

КИТЧ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

Цель статьи – раскрыть характерные черты феномена китча в художественных стилях предыдущих эпох задолго до его теоретического обоснования. Автор рассматривает различные направления в искусстве с позиции будущей эстетики китча, его норм и законов репродуцирования художественных образцов. Ретроспективный анализ позволил констатировать некоторые закономерности генезиса и развития данного явления культуры, обусловленные художественно-эстетическими взглядами общества в прошлом.

Ключевые слова: китч, маньеризм, барокко, рококо, сентиментализм, романтизм, бидермайер, тоталитаризм.

Возникновение китча многие исследователи связывают со второй половиной XIX века. Китч – с немецкого “kitchen”, что означает кухня, производное – “kitschen” (халтурить), “verkitschen” (удешевлять). По данным энциклопедического словаря, китч – это подмена оригинала, халтура, дешевка, безвкусная массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект.

Начиная с 1930-х годов, в западной аналитике, а с конца 1970-х – в отечественной – китч становится непосредственным объектом внимания. Как пишет С. Бойм, слово «китч» появляется в советской прессе в 1960–1970-е годы в основном в статьях о массовой культуре «гнилого Запада». В 1980-е годы термин входит в обиход, но, в отличие от пошлости, китч рассматривается как чисто эстетический феномен. Скорее всего, полагает автор, иностранное происхождение слова способствовало его эстетизации и экзотизации в русском языке¹.

В результате исследований сложилась точка зрения, что китч – явление, существующее с незапамятных времен. Так, по словам Е. Карцевой, он появился задолго до своего определения, подлинное развитие получил лишь с появлением средств массовой коммуникации. Дж. Стэрнберг связывает китч с созданием объектов «дурного» вкуса, которые существовали всегда. Т. Вековцева также отмечает, что данный феномен возник задолго до его научных исследований. В. Савицкая указывает, что китч начал формироваться в прикладном искусстве как промышленная имитация художественных уникальных изделий. По мнению искусствоведа С. Одоевского, китч существовал всегда по причине своей простоты (порой обманчивой) и доступности пониманию, не требующей специальной подготовки и «повышен-

ного» культурного уровня. «Китч бессмертен, как сорняк, паразитирующий на плодородной ниве Искусства, и создающий эрзац любого продукта, которого он коснется»². Таким образом, авторы едины в том, что термин ‘китч’ применяется для обозначения художественной продукции низкого качества, которая существовала всегда наряду с высокими образцами искусства.

Действительно, некоторые сведения позволяют констатировать наличие будущих китчевых элементов в предыдущих эпохах еще до широкого распространения этого феномена культуры и его теоретического обоснования. По оценкам аналитиков, китч возник и развился в сфере «высокого профессионализма» как своего рода вульгарно-развлекательная или слащаво-мещанская его «тень». Процесс возникновения китча можно проследить от картинок Герарда Доу в XVII и «головок» Греза в XVIII веках вплоть до продукции первой Дюссельдорфской школы, английской «викторианской» живописи, французского Салона XIX века или его русского академического варианта (Нефф, Семирадский, Маковский)³. Таким образом, в этот феномен культуры оказываются «втянутыми», искаженными, подмененными, покрытыми глянцем фальши, лишенными их исконного культурного места стили и направления искусства: барокко, классицизм, сентиментализм, академизм, авангард, реализм, а также религиозные и светские мифы, факты истории, мода, бульварные новости и многое другое.

Мы не вправе напрямую отождествлять китч, например, с искусством эпохи Ренессанса, Нового времени, Просвещения и др., но наиболее характерные его черты, которые впоследствии будут критически осмысле-

ны, следует все же выделить. Имея представление о способах репродуцирования китчевых образцов согласно законам и нормам его эстетики, можно обнаружить некоторое сходство с экспрессивным планом того или иного стиля в искусстве названных эпох, исходя из общей характеристики китча. Так уже в маньеризме (итал. *manierismo*, от *maniera* – манера, стиль), несмотря на оценку, данную этому направлению художником и биографом XVI века Вазари как в высшей степени грациозному, уравновешенному и утонченному искусству, в то же время в нем находим изощренность и принципиальный эклектизм художественной манеры, стремление к эстетизации декора, экстравагантность и осознанное игнорирование установленных правил и традиций. Кроме того, можно предположить, что ввиду непосредственного обучения художников того времени у своих предшественников, искусство маньеризма основано на имитации и повторении, что позднее мы обнаруживаем в китче.

Экспрессивные черты китчевой эстетики, судя по высказыванию Й. Хейзинги, были свойственны также стилю барокко (итал. *barocco* – странный, вычурный). «С понятием барокко в целом связывается представление о сознательно преувеличенном, намеренно импозантном, заведомо фиктивном»⁴. Действительно, причудливость, вычурность, странность, присущая барокко, выражающаяся во внешней декоративности, колоритном живописании среды, была также позднее взята на вооружение китчем с целью достижения особой аттрактивности. В подтверждение наших доводов приведем слова искусствоведа Л. И. Тананаевой: «Для барокко – системы открытой, чрезвычайно динамичной, заключающей в себе массу разноречивых тенденций и направлений, даже допускающей в качестве почти что нормы отступление от строгой нормативности, – сближение с народным, грубым, низовым началом было естественно»⁵.

С позиции китча следует обратить внимание на «барочную» чрезмерность салонно-академического искусства того времени, для которого была свойственна не только избыточность формы, но и чувства. Подобное свойство могло проявляться как в пафосности академических программ, так и в экзальтации некоторых образцов салона. Любовь художников к природным эффектам, излишней колоритности дала повод для всестороннего порицания последней. Так, определяя свойства колорита

К. Маковского, критик В. Чуйко в свое время писал: «Необыкновенно сильный, блестящий колорит – вот качество г. Маковского, которое, как кажется, всеми признано, но необходимо добавить, что этот колорит слишком цветист, слишком внешне эффектен и не всегда верно передает действительность<...> К. Е. Маковскому не достает чувства меры»⁶.

Учитывая амбивалентную природу китча, следует показать и противоположную точку зрения на салонное искусство. Известный русский критик В. Стасов, поднимая вопрос о свойствах салонно-академической художественной продукции, вынужден был признать, что в этом искусстве есть «что-то такое, что глубоко соответствует нашим потребностям <...> нашему эстетическому чувству»⁶. В подтверждение подобной точки зрения следует также привести в пример высказывание академика Б. Асафьева относительно музыкального искусства в его бытовом проявлении, по мнению специалистов и знатоков как музыки «дурного вкуса» (характеристика китча), но в то же время, музыки сердца для массы людей. В статье «О народной музыке» он писал: «... по своей формально-художественной ценности она – явление обывательское, по своей непосредственной эмоциональной выразительности она – жизненная ценность. Прибавлю: и сильная. Сильная, потому что нередко успех и долголетие произведений “музыки высокого стиля” в той же социальной среде зависят от качественной примеси в них вот этой самой “обывательщины” – элементов общезначимых, непосредственно вызывающих эмоциональные реакции или, иначе говоря, элементов, понятных множеству людей: звуковых символов, к которым привык слух, пассивно их воспринимая»⁷. Следовательно, дифференциация мнений об искусстве в целом, и, в частности, салонно-академическом, остается достаточно актуальной, что в дальнейшем будет относиться к китчу при констатации факта его широкого распространения в массах.

Несмотря на то, что XVIII век признан веком Просвещения, искусство, тем не менее, шло своим путем. Рококо (причудливый, капризный; франц. *rococo* от *rocaille* – осколки камней, раковины), стилевое направление, господствовавшее в европейском искусстве в течение первых трех четвертей XVIII века, представлявшее собой не столько самостоятельное художественное явление, сколько определенный этап, завершающую стадию стиля ба-

рококо. Это направление характеризуется некоторым сходством с последним в принципах формообразования в архитектуре, в общности конструктивно-технических средств зодчества, иррациональности художественного мышления. Искусство рококо было искусством вымысла и интимных переживаний, предназначалось для украшения досуга, избегало обращения к драматическим сюжетам, лишено было героизма и пафоса, носило откровенно гедонистический характер, что позднее стало одним из определяющих критериев китча.

Так, мастер живописи Франсуа Буше (1704–1770), первым ввел в моду небольшие рисунки и эскизы, которые раньше художники хранили только для себя. Эти наброски, изображающие «слащавые» пастушеские идиллии, кокетливые мифологические сцены с нимфами и амурами, раскупались моментально. Утратив присущие барокко монументальность и размах, стиль рококо был в целом обращен к удобству повседневного быта, утонченности обстановки, к чему позднее стремилось в своей жизни мещанство.

Как творческое самовыражение в художественной культуре, китч проявляется в парикмахерском искусстве, искусстве макияжа и области моделирования одежды, то есть атрибутах, касающихся внешности человека. Известно, что эстетика внешности постоянно менялась на протяжении веков в зависимости от мировоззренческих взглядов и экономических условий каждой эпохи. Вот что пишет Д. М. Зарецкая о моде того же стиля рококо: «В эту эпоху одежда, прически, внешность человека стали проявлением искусства. Неестественные фигуры дам в кринолине, фижмах, париках приобрели силуэт, не свойственный человеческому телу, и казались драгоценной игрушкой в фантастическом рокайльном интерьере»⁸. Таким образом, исходя из приведенных примеров, можно полагать, что, несмотря на отсутствие массовости в современном понятии, искусство рококо имело много общего с сюжетно-образной стороной китча, и значительно повлияло на формирование эстетики последнего.

Востребованность данного стиля в «высшем обществе» получила дальнейшее продолжение в неорококо, о чем пишет Н. Н. Мамонтова: «Самой яркой и цельной стилевой “маской” историзма нужно признать рококо. Этот стиль XVIII века в следующем столетии стал излюбленной формой салонного искус-

ства. Интерьеры неорококо были особенно эффективным воплощением “интерьерных стилей” историзма, их отличало изящество, нарядность, легкость, использование драгоценных металлов в отделке, прихотливые контуры орнаментальных форм. Блеск и помпезность неорококо хорошо сочетались с эпохой сентиментальных вальсов, легкого и беззаботного времяпрепровождения богатых людей»⁹.

Характерная для китча излишняя чувственность в передаче образной сферы, любовь к экзотике, обнаруживает свои истоки и в сентиментализме (фр. *sentiment* – чувство), доминантой которого становится чувственное обращение к идиллическим картинам природы, к «естественной» жизни «маленького» человека, неприятие какой-либо изоэщенности и испорченности цивилизованного общества. Китч является точным выражением общего мироощущения гармонии, которую так любит «простой человек», поскольку в ней он видит выражение красоты и установленного порядка вещей. Психолог А. Моль считает, что универсальность и суггестивная сила китча коренятся в его свойстве приспосабливать все неординарное к обыденной жизни¹⁰. Неслучайно типичной особенностью данного феномена культуры является нейтрализация экстремальных ситуаций посредством превращения их в сентиментальную идиллию, что, в конечном счете, искажает сюжетно-образную и смысловую составляющую художественного произведения.

Сентиментализм представляет собой в искусстве особое умонастроение, меланхолическую мечтательность, склонность к уединенным размышлениям, повышенную чувствительность. Зародившись в лирике и романе, проникнув затем в театральное искусство, сентиментализм способствовал возникновению жанров «слезной комедии», отличающейся наличием чувствительности и моральной дидактики, а также мещанской драмы, которые и по настоящее время отражают нормы и правила китчевой эстетики. Правда, к середине XIX века сентиментализм уже не востребован, жанр мещанской драмы практически прекратил свое существование. Однако эстетические принципы сентиментализма легли в основу формирования одного из самых молодых театральных жанров – мелодрамы, в которой продолжает находить свои истоки китч. В настоящее время мелодрама получила широкое распространение, что вызывает постоянную критику преследователей китча.

Игнорирование исторического и героического прошлого с гиперболизированной страстью, пороком, добродетелью в пользу повседневных впечатлений, знакомых всем чувств обычного человека составляет демократический пафос сентиментализма, что фактически сближает его с самобытностью мещанского мира. Однако значение сентиментализма как направления в искусстве следует отметить и весьма положительно, как прогрессивного явления для своего времени. По мнению Т. Шабалиной, сентиментализм дал новый импульс актерскому искусству через возможность обратиться к внутреннему миру своих персонажей, динамике развития образа, поиску психологической убедительности и многогранности характеров в отличие от формальных соблюдения условного канона в эстетике классицизма. Здесь вновь возникает своего рода дилемма относительно того, что же собой представляет китч, если появление каждого художественного направления, в котором мы обнаруживаем китчевые черты, в свое время было новаторским по сравнению с его традиционным видом и, как правило, в целом негативно не детерминированным.

Еще одним художественным стилем, который, безусловно, имел дальнейшее продолжение в эстетике китча, был бидермайер (нем. *bieder* – честный, простодушный). Свое название данный стиль получил от литературного персонажа простодушного Готтлиба Бидермайера («бравый господин Мейер» – синоним мещанства, введенный в обиход немецким поэтом XIX века Эйхордтом). Бидермайер – явление, возникшее в немецко-австрийской культуре в первой половине XIX столетия – эпохе ранней буржуазии, скромного вещного мира с лёгким налётом сентиментальности. Эпоха бидермайера, по мнению С. Хачатурова, может быть определена как «романтизм в халате». Исследователи немецкого искусства периода с 1815 по 1848 год (*Biedermeierzeit*) склонны определять его временные границы от окончания освободительных войн против армии Наполеона Бонапарта до революции в Германии.

Возникнув в 1815 году, бидермайер продолжает традиции позднего неоклассицизма – стиля империи (ампир), а также позднего немецкого и австрийского классицизма. Однако пышные и величественные формы ампира в бидермайере приспособлены к более скромному, практичному и комфортному стилю жизни

бюргерства. Неслучайно бидермайер называют буржуазным искусством, так как он выражает образ жизни среднего класса того времени. Этот стиль отличается удобством и функциональностью предметов, слегка упрощенными и измененными классическими формами, отсутствием идеологии, приближенностью к потребностям человека.

Действительно, для бидермайера характерна поэтизация простых человеческих ценностей: домашнего уюта, семейного счастья, выражающих мировоззрение обывателя и мещанина. По своей сути бидермайер подражатель и провинциален. Тематика его произведений полна изображений сенок сельской жизни, идиллических пейзажей, что нередко подвергалось осмеянию и снобистскому презрению за упрощенность, отсутствие аристократизма и полета. В то же время его отличает эклектизм как следствие заимствования выразительных художественных элементов из различных эпох в угоду его заказчику – бюргеру. Вышеперечисленные качества бидермайера, как мы видим, наглядно отражают способы продуцирования культурных форм и смыслов китча. Исходя из того, что бидермайер и китч первоначально присущи немецко-австрийской культуре в склонности к романтизации быденного мира, можно констатировать прямую преемственность и общность эстетических позиций данных художественных стилей, на что не раз указывали в своих трудах многие аналитики.

Среди исследователей китча Г. Брох одним из первых, наряду с Т. Адорно, В. Бенямином, К. Гринбергом, обращается к этому феномену культуры. В своих работах он поднимает вопросы отношения между китчем и «высоким» искусством, об эстетических и социальных его корнях, причинах негативной детерминации. По мнению Г. Броха, возникновение китча приходится на начало романтизма, что определяет его эстетическую основу, обусловленную как внутренними, так и внешними признаками, которые содержатся в тщетности достижения романтических идеалов с одной стороны, и провозглашением буржуазной эстетики роскоши с другой.

Как считает чешский прозаик М. Кундера, китч исторически связан с сентиментальным романтизмом XIX века, поскольку, по его словам, «в Германии и Центральной Европе XIX век был намного более романтичным и намного менее реалистичным, чем где бы то ни

было, именно здесь китч расцвел чрезвычайно, именно здесь слово “китч” родилось и широко используется в наши дни <...> истинному искусству противопоставляется развлекательное. Великому – легкое, второсортное»¹¹. Данная сентенция многое объясняет в художественных предпочтениях в той же Германии рубежа XIX–XX веков в виде ярко выраженной «слащавости» и сентиментальности немецкого массового искусства.

Близость к романтизму китчевой эстетики отмечает и С. Фридлиндер, полагая, что в обычном китче, выступающем в качестве упрощенной романтики, изображаемая реальность всегда предстает как некое подобие желаемой реальности, когда, например, швейцарский пейзаж в действительности может выглядеть как его изображение на рождественской открытке. «Мы все живем китчем, мы окружены им, мы сидим в нем по горло, и именно поэтому данные образы и чувства действуют столь завораживающе»¹². Можно вполне согласиться с С. Фридлиндером в отношении упрощенной романтики как предтечи, либо подобия китча. Действительно, тривиальный романтизм впервые являет миру китч: смесь структурной неуравновешенности с нарочитой эмоциональностью. Как пишет К. Дальхауз: «Неверующий романтизм китча почти не уязвим, когда загражден не верящей в романтизм иронией. Для иронически дистанцированного китча ищут интеллектуального оправдания, которое оборачивается лжесвидетельством. Не китч выступает в качестве материала для иронии; наоборот, ирония становится тележкой для провоза китча через все оговорки вкуса. Страстное и циничное отношения к китчу без нажима переходят друг в друга»¹³.

В связи с тем, что тривиальный романтизм чрезвычайно близок китчу, под воздействием эстетики авангардизма в искусстве сложилась тенденция к дегуманизации любых его форм. Среди приверженцев дегуманизации искусства: «искусство – для искусства» в духе Х. Ортеги-и-Гасета, мы наблюдаем тотальное неприятие «чересчур человеческого» в данной области. Так, одним из первых американских исследователей, обратившихся к китчу, стал К. Гринберг, который, как и его европейские предшественники, отрицает в искусстве любую сентиментальность, сводя последнее к авангардизму, который исключает проявление сочувствия и разного рода эмоций. Подобная установка, согласно его точке зрения, способ-

ствует «собственно эстетическому» переживанию, необходимому для самостоятельной напряженной работы реципиента. Возможно, что такое отношение, и, следовательно, оценка искусства классической направленности в целом сформировались в результате появления не соответствующей неким эталонам художественной продукции тех авторов, имена которых сейчас канули в неизвестность. Однако история, как правило, все расставляет на свои места не только в смысле значимости того или иного художественного артефакта, но и востребованности его следующими поколениями.

С нашей точки зрения, китч определяется как псевдоискусство, прежде всего, по качеству исполнения: несоразмерности выразительных средств либо отсутствию искусности, мастерства. Поэтому не стоит относить к данному явлению высокие образцы романтического искусства, в противном случае это приводит к отрицанию вообще сущности и назначения художественной культуры как сферы человеческой деятельности, направленной на развитие мышления с помощью эмоций. Согласимся здесь с мнением того же К. Гринберга, который полагал, что «...среди просвещенной части человечества на протяжении веков существует, по-видимому, общее согласие относительно того, что есть хорошее искусство и что есть плохое искусство»¹⁴. Данное изречение как нельзя лучше подтверждает мысль об иерархическом строении культуры в целом, особой роли просвещения в ее развитии, отводя соответствующее место китчу в ее системе.

Сюжетность как таковая не является изначально определяющим признаком китча, ибо смысл искусства и заключается в художественно-образном отражении действительности, что крайне востребовано человечеством. Проблема состоит в том, что современное общество воспитывается в основном на низких образцах художественной культуры, не понимая, а значит, не приемля ее высшие достижения, что свидетельствует об определенном регрессе в его инкультурации по сравнению с предыдущими поколениями.

Ссылка на мнение М. Кундеры, как одного из критиков китча, показывает лишь определенную степень отношения к данному феномену. Наряду с негативной оценкой классического художественного наследия, он (Кундера) также не приемлет дух китча, присутствующий в произведениях, форма которых претендует на модернизм. Из сравнитель-

ной таблицы модернизма с постмодернизмом (по Брайнину-Пассеку) мы видим, что такие черты модернизма как отчетливость границы «искусство-неискусство», оценочность в самоназвании: «мы – новое», первичность как позиция, эмоциональное отрицание предшествующего, антимещанский пафос – весьма далеки от китчевого. Другое дело – такие постмодернистские типологические признаки, наиболее ярко проявившиеся в китчевом поле, как конформизм, деловое использование предшествующего, вторичность как позиция, коммерческий успех и т. д.

Однако ставить знак равенства между постмодернизмом и китчем тоже не совсем правильно. Китч, как стилистическая основа массовой культуры, безусловно, заимствует из мировой классики наиболее востребованные фрагменты, опираясь при этом исключительно на сиюминутную моду. Вместе с тем, подражание высокой культуре в китче носит принципиально серьезный, даже пафосный характер, придающий ему черты пошлости в отличие от постмодернизма, часто иронизирующего по поводу окружающего мира, облакающего всё в игровую форму, низводя элиту в массы посредством гламура, оправдывая тем самым свою вторичность, основанную также на заимствовании. Заметим, неслучайно постмодернизм получил характеристику культуры «second hand», и именно с его позиции «вседозволенности», как современной тенденции развития искусства, расцветает китч.

Широкое распространение китча в художественной культуре все же позволяет обнаружить точки соприкосновения его и с некоторыми направлениями модернизма, что подтверждают выводы Н. А. Конрадовой, полагающей распространение его в основном за счет имитации доминирующей системы ценностей. Действительно, негативная оценка имитации и восприятие эстетики как области, выделенной из практики, а художественного произведения как самоценного – характерно именно для модернистской культуры в целом.

Противопоставляя китч искусству модернизма, и, в частности, такого специфического его направления как сюрреализм (фр. *surrealisme* – сверхреализм), в то же время находим многочисленные примеры их взаимопроникновения. Как пишет Н. М. Сокольникова, главной целью сюрреалистов было через бессознательное подняться над ограниченностью сугубо материального и идеального

мира, продолжить бунтарство против выхолащенных духовных ценностей буржуазной цивилизации. Художники этого направления хотели создать на своих полотнах реальность, не отражающую действительность, подсказанную подсознанием, но на практике это порой осуществлялось в форме патологически отталкивающих образов, эклектики и китча¹⁵. Известный испанский живописец, представитель сюрреализма С. Дали, основывая свое творчество на иллюзорной точности воспроизведения ирреального образа, возникающего в сознании, является в то же время и сторонником китча, приемы которого: эклектичность, вторичность, заимствования не согласуются с новаторством, и лишь необычная форма создает иллюзию чего-то исключительного.

Рассматривая китч в историко-культурной ретроспективе, нельзя не обратить внимание на проявление его в системе так называемых тоталитарных режимов первой половины XX века. Яркую характеристику тоталитарного китча, и в частности советского, дает Андрей Кротков, полагая, что тот по-своему уникален и узнается всюду в безликих многотонных монументах, в архитектурной мегаломании и эклектике, в статичной живописи застывших в ритуальных позах фигур, просто и понятно что-нибудь олицетворяющих, а также в уравновешивающей мегаломанию страсти к мелочам. По его мнению, это была доморощенная, негибкая, инкубаторская, идеологизированная художественная культура, но ее спасло то, что, прервав традицию, она не отказалась от наследия в границах допустимого, что не противоречило идее построения «светлого будущего».

В тоталитарном искусстве наличие конкретных нехудожественных целей часто приводит к манипулированию, замене эстетических установок политическими или экономическими, то есть происходит смещение акцента художественного на прагматический. Однако массовое действо как вид искусства, с нашей точки зрения, еще не представляет китч. Условием его создания является несоответствие формы содержанию, когда видимость не отражает реальную картину, что мы в свое время и наблюдали в советской парадности. Речь здесь идет не о мощи государства, что вполне соответствовало действительности, а скорее о качестве жизни народа, в чем пытались убедить нас подобное искусство. Без художественной составляющей, на наш взгляд, тоталитарный китч является лишь кичением в

российском смысле, то есть выдаче желаемого за действительное, своего рода демонстрацией мечты. По словам С. Бойм, «китч» и «социалистический реализм» – термины разных культур, советской и западной. Сопