поэтический гений непонят и одинок. Таким образом, оригинальность и банальность, романтический поэт и толпа — это двойники-антиподы, сводные братья и герои-соперники одной эпохи, эпохи взрыва массовой информации и механической репродукции, впервые сделавшей искусство доступным для широких слоев населения. Культурные иерархии смещаются, в пространства высокой и низкой культуры вторгается средняя куль-

тура, демократичная и буржуазная, обладающая социальной, стилевой и финансовой мобильностью. Демократизация художественной продукции вызывает обостренную реакцию, ностальгическое стремление воссоздать элитарность и аристократию духа, воссоздать искусство для избранных или искусство для искусства, автономное и самодостаточное. Хотя, безусловно, дешевка и подражание существовали и до девятнадцатого века, понятие «вторичной культуры» и борьба с ней являются продуктами романтизма. В 1920—1930-е годы китч и авангард, противопоставленные в заглавии статьи Гринберга, — это «близнецы-братья», Каин и Авель.

Однако сосуществование культур во множественном числе само по себе не вызывало тревоги у западных писателей. Многие из них никогда не стремились к созданию единой, всенародной культуры. Китч — не синоним массовой культуры вообще или повседневной культуры (хотя в горячих атаках на китч эти различия и могут смещаться). Формула китча — *массовая культура плюс власть* (политическая или экономическая). Критики-модернисты выступают не против массовой культуры как таковой, но против захвата власти, в особенности в критическую межвоенную эпоху. Позже появляется деление на демократический и тоталитарный китч, которое напрямую затрагивает проблему взаимосвязи вкуса и государственной власти.

Китч — не просто плохое искусство, а этический акт, акт манипуляции, массового гипноза и соблазна. Китч — явление пограничное, смешивающее границы между этическим и эстетическим, между искусством и жизнью. Он не имеет единого антипода. В 1930—1950-е годы критика китча тесно связана с проблемой ответственности интеллигенции перед лицом фашизма и сталинизма. Ханна Арендт в своем репортаже о суде над нацистским преступником Эйхманном представляет Эйхманна как олицетворение китча в жизни⁵. Человек, непосредственно ответственный за политику Холокоста, представлен не как демонический злодей, а как маленький человек с огромной властью, говоривший исключительно бюрократическими клише даже перед смертью. Эйхманн представляет собой весьма распространенное явление «банальности зла», зла, лишённого романтического налета, зла тривиального и повседневного, почти вне-индивидуального, «механически репродуцированного». Однако мыслящий человек всегда, при любых обстоятельствах, несет ответственность даже за банальное зло. (Израильские психиатры, осмотрев Эйхманна в тюрьме, объявили его исключительно нормальным. К вопросу о китче и морали: в тюрьме Эйхманну предложили среди других книг «Лолиту» Владимира Набокова. Он наотрез отказался от нее, объяснив, что не возьмет в руки «эту аморальную книгу». Ханжество и морализаторство идут в ногу с китчем. Набоков, наверное, мог бы принять отказ Эйхманна за комплимент). В отличие от Советской России, в Германии при крайнем вмешательстве власти в искусство, оставалось определенное разделение личного и общественного пространства (возможное только для чистокровных немцев), и «перестройка быта» и борьба за вкус не имели всеобъемлющего характера.

Китч — это стиль мышления, а не стиль искусства. Что касается культур во множественном числе, то они всегда характеризовались взаимопроницаемостью. Массовая и элитарная культуры часто одалживали друг у друга художественные приемы и образы. Так, во второй половине двадцатого века реклама и дизайн заимствовали множество приемов из русского и немецкого авангарда и французского сюрреализма (предварительно разжеванного и обезвреженного), в то время как поп-арт подражал рекламе, заражая ее юмором и отчуждая. Параллельно с борьбой против китча, характерной для критически настроенной интеллигенции, поэты и художники, начиная с середины девятнадцатого века (Бодлер, Рембо, Оскар Уайльд и др.), увлекались эстетикой повседневного и немодного и коллекционировали ненужные предметы. Они восставали против буржуазного хорошего тона и эпатировали буржуа своим артистизмом духа, дурным вкусом и богемным жизнетворчеством. В 1960-е годы поп-арт механически репродуцировал свои

художественные приемы. Сюзан Зонтаг ввела в это время в художественно-критический жаргон понятие «кэмп». «Кэмп» — это своеобразный китч в кавычках, эстетизация плохого вкуса как части каждодневной игры⁶. Центральная метафора кэмп — это *teatrum mundi*. Жизнь — маскарад, где низкое и высокое подыгрывают друг другу. Кэмп заигрывает с плохим вкусом, но делает это с элегантностью истинного дэнди (в описании Зонтаг, кэмп получил боевое крещение в субкультуре гомосексуальной богемы Нью-Йорка). Кэмп не остраивает китч, а флиртует с ним. В то время как для кэмп игра — это главное, для массового китча эротическая и эстетическая игра вовсе не свойственна. В зоны кэмп и эстетизации включается все, даже фашизм; он становится «восхитительным фашизмом» («fascinating fascism») и стилизуется в ретро-фильмах Висконти и Фассбиндера, в ранних постмодернистских архитектурных чертежах Леона Криера.

В России культурная ситуация несколько отличалась от западной. С середины девятнадцатого века культура (основанная на русской классической литературе) понималась в единственном числе и с большой буквы и являлась основой национального самосознания (такая модель нации, основанной на культуре, характерна также для Германии). Единство культуры связывалось с единством нации. Еще разночинная интеллигенция стремилась нести высокую культуру в народ, желая превратить таким образом культуру элиты в народную культуру (а не наоборот). Хотя в России конца прошлого века существовало множество культур и субкультур — мещанская, купеческая, крестьянская, коммерческая, — они не имели равноправия в системе национальных ценностей. Вкусы народа (любившего подчас Милорда Герцога больше Гоголя и Пушкина) не волновали интеллигенцию, видевшую свою роль не в понимании, а в обучении народа. Если культура русского модернизма была откровенно элитарной и почти автономной в западном смысле, то культура многих авангардных направлений, особенно близких к ЛЕФу и конструктивистам, вернулась к культу ртрегерству (в отличие от обэриутов и иных абсурдистов, которые никогда не стремились перестроить мир).

Однако не авангард, а соцреализм стал официальным стилем советской массовой культуры. Его эстетика имеет много общего с эстетикой рабфака, ахрровцев, новой интеллигенции, продолжавшей традиции разночинцев нового времени. Ее герои — не Микки и Мини Маус, а Пушкин-Горький-Маяковский-Чапаев-Стаханов, но репертуар их культурных ролей не намного шире. В отличие от западной массовой культуры, она использовала не только финансы, но и государственную власть и имела громадные претензии на создание имперского Диснейлэнда мирового масштаба, Диснейлэнда высокого стиля. Что же касается изображения повседневной жизни, быта настоящего, а не будущего, то оно остается проблематичным для соцреализма. Отсюда и постоянная критика «малых жанров» справа и слева. Бытовое легко воспринимается как плохой вкус и пошлость.

При рассмотрении соцреализма в сравнительном контексте важно обращать внимание не просто на элементы стиля и стиливых совпадений с тоталитарной культурой Италии, Германии, Китая или Кореи, или с Голливудскими мюзиклами и рекламой, но на орудия борьбы и институты власти, помогающие «сделать сказку былью».

Борьба за хороший вкус в 1920—1950-е годы прошла множество фаз взлетов и падений. Борьба с мещанством в культуре авангарда, разыгравшаяся в эпоху НЭПа, утихает в тридцатые годы, когда многие борцы против старого быта оказываются физически уничтоженными или замолкают. Борьба с мещанством сменяется всеобщей кампанией за «повышение культурного уровня». Особенно в послевоенные годы революционный аскетизм выходит из моды, а критика буржуазности уже не отвечает интересам новой сталинской элиты. Однако с 1946 года и особенно после постановления о Зощенко и Ахматовой (где Зощенко объявлялся «пошляком») борьба за вкус «с пигмеями», «формалистами» и «космополитами» возоб-

новляется, во многом воскрешая споры ахрровцев и лефовцев двадцатилетней давности и риторику гражданской войны.