



ФИЛОСОФИЯ

СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИКА

КИТЧ И КЭМП КАК НОВОЕ ВЫСОКОЕ И НИЗКОЕ. РЕВОЛЮЦИЯ БИНАРНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЭСТЕТИКЕ

© О. Я. Муха

Муха Ольга Ярославовна
кандидат философских наук
доцент
кафедры культурологии
Национальный
педагогический университет
им. М. Драгоманова
(Киев, Украина)

Произведен анализ системных переворотов в современном искусстве: от поиска новых форм и процессуальной акцентуализации к формированию и переструктурированию арт-рынка. Утверждается неспособность классической эстетической теории касательно задач и вызовов современного искусства. Предлагается краткий обзор альтернативных проектов новой эстетики и дополнение классического ряда категорий эстетики новыми категориями гламура, китча, кэмп и игрового катарсиса. Китч и кэмп постулируются как замена классических категорий высокого и низкого.

Ключевые слова: современное искусство, неклассические категории эстетики, антиэстетика, паразэстетика, гламур, китч, кэмп, игровой катарсис.

В прошлом году (декабрь, 2012) на очередных Овсянниковских международных эстетических чтениях, которые каждый год организывает философский факультет Московского государственного университета им. Н. В. Ломоносова, происходил удивительный перформанс: похороны эстетики. Докладчики разделились на две параллельно и обособленно существующие группировки. Одни представляли очень конкретно направленные прикладные тематические исследования, демонстрирующие впечатляющий и таинственный мир современного искусства, поражая тем самым вторых — крыло так называемых теоретиков, методологов, педагогов (представленное в большинстве), единогласно утверждающих, что современное искусство пребывает в глубоком кризисе, и поскольку анализировать особо нечего, то эстетика умирает.

Совершенно противоположное, на первый взгляд, впечатление произвела дискуссия на V Международной научно-практической конференции «Гуманистические ориентиры художественного образования», происходившая недавно в Киеве (апрель, 2013). Присутствующие увлеченно обсуждали конкретные и крайне узкие приемы и техники подготовки художников, скульпторов, композиторов, представителей исполнительского искусства (певцов и музыкантов), но поразительно схожим образом игнорировали теоретические наработки. Вернее, они незримо присутствовали в общей тематике, но фактическая связь между декларируемыми «принципами, концепциями и общей теорией» давалась довольно сложно. Успешные, функционирующие методики, техники и программы подготовки творческих личностей достаточно условно и формально «подводились» под общие положения «эстетической культуры», «формирование художественно-эстетического мировоззрения» или «общей духовности». А все попытки вербализации эмоционального содержания эстетической перцепции произведения нивелировались отсылкой к «несознательному», «бессознательному», «неопределимому», некоему «птичьему языку» фактической передачи художественного опыта, который принципиально невозможно понять, объяснить или облечь в словесные формы.

В обоих случаях, хоть и видимо противоположных, наблюдается одна и та же тенденция — глубокий разрыв между высокой теорией и действительной практикой, который не восполняется даже при условии успешного функционирования обеих. Фактически, такую ситуацию можно обозначить как проблему отсутствия некой «серединной теории», которая, воссоединив высший уровень абстрагирования с эмпирическими данными, решила бы также и проблему средств эстетического выражения, принципиально несводимых к эмоциональным и бессознательным реакциям. Нехватка вербальных средств выражений эстетической оценки существенно понижает уровень компетенции не только педагогов, методологов от искусства, но и теоретиков, культурных аналитиков, исследователей.

Каким образом и возможно ли вообще преодолеть этот разрыв? В этом исследовании я попытаюсь произвести анализ важнейших системных изменений в системе современного искусства; продемонстрировать, чего именно ожидают от эстетической теории; а также сконструировать некоторые из собственно отсутствующих срединных теорий, не отменяющих, но дополняющих существующий категориальный ряд соответственно новым реалиям эстетической действительности. Эти новые модели должны существенным образом пополнить профессиональный категориальный аппарат и облегчить решение проблемы вербализации процесса эстетической перцепции.

***Системные перевороты в структуре современного искусства:
процесс и рынок***

Размышляя о судьбах прекрасного в современном мире, невольно вспоминаешь рефлексии Умберто Эко в «Истории красоты», где он обозначает наше время (XX век и далее) как оргию толерантности и совершенного синкретизма, «абсолютного и неутомимого политеизма красоты»¹ — «всяк право

¹ История Красоты / под ред. Умберто Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. М. : СЛОВО/SLOVO, 2005. 440 с.

имеет» и глобализационно-глокализационные процессы лишь усугубляют стремление к «аутентичности» любой ценой. С иной стороны, на смену канонов красоты или того, что принято считать изысканным вкусом, приходит не свежая традиция, идеология, новая Идея или что-либо, владеющее собственным определением в философском мышлении, но зачастую звонкая монета в руках тех, кто к миру искусства и художественной критики имеют довольно специфическое и опосредованное отношение. Естественно, финансовый эквивалент творчества всегда имел существенное значение для мира искусства, как и политические отношения (наверняка, все вспомнят знаменитый момент из «Амадея» Милоша Формана, где императору кажется, что «здесь слишком много нот»). Однако состоянием на сегодня сместились причина и следствие: традиционно самыми высокооплачиваемыми становились самые талантливые, востребованные и знаменитые мастера. Нынешнее состояние дел таково, что самыми известными становятся наиболее оплачиваемые (а этот показатель можно «смоделировать» с помощью конкретных маркетинговых стратегий). А высокая финансовая оценка дает возможность *подозревать* определенный творческий талант, но серьезно и с пристрастием обсуждать такие темы в приличном обществе не принято. Сознательно опуская вопрос содержательного наполнения концептуализации или деконцептуализации современного искусства, обратимся к анализу нескольких структурных изменений, произошедших в отношениях искусства и его критически-академического осмысления и оценки.

Начиная от Энди Уорхола, на переломе 1960–70-ых годов современное искусство совершило первый системный переворот — альтернативу модернизму искали сначала в новых способах и средствах выражения, переключаясь с самого художественного объекта на процесс. Уорхолловские фильмы, часами фиксирующие происходящее без сюжетной линии — простые незатейливые действия, хоть и представляют собой испытание для зрителя и вошли в историю скорее в качестве казуса, нежели художественной ценности, отлично репрезентируют тенденцию эпохи. Это *процессуальное обращение* нашло поддержку в философии французского постмодернизма, но недостаточно отражается в собственно эстетической теории. На сегодняшний день в европейской (включая и российскую) художественной традиции практически обосновались такие художественные формы, как перформанс, хэппенинг или флешмоб. Но если теоретические разработки о перформансе уже появились (см. работы американки Р. Голдберг, немецких исследователей В. Стинга и Г. Кляйна, российских арт-деятели Ю. Гниренко, Б. Гройса, Х. Майра или проекта Макса Фрая), то хэппенинг или флешмоб стали объектами исследования главным образом заокеанской науки — англо-американской (Й. Нехватал, А. Капроу, Дж. Хендрикс и др.). Примечателен тот факт, что большинство упомянутых авторов (кроме философа и теоретика искусства Б. Гройса) не позиционируют себя как эстетики, а являются литераторами (дуэт под псевдонимом Макса Фрая), художниками (Алдан Капроу), инсталляторами (Джеффри Хендрикс), компьютерными дизайнерами и специалистами по компьютерной анимации и цифровому искусству (Йозеф Нехватал), либо же кураторами и организаторами арт-проектов (Юлия Гниренко, Роуз Ли Голдберг). Эта тенденция демонстри-

рует, что на самом деле современное искусство в нынешнем своем виде совершенно не нуждается во «внешнем» обслуживающем персонале в виде армий искусствоведов, критиков или эстетиков, а стало на путь самодостаточности в оценивании, осмысливании и организации.

Процессуальность как принцип проникает и в более консервативные жанры, даже изобразительное искусство в лице гуру само-маркетинга Сальвадора Дали акцентирует внимание на таинстве самого действия, вызывает интерес к способу изображения: грудью, гениталиями, отпечатками тела; к состоянию художника-диагностика по цветовой гамме, к «особым состояниям» и т. д. Литература также превращает чтение в интерактивный процесс, когда читатель не только представляет образы героев, но уже может управлять сюжетной линией в зависимости от своего пола, погоды на улице, настроения или любого иного фактора (интерактивные романы Милорада Павича). Вопрос процессуальности тесно связан с еще одной существенной проблемой современности — изменениями темпоральности переживаний, так называемой «тиранией момента», которая, отнимая и экономя время на процесс, тем самым повышает его ценность.

Последующий переломный момент в организационном секторе искусства произошел в 1990-ых и знаменовался *развитием арт-рынка*, который переструктурировал систему принятия решений и распространения влияний в системе современного искусства. На место кураторов и арт-критиков пришли арт-менеджеры, продюсеры, арт-финансисты и политики. Вместо академически обоснованных и привычных терминов и отношений приходят коммерческие понятия и схемы: «течения искусства» определяются «целевой аудиторией», «тенденции» заменяются «трендами», «меценаты» вытесняются «спонсорами» и «арт-инвесторами». Наиболее востребованными действующими лицами арт-рынка становятся продюсеры и маркетологи; статус художника (в широком смысле) определяется не столько его исторической верификацией, цитированностью и включением в хрестоматии и учебники, сколько общим финансовым рейтингом. Образцовым примером подобной бизнес-стратегии является группа Young British Artists, самым известным представителем которой является частый гость киевского PinchukArtCentre Демиен Хёрст (выставки «REFLECTION» и «РЕКВИЕМ»). Аналогичный подход к творчеству демонстрирует Такаши Мураками, один из ярчайших представителей нео-попа, творчество которого охватывает «все, что продается» — живопись, скульптуру, анимацию, инсталляции, манга и другие популярные формы. Грубо заигрывая с противоположностями Восток — Запад, традиционное — современное, серьезное — забавное, красивое — «няшное», он очень чутко создает коммерческий арт-продукт, сотрудничая даже с модными брендами (к примеру, Louis Vuitton).

Апогеем нового прочтения современного искусства стала знаковая выставка Superflat («суперплоский»), мигрирующая по музеям Европы и США начиная с 2000 года. Собственно, ее концепция в полной мере отражает идею современной культуры: состояние размывания границ, разрушение бинарных противоположностей высокого и низкого, смешивание индустрии массовых развлечений и шоу-бизнеса с искусством и формирование оснований новой эстетики под их влиянием.

Искусство стало одним из видов бизнеса, причем высокорентабельного, в котором тренды задают рекламно-продюсерские центры подобно Saatchi&Saatchi, которые способны не только создать и «раскрутить» Young British Artists, но и стать осязаемым инструментом власти — действительно влиять на государственную политику (вспомним хотя бы feed-back выставки «New Labour», Лондон, 2001).

Таким образом, искусство как общественный институт все менее оперирует понятиями самовыражения, божественного таланта, особой одухотворенности и определенной миссии, а понимается как коммерчески выгодный проект, предполагающий экономические и политические дивиденды в постдемократическом обществе. Для иллюстрирования уровня рентабельности арт-инвестирования приведем свежий пример рейтинга русских художников по доходности. К примеру, В. Кандинский, последняя продажа по которому зафиксирована 26 марта 2013, начиная с 2001 года показывает уровень доходности в +680% (Artist's ARTIMXp)². Для наглядности отметим, что показатели доходности по недвижимости, золоту или нефти обычно не превышают 20%. Чтоб представить реальный потенциал арт-сектора, следует сравнить его с иными показателями доходности инвестирования (табл. 1).

Таблица 1

Динамика показателей доходности различных видов инвестиций

Показатели	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Индекс арт-рынка Mei Moses All Art Index	8,3%	20,4%	-4,5%	16,6%	22%	10,2%
Индекс арт-рынка ARTIMX-RUS	1,4%	-10,4%	-18,6%	8,1%	21,3%	32,2%
Индекс ММВБ	1,5%	-67,2%	121,1%	23,2%	-16,9%	5,2%
Индекс УБ	н/д	-73%	91,6%	67,9%	-40,3%	-34,8%
Dow Jones Industrial Average	7,2%	-33,5%	14,3%	8,9%	4,6%	4,7%
S&P 500	5,5%	-37%	26,5%	15,1%	2,1%	16%
NASDAQ	0,7%	-40,0%	45,4%	18,2%	-0,8%	17,8%
Gold	1,6%	4,0%	25,0%	30,6%	7,8%	8,7%
Источник: ArtAssure, Artinvestment.ru, ММВБ, УБ, расчеты АО «ЕВРОГАЗБАНК» ³						

В период нестабильности традиционных рынков ресурсов и недвижимости крупный капитал ищет альтернативные варианты долгосрочного инвестирования. Именно этим обоснован невероятный рост мирового арт-рынка, который превышает даже показатели роста самых динамичных фондовых рынков: соответственно 12,6% и 11,7% в год⁴.

Но в то же время арт-рынок редко оперирует инсталляциями, объектами дигитального искусства и прочими порождениями сегодняшнего дня. Самый

² В группу индексов доходности Artist's ARTIMXp (ARTIMX profit) входят аналогичные ценовым индексам общий индекс доходности художника Artist's ARTIMXp, а также индексы Artist's ARTIMXp Painting и Artist's ARTIMXp Graphics.

³ Цит. по данным сайта: http://www.prostoblog.com.ua/lichnye/investitsii/art_rynok_perspektivy_investirovaniya

⁴ Альтернативные инвестиции — арт-рынок. URL: http://fortrader.ru/articles_forex/alternativnye-investicii-art-rynok.html

емкий сектор арт-рынка составляет классическая живопись как самый надежный объект инвестирования. Из российских художников это (в порядке доходной рейтинговости) К. Малевич, К. Петров-Водкин, В. Кандинский, К. Сомов, Т. Лемпицка, Н. Сталь и другие — собственно, признанная классика, приносящая стабильный доход⁵. Что же касается современного нам искусства, оно сразу рождается в мире, где искусство уже коммерчески ориентировано и нехотя должно покоряться и соответствовать требованиям нового времени, даже интуитивно и имплицитно.

В то же время классическая теория искусства все еще по умолчанию предполагает «принципиальную неутилитарность». Возникает закономерный вопрос: насколько совпадают понятия искусства, современного искусства и арт-рынка? Могут ли они все еще сосуществовать в одной плоскости или уже настолько разведены в различных темпоральностях и идеологических измерениях, что шансов на продуктивное сотрудничество не остается? Поиску достаточных ответов на эти вопросы и посвящены мои предыдущие и последующее исследования.

Классическая эстетика: в кризисе или «на сохранении»?

Вспоминая инициированную московскими коллегами тему похорон, хочу процитировать российского исследователя И. Мальшева, по мнению которого, начало XXI века являет собой «пейзаж после битвы»: «отечественная эстетика пребывает в кризисе, выход из которого наиболее “продвинутые” авторы видят в следовании стандартам западной философии искусства, которая [в свою очередь] уже покончила с собой с результате теоретического самоубийства»⁶. Этот кризис был диагностирован еще в начале XX века, и все последующие «самооценки» эстетической науки зачастую двигались в направлении «к негативно-му». Стоит заметить, что подобные измышления регулярно мелькают в контекстах многих традиционных гуманитарных наук (философии, этики, теории литературы, поэтики), которые как бы «исчерпали себя» и всего лишь способны «пересортировывать» уже готовый, собираемый веками материал.

Однако эстетика в ее классическом понимании (несводимом к философии искусства или, еще хуже и уже, теории красоты — каллистике) обладает широким предметным полем, изменчивым, как и культурно-исторический контекст. Если же в философии фактически создается мало новых самостоятельных трудов, этика все еще приходит в себя после Второй мировой и задается вопросами ответственности в процессе подготовки к Третьей, то эстетика... неожиданно теряет свой предмет.

Существует целый ряд причин, почему этого не должно было произойти. Во-первых, эстетика не должна ограничиваться ретроспективой, у нее мощная перспектива. Во-вторых, это обусловлено самой природой эстетичного как способа чувственно-духовного переживания жизненного пространства, который постоянно актуализируется. В-третьих, эстетика — дисциплина прикладная, и по-

⁵ См. данные сайта «Инвестиции в искусство». URL: http://artinvestment.ru/indices/ratings/profit_all.html

⁶ *Мальшев И. В.* Кризис эстетики // 10 эссе о XX веке. М., 2003. URL: <http://www.proza.ru/2010/02/16/1217>

сколькx само искусство как один из (!) предметов ее осмысливания переживает новый виток развития, как мы обосновали выше, то, соответственно, оно требует новой методологии анализа этих явлений. Кажется, что список задач достаточно серьезный, а эстетика все еще считается дисциплиной «критического состояния». Частично структурные причины такой ситуации изложены в моих предыдущих работах⁷. Здесь лишь кратко обозначим самые важные:

- внутренние трансформации в современной гуманитарной науке (в частности, возникновение культурологии и «оттягивание» ей на себя части эстетической проблематики);
- отсутствие квалифицированного научного дискурса и междисциплинарной критики;
- отсутствие общественного запроса на высокий стандарт эстетической культуры;
- разрыв между академической традицией и жизненными реалиями;
- академическая ангажированность и ограниченность отечественной философской теории;
- низкая ориентированность на практику;
- постмодернистский отказ от принципов оценивания;
- коммерциализация искусства.

Все эти причины имеют внешний характер, главным образом обусловленный общественным и академическим фоном соответствующих процессов. Стоит еще упомянуть и ряд внутренне-дисциплинарных кризисных явлений, провоцирующих сомнительный статус эстетики как в общественном измерении, так и в академическом контексте и, соответственно, отсутствие ее практического использования.

Так, кризис в эстетической теории диагностируют неправомерно отождествляющие ее с философией красоты, поскольку в эстетике, как и в искусстве вообще, произошло смещение категории красоты с центральной позиции: не только и не столько прекрасное становится центром притяжения и желания человека, сколько его вытесняют уродливое, провокация, китч, абсурд, игра. То есть сегодня эстетика более явно, чем когда-либо, значительно шире, чем философия красоты.

Аналогичным образом проигрывают сторонники понимания эстетики как теории чувственного, что коренится в психологии, игнорирующие тот факт, что эстетическое состоит из чувственного, обогащенного духовным уровнем его переживания. Сведение эстетических переживаний к психологизму и чувственному гедонизму нивелирует их природу, а соответственно, редуцирует предмет исследования, понижая ценность результатов.

⁷ *Муха О.* Роль і місце естетичної теорії в сучасній філософській науці// Тези звітної наукової конференції філософського факультету/ Відп. за випуск проф. В. Мельник. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. С. 112–114; *Муха О. Я.* Эстетика як неактуальна дисципліна: риторика кризи. URL: http://pgk.in.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=256:mukha-olga-yaroslavivna&catid=44&Itemid=276&lang=uk

Еще одна причина — режим «самодостаточности существования» эстетики, которая на советских и постсоветских территориях длительное время была довольно статичной и функционировала без системных изменений. Можно назвать мало наук, где категории были бы столь статично зафиксированными. Но опыт упомянутой выше московской конференции показал, что зафиксированными могут быть не только категории, но и их содержательно-идеологическая нагрузка. Эстетика невозможна вне практики: учебник, в котором категория трагического ограничена в иллюстрациях до Прометея, короля Лира и Ромео и Джульетты, совершенно нефункционален в современной социально-культурной ситуации. Изменился и сам способ переживания трагического, и его смысловое насыщение — этот иллюстративный ряд следует продлить самое меньшее до образов «Бригады», «Титаника» и «Хатико», которые будут по крайней мере «пропедевтическими» для студентов и расширят возможности самостоятельной работы над предметным наполнением. Трансформации содержания должны провоцировать и реконструкцию теории в сторону обогащения, дополнения и адаптации к нынешним культурным реалиям.

Как видим из предыдущего анализа, к современному искусству сложно подходить со старым набором категорий, отдельные из которых утратили актуальность (например, возвышенное и низменное). Старый инструментарий неупотребим к новому искусству: процессуальному (хэппенингу, перформансу), новоформатному (медиа-арту, виртуальному дигитальному искусству), коммерчески ориентированному, влияющему не только на удовлетворение особых духовных потребностей, но и на политические и идеологические процессы.

Таким образом, в рамках эстетики сформировалась осязаемая потребность системных методологических изменений, направления которых определяет предварительная диагностика проблем, частично произведенная выше. На уровне «локальных» проблем неон-классическая и пост-неон-классическая эстетика уже владеет немалыми наработками, вопрос лишь в органическом их синтезе с тем, что называют классической теорией. Посему, как мне кажется, нынешний кризис может стать тем шансом для эстетики как дисциплины, которая способна продуктивно отреагировать на вызовы нашего времени.

Хорошим знаком для потенциального существования эстетики как востребованной дисциплины является тот факт, что в лоне гуманитарной науки, особенно польской, французской, американской и британской, регулярно возникают разнообразные предложения альтернативных проектов. Их вдумчивый анализ требует значительно большего объема, чем предлагаемая статья, поскольку каждому из них можно посвятить отдельное исследование. Поэтому ограничимся только лаконичным перечнем самых интересных вариантов.

Дискуссии и размышления по поводу природы эстетического и отдельных конкретных эстетических проблем занимали умы ведущих мыслителей XX века, что отражается в следующих хрестоматийных трудах: «Проблематика возвышенного» Филиппа Лаку-Лабарта, «Эстетическая идеология» Поля де Манна, «Кричащее возвышенное» Жана-Люка Нанси, «Поверхности» Жилия Делёза, «Эстетика террора» Карла Хайнца Борера, «Своенравный этос и принудительность эстетики» Бенно Хюбнера, «Технологии Я» Микеля Фуко, «Параэстетика» Девида Керолла, «Критика эстетического суждения» Пьера Бур-

дье, «Homo Aetheticus» Люка Ферри, «Возвышенное: Присутствие под вопросом» Микеля Борг-Джекосе.

К наиболее системно разработанным относится антиэстетика польских философов Марии Голашевской и Стефана Моравского, которые сосредотачивают внимание на современном искусстве и, понимая эстетику как традицию, выдвигают концепт антиэстетики как убежища для решения вопросов антиискусства, творца, художественного произведения и его реципиента, а также поиска новых эстетических ценностей после эстетики авангарда⁸.

Посему все предложения «противников» эстетической науки вроде антиэстетики или философской критики искусства американского последователя идеи искусства после смерти искусства А. Данто оказываются предложением и развитием самой сущности эстетичной науки. Сюда же можно отнести вдумчивую историю искусства О. Веркмейстера и ряд других альтернативных предложений. Можно сказать, что провозглашенный кризис стал знаком перерождения механизма современной эстетической дисциплины. Специфика перехода от классики к нон-классике в художественной практике уже интуитивно, а некогда и осмысленно освоена практиками-творцами, однако в теоретическом плане наработок все же не хватает. А те, кто этими наработками непосредственно занимаются, пытаются максимально дистанцироваться от «классического», или скорее стереотипного, понимания эстетики, которую в свое время сузили до философии красоты или теории прекрасного. Все, кто имеют какое-либо отношение к эстетичной науке, утверждают возвращение к идее А. Г. Баумгартена касательно понимания эстетики как науки о становлении и развитии человеческой чувственности⁹, а это задает значительно более широкую палитру исследований. Выход за границы «традиционной эстетики» по существу является возвращением к первичной мыслительной перспективе, заложенной в эстетику ее творцами. Есть смысл говорить об изменении акцентов в проблематике, смещении эстетического ядра и периферии, общей реконструкции теории, имеющей место в т. ч. в рамках других дисциплин, например, культурологии.

***Дополнение классического ряда эстетических категорий:
гейм-катарсис, гламур, китч, кэмп***

Необходимые изменения, которые следует внести в классическую теорию для ее действенности в мире современного искусства, касаются двух векторов. Первый — это переозвучивание предметного наполнения категорий. Так, например, катарсис, который традиционно понимают в антично-трагичном ключе, кроме комичного измерения (а скорее, гротескного), получает новый дополнительный формат — игровой (рис. 1).

⁸ Estetyki filozoficzne XX wieku. / Pod red. Krystyny Wilkoszewskiej. Kraków : Universitas, 2000. S. 281–329.

⁹ Эстетика на межэпох. Бесіда головного редактора «Філософської думки» С. Пролєєва з професоркою Л. Левчук // Філософська думка. 2009. № 6. С. 5–20.

О. Я. Муха



Рисунок 1

Дело в том, что сама структура постмодернистского чувствования имеет подчеркнuto игровой характер и даже верификационные процессы совершаются через т.наз. игры истины¹⁰, что отражается не только на широком привлечении игровых дидактичных методик во все формы и уровни обучения, но и в игровом варианте терапии в медицине и психологии, феномене геймерства как альтернативного образа жизни и способа «просветления», различных игровых медитативных практик и т. д.

Еще одна новосозданная категория, которую следует включить в «уважаемую»/серьезную эстетическую терминологию, — «гламур». Понятие гламура также переживает существенные метаморфозы начиная с конца XIX века от «изысканного» и «чарующего» в образах Грейс Келли и Марлен Дитрих до «провоцирующего», «вызывающего» и подчеркнuto богатого у сегодняшней «королевы гламура» Пэрис Хилтон. Определенное время гламур считали разновидностью красоты, однако все более речь идет о контексте видимости или симуляции красоты и размещении категории между прекрасным и уродливым (рис. 2).

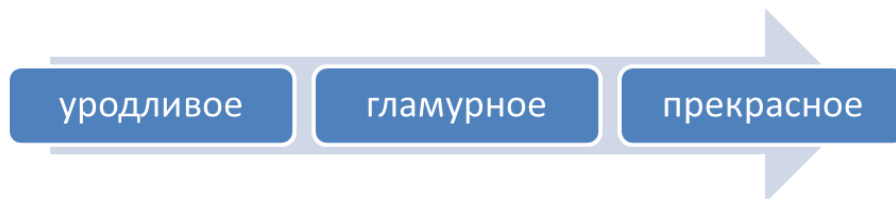


Рисунок 2

То есть с позиций эстетики гламур является определенным эстетическим феноменом. В своих претензиях на статус прекрасного гламур, обращаясь к средствам уродливого и провокации (феномен «мукл» или Барби как образца пластической хирургии), затрагивающей гедонистические мотивы и всегда укоренен в коммерческой основе¹¹.

Еще одним примером значительного постмодернистского переосмысления содержательного наполнения классических категорий (правда, не в сторо-

¹⁰ Муха О. Я. Критерии истинности и научности постмодернистского знания// Вестник ПСТГУ I: «Богословие. Философия». 2012. Вып. 1(39). С. 64–66.

¹¹ Частицына А. Дискурс гламура. URL: http://bg.ru/society/diskurs_glamura-6273/

ну дополнений, а внутренних изменений) может служить новое интерпретационное значение категории возвышенного как такового, что не «поднимает человека к высшему», а, наоборот, возникает в результате неудавшейся попытки разума постичь бесконечное, определенной апории или расщепления (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида)¹². Если классическое понимание бинарных категорий возвышенного и низменного предполагало четкую вертикальную иерархию (рис. 3), то новое прочитывание возвышенного фактически вытесняет категорию низменного, избавляя ее от реального предметного наполнения. С определенной долей условности сюда можно отнести разве что фактор болезни, но и это становится все менее значимым: политика вездесущей толерантности отбрасывает любые претензии на единственный этический стандарт и осуждает даже ощущение противного. Фактически определенная условная иерархия остается, но теперь она является некой условной границей «возвышенное» — «человеческое» (которому ничего не чуждо и все дозволено) (рис. 4).

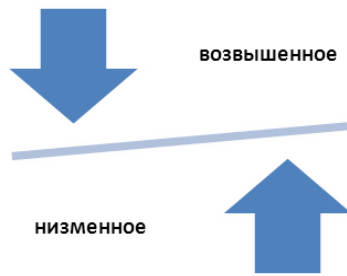


Рисунок 3

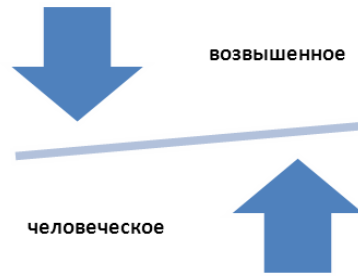


Рисунок 4

Некий аналог возвышенного — низменного, особенно в контексте высоких и низких искусств и вкусов, воссоздают новосозданные категории китча и кэмпа. Но их соотношение имеет несколько иной характер:

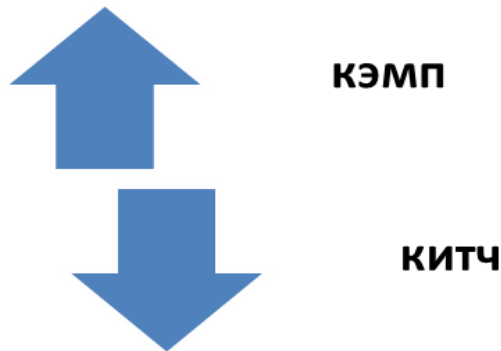


Рисунок 5

¹² *Енциклопедія постмодернізму* / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 306–307.

Китч от чисто технического приема и синонима безвкусицы эволюционирует до культурологично-эстетической категории, предполагающей целый комплекс значений. Однако китч в его классическом понимании являет собой результат коммуникации потребителя и искусства, определенный квазихудожественный ответ на потребности простого человека без особых требований, но с претензией. То есть механизм создания китча направлен сверху вниз: обработанное в машине масскульта произведение искусства отсекает «лишнее», слишком глубокое, сложное, обременительное, слишком философское и выдает приемлемый легкосваримый продукт.

Кэмп же прошел похожий путь исторической трансформации: в Голливуде 60-ых годов XX века кэмп воспринимался скорее как своеобразный технический прием, «странная пародия». Позже перешел в сферу китча-эстетики и принадлежал к характеристикам гей-меньшинств Лондона и Нью-Йорка. Сегодня же понятие кэмп, хоть и в меньшей мере, нежели китча, используется в качестве культурологической, эстетической и искусствоведческой категории. Механизм создание кэмпового продукта имеет противоположную природу: это эстетизация, возвышение дурного вкуса, своеобразный «китч» в кавычках¹³. Таким образом, кэмп является максимально постмодернистским продуктом, соответствующим вызовам нашей эпохи, — своеобразный симулякр чувственности, обладающий осознанным игровым характером, ироничным самовосприятием и подчеркнuto элитарным характером, специально усложненный, искусственный, экстравагантный. Стоит заметить, что понятие кэмп широко используется в французской, британской и американской традициях, а в отечественном искусствоведческом и вообще гуманитарном контексте употребляются еще весьма редко.

Итак, в классический перечень эстетических категорий как минимум следует включить: игровой катарсис (рядом с комическим и трагическим катарсисом), гламур (между прекрасным и уродливым) и китч с кэмпом (в современное дополнение, а то и замену возвышенного и низменного). Включение таких категорий, которые в прикладной деятельности оказываются действенными и применимыми, по нашему мнению, представляет необходимый шаг для обеспечения развития и гарантирования жизнеспособности эстетической дисциплины.

Проанализировав ситуацию в современном искусстве и эстетической теории, а также достаточно обзорно представив свои предложения по дополнению ряда классических категорий эстетики, далее хотелось бы более подробно остановиться на конструировании категорий китча и кэмп как, по нашему мнению, наиболее репрезентативных для эстетической перцепции современного человека.

Китч и кэмп в качестве нового высокого и низкого: не-бинарные отношения

Понятия «китч» и «кэмп» часто употребляют в качестве синонимичных, а иногда — и взаимозаменяемых, поскольку оба могут быть связанными с миром современного искусства — литературой, музыкой, кинематографом, мо-

¹³ Зонтаг Сюзен. Заметки о кэмп // Мысль как страсть / Зонтаг Сюзен. М., 1997. URL: http://besedin4.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=10517&expand=0&set=1

дой. Но такое отождествление ложно, поскольку китч касается самого эстетического объекта или его исполнения, а кэмп — это прежде всего способ: восприятия, жизненного стиля или работы над объектом.

Безусловно, в них много общего: от трансформации смыслового наполнения до размытости смысловой палитры. Само возникновение их стало возможным лишь в современной культуре, в которой снялось противостояние «высокого» и «коммерческого», т. е. обусловлено временной актуализацией; оба снимают разрыв между искусством и жизнью; оба понятия лавируют на границе эстетического, немного этического, экономического, политического и общекультурологического; для обоих свойственно доминирование формы над содержанием. И, что самое важное, оба представляют собой определенный *симулякр красоты*, только семантика знаков принципиально различна.

И китч, и кэмп спекулируют прежде всего на провокативной тематике, только для китча она должна быть общепонятной, доступной, обладать легко читаемой символикой и обязательно иметь эмоциональную нагрузку. К примеру, это семейно-детская (стэпфордские жены и вдохновленный ими образ Флай-леди), любовно-эротичная (похотливые существа англо-канадского художника Рея Цезара и фетишизированные творения Макса Пейна Tatty Teddy bear), экзотическая (нецке и «все виды фэн-шуя»), историко-политическая (злбодневные картинки китайского художника Жанг Зяоганга или «исторический портрет» Никаса Сафронова), или религиозная тематика (ватиканская «Монополия» или чехол для айфона с Сердцем Иисуса в стразах Сваровски).

Кэмп же предпочитает усложненность, экстравагантность, некую элитарную «посвященность», посему большинство этих же тем остаются для него актуальными, но принимают форму рафинированного извращения на грани с легкомысленной игрой. То есть здесь уже будет место эстетизации отталкивающего, бесстыдного. Именно выставленная на обозрение бесстыдность кэмпа претендует на единственную правду, сообщенную для пущей достоверности таким искусным, лживым способом. В свое время Жан Кокто — эксцентричная личность с мощнейшим «фу-фактором» — провозглашал в интервью для «Vanity Fair» в 1922 году: «Я ложь, которая говорит правду». Именно этот парадокс и лежит в основании кэмпа — гротескность, искусственность, чрезмерное преувеличение. Если китч является аналогом дурного вкуса, то кэмп показывает, как можно, немного изменив акценты, получать от него извращенное удовольствие. Именно потому кэмп иногда называют «подвидом китча», т. к. он, заключая в кавычки, будто выносит его за пределы посредственности и придает значимости и эксклюзивности. На самом деле отношения между китчем и кэмпом значительно сложнее, хоть и предполагают диалектическое взаимодействие. Для четкости сравнительного анализа предлагаю ознакомиться с соответствующими данными в таблице (табл. 2).

Сравнительный анализ категорий китча и кэмп

Критерий	Китч	Кэмп
Период возникновения	60-70-е гг. XIX века	начало XX века
Страна	Германия	Великобритания, Франция
Происхождение слова	нем. <i>Kitsch</i> — халтура, безвкусица, «дешевка»; от искажённого англ. <i>sketch</i> («скетч», «этюд»), либо как сокращение нем. <i>verkitschen</i> — «опошлять»	фр. сленг <i>se camper</i> — позировать в преувеличенной манере
Контекст возникновения	«Деревенский в городе»	Гомосексуальный
Социальный критерий	Массовый	Элитарный
Идеология	Представляет ценности «среднего класса»	Иронизирует над ценностями «среднего класса»
Финансовый аспект	Ориентирован на прибыль	Подчеркнуто внекоммерческий
Ключевая метафора	<i>intolerance to ambiguity</i>	<i>theatrum mundi</i> .
Механизм действия	Редуцирует «высокое искусство», понижая его до простых, упрощённых, доступных схем	Усложняет, заигрывает, эстетизирует «низкое», возвышая его
Гендерный вопрос	Четкость гендерной демаркации	Размытость гендера и тяга к андрогинности
Отношение к юмору	Серьезность	Ирония и сарказм
Организация	Простота	Чрезмерная сложность
Показатели естественности	Натуральность	Искусственность и позерство
Направленность	Касается предмета	Касается отношения к предмету

В таблицу вынесены только те факты, которые являются недискурсивными и в некотором смысле — противоположными, хоть и с определенной долей условности.

Несколько облегчит анализ категории китча его классификация. Следует упомянуть, что китч может приобретать различные типы и формы. Так, ученые выделяют множество подобных классификаций: демократичный и тоталитарный (С. Бойм); исторический, сувенирный и ярмарочный (А. Яцковский); «китч-эрозию» и «китч-косметику» в музыке (В. Рожновский); китч-развлечение и китч-дизайн (В. Шимко); «сладкий» («классический китч с вневременной тематикой и «сладкими» образами) и «кислый» (заигрывающий с актуальными проблемами, зачастую политического характера) (Н. Конрадова)¹⁴. Однако, как мне кажется, некоторые из названных классификаций включают также и кэмп, не осознавая его как отдельную категорию. И ни одна из приведенных не охватывает всей палитры функционально-смысловой нагрузки

¹⁴ Поляков А. Ф. Китч: сущность, понятие, функции // Вестник Бурятского государственного университета. 2008. № 14. С. 269–285.

категории. Я же предлагаю ниже представленные четыре модели существования китча (состоянием на актуальный момент, что не означает, что они не могут дополняться со временем, реагируя на развивающееся явление), раскрывающие его потенциал и охватывающие всю функциональную нагрузку.

I. Китч в качестве эстетической категории

Китч в его классическом понимании — это результат коммуникации потребителя и искусства, тот продукт, который возникает, о чем мы упоминали выше, как некий квазихудожественный ответ на потребности обычного человека без особенных требований, но с претензией. То есть базовый механизм — «отсекание», обладающее метафорической природой: китч по умолчанию лишен смысловых чрезмерностей, что иногда компенсируется внешней декоративностью.

В определении эстетической категории китча следует учитывать его полисемантическую, которая принимала бы во внимание всю вышеприведенную атрибутику, постоянно обогащаясь соответственно развитию культурно-эстетической практики.

II. Китч как стиль дизайна

Само определение «китч-интерьер» достаточно неоднозначное и еще не до конца определенное, может вызывать разнообразный ассоциативный ряд. Базовые характеристики этого стиля: стилевая эклектика (причем обычно довольно пикантная, вроде ампира с кантри), цветовая дисгармония (использование ярких, сочных, крикливых цветов), внимание к аксессуарам и чрезмерность в их использовании, обусловленная подчеркнутой тягой к роскоши, эффекту богатства и подчеркивания достатка. Иногда к китчевым относят также и сознательно игнорирующие эстетические формы интерьеры а-ля «советская квартира» с аляповато расклеенными постерами и прикрепленными к коврам открытками. Однако последние возникают скорее как арт-объекты, созданные с определенными художественными целями, а первые регулярно создаются на заказ, в том числе и именитыми дизайнерами.

Любовь к подобной стилистике связывают с нигилизмом в дизайне, насмешкой над историческими традициями, рафинированными стилями, изысканными вкусами. Несмотря на внешнюю стилевую «дешевизну», создание подобных интерьеров с образами Hello, Kitty!, выложенными стразами от Сваровски, может превышать стоимость классического дизайна в стиле модерн или даже антикварного салона и пользуется значительной популярностью, особенно на азиатских территориях или в постсоветских странах (ярчайшими примерами такого «дорогого оформления» являются дома украинской певицы Камалии или российского юмориста Максима Галкина).

Было бы слишком легко определить китч как анти-стиль, т. к. он все же обладает собственной концепцией, которой строго придерживается. Значительно сложнее различить китч и кэмп в стилях моды. К примеру, возьмем модные творения таких дизайнеров, как Джон Гальяно (его, кстати, называют королем китча в мире моды), Вивьен Вествуд, Кристиан Лакруа, Эмануэль Унгаро. Китчевость для них (за исключением первого, что обусловлено также и «продолжением» внешнего облика самого дизайнера) не является стабильной ха-

рактической творчеством, но художественным приемом, к которому они могут обращаться.

III. Китч как образ мышления

Это прежде всего такая психологическая установка, которая, по удачному выражению Т. Адорно, является определенной *intolerance to ambiguity* — «нетолерантностью ко всему амбивалентному, ко всему, что не поддается четкому определению; в конце концов, это отбрасывание открытого...»¹⁵. Несмотря на свое желание или нежелание, человек, живущий в современном обществе, безусловно заражен вирусом СМИ: облучение знаками, образами, программами, сетями, информацией — все это не дает человеку возможности не знать или избежать потока масс-медиа¹⁶. Посему китч как образ мышления — не только порождение буржуазной ментальности, требующей «правильного», четкого и «без лишнего». Это и необходимый ответ-защита, некий побег от прессинга мозаичной информационной культуры, мультиэкранности: всего настолько много, что хочется попросту, понятнее, без примеси всяких «но», лишь бы не углубляться.

В этом контексте понимания китча может возникнуть соблазн применения некой морально-этической шкалы, оценивания уровня нравственной ответственности за «побег в китч». Но учитывая единственный постмодернистский критерий — прагматический, мы, подобно гоголевскому еврею, поражаемся возмущению Тараса Бульбы поступком старшего сына: «Ему там лучше, он перешел!» В китче, как и в ментальности буржуа, нет глубины и обязательности норм: их следует защищать, декларировать приверженность, но ... без фанатизма. Пока это полезно, социально приемлемо и не составляет какой-либо опасности или неудобств. Китч — очень комфортный образ мышления.

IV. Китч как контрабанда классического искусства

Нет ничего хуже в сегодняшнем искусстве, нежели прослыть романтиком¹⁷. «Романтично-формалистическое» — это, пожалуй, худшая характеристика, которую может получить художественное произведение. Наверное, именно поэтому Одд Нердрум, творения которого могли бы получить достойное место среди работ старых мастеров, провозглашает себя королем китча¹⁸. Он резко противопоставляет модернизму, считая его слишком примитивным в исполнительском деле и обвиняя (и справедливо!) его в том, что художнику-модернисту на самом деле не нужно ничего уметь, кроме отвращения к наследию прошлого. О. Нердрум утверждает, что только творец китча способен быть «всей душой отданным вечности: любви, смерти, рассвету». Китч — не «бедный родственник» изобразительного искусства, а значительно больше — только в его убежище осталось

¹⁵ Адорно Теодор. Теория эстетики / пер. з нім. П. Тарашук. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 160.

¹⁶ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М. : Добросвет, 2000. 258 с.

¹⁷ Бадью Аллен. Доведення, засідка та зоря. П'ятнадцять тез про сучасне мистецтво / пер. П. Швед. URL: <http://provid.org/2009/08/28/dovedennya-zasidka-ta-zorya-pyatnadtsyat-tez-pro-suchasne-mystetstvo-alen-badyu>

¹⁸ Nerdrum Odd, Tuv Jan Ove, Hansen Jan Erik Ebbestad, Mekjan Sindre, Solhjell Dag. On kitsch. KageForlag, 2001. 104 p.

место для искреннего и настоящего таланта и посвящения. В форме шуточных Анкет китча и Афоризмов китча он доносит идею о том, что склонность к традиционным техникам живописи, которые так настойчиво обходят модернисты, находит свое место именно в формате китча.

Теоретическим основанием позиции О. Недрума может служить выдвинутый Т. Адорно тезис о китче как средстве «коррекции искусства, его истинного прогресса»¹⁹. Учитывая такую интерпретацию, в категорию китча попадут и адаптации художественных сочинений для детей или иностранцев, которые, конечно, схематизируют, упрощают, унифицируют, даже «удешевляют» смысловую палитру текста (в широком значении), но все это не отменяет «художественного» статуса эстетического объекта.

Самое интересное, что из всего вышеприведенного главная дифференциация, которую невозможно опустить в анализе китча, — это уровень его восприятия: *осозанный* (в качестве стиля или интеллектуальной контрабанды) или *неосозанный* (или наивный; китч как образ мышления, за которое невозможно выйти). Эстетическая категория китча при этом служит неким эквивалентом, к которому мы прикладываем эстетический объект в процессе его оценивания.

Кэмп же более «продвинуто»: эзотеричен, элитарен, благоговееет к закрытым группам и пытается представлять «клубный характер». Но кэмп, в отличие от китча, не самодостаточен. Китч, являясь для него предметом насмешки и сложного флирта, со всей своей манерностью, притязательностью и претенциозностью, более самостоятелен и обладает жизнеутверждающим характером. Кэмп — это скорее логика вкуса и мироощущение, особым образом заточенное под «фактор»: «Это столь ужасно, что приближается к совершенству!»

Собственно, эти две категории подменяют привычную иерархическую систему «возвышенное — низменное», но в таком гибком, плавающем формате, когда ситуативно могут пребывать на одном уровне или же одно будет доминирующим, в зависимости от конкретных обстоятельств и набора чувствующих и воспринимающих субъектов. Например, в контексте большого города со всеми сопутствующими этому элементами — анонимности, отсутствия традиции, культуры дистанции и т. д. — доминирующим будет кэмповое мировосприятие. В иных вариантах, когда городская культура в силу провинциального притяжения намерена держаться за буржуазные ценности, превалировать будет китч.

Кэмп может иметь только осозанный характер, но всеми возможными способами замаскированный под игру, прежде всего эстетически-эротическую, требующую замысловатых, извращенных удовольствий, стремящуюся к болезненному процессуальному погружению (как фильмы Педро Альмодовара, направленные на разрушение буржуазности через «нескромное обаяние порока»). Скандальность, провокативность, маргинальность — и все это приправленное черной иронией и акцентированной отстраненностью от происходящего (типичные черты хипстеров). Ну и, естественно, обнажение искренних чувств, удивительным образом возможное только через болезненное извращенное. Никакая сцена любви не пронзит современного человека настолько, насколько

¹⁹Адорно Теодор. Теория эстетики / пер. з ним. П. Таращук. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 423.

представленные через гомосексуальный контекст универсальные чувства, на самом деле свойственные для людей любой сексуальной ориентации, но здесь — *больнее*, а потому — «настоящее». Используя язык сексуальных субкультур, китч и кэмп соотносятся как «ванильное» и «садомазохистическое», в котором субъект занимает сразу обе позиции. Для того чтобы что-то верифицировать, нужно его пережить. Пережить, не переживая, — та возможность, какую предлагает кэмп, симулякр симулякра, оказывающийся более глубоким и многообещающим, чем простая, но непрестижная доверчивость китча.

Кэмповое поведение и способ мироощущения максимально соответствуют новой чувственности постмодерной эпохи, и именно поэтому кэмп — самая живая и перспективная из категорий, таящая в себе огромную полифонию смыслов и потенциалов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альтернативные инвестиции — арт-рынок // URL: http://fortrader.ru/articles_forex/alternativnye-investicii-art-rynok.html
2. *Бодрийяр, Ж.* Прозрачность зла / пер. Л. Любарской, Е. Марковской. — М. : Добросвет, 2000. — 258 с.
3. Зонтаг Сьюзен. Заметки о кэмпе // Мысль как страсть / Сьюзен Зонтаг. — М., 1997. URL: http://besedin4.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=10517&expand=0&set=1
4. Инвестиции в искусство: http://artinvestment.ru/indices/ratings/profit_all.html
5. История Красоты / под ред. Умберто Эко ; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. — М. : СЛОВО/SLOVO, 2005. — 440 с.
6. *Мальшев, И. В.* Кризис эстетики // 10 эссе о XX веке. — М., 2003. URL: <http://www.proza.ru/2010/02/16/1217>
7. *Муха, О. Я.* Критерии истинности и научности постмодернистского знания // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. — 2012. — Вып. 1(39). — С. 64–66.
8. *Поляков, А. Ф.* Китч: сущность, понятие, функции // Вестник Бурятского государственного университета. — 2008. — № 14. — С. 269–285.
9. *Частичина, А.* Дискурс гламура. URL: http://bg.ru/society/diskurs_glamura-6273/
10. *Адорно, Теодор.* Теория эстетики / пер. з нім. П. Тарашук. — К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 160–423.
11. *Бадью, Ален.* Доведення, засідка та зоря. П'ятнадцять тез про сучасне мистецтво / пер. П. Швед // <http://provid.org/2009/08/28/dovedennya-zasidka-ta-zorya-ryatnadtsyat-tez-pro-suchasne-mystetstvo-alen-badyu>
12. Энциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 306–307.
13. Эстетика на межі епох. Бесіда головного редактора «Філософської думки» С. Пролеєва з професоркою Л. Левчук // Філософська думка. — 2009. — № 6. — С. 5–20.
14. *Муха, О. Я.* Эстетика як неактуальна дисципліна: риторика кризи. URL: http://pgk.in.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=256:mukha-olga-yaroslavivna&catid=44&Itemid=276&lang=uk
15. *Муха, О.* Роль і місце естетичної теорії в сучасній філософській науці // Тези звітної наукової конференції філософського факультету / Відп. за випуск проф. В. Мельник. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — С. 112–114.
16. *Estetyki filozoficzne XX wieku / pod red. Krystyny Wilkoszewskiej.* — Kraków: Universitas, 2000. — S. 281–329.
17. *Nerdrum Odd, Tuv Jan Ove, Hansen Jan Erik Ebbestad, Mekjan Sindre, Solhjell Dag.* On kitsch. — KaggeForlag, 2001. — 104 p.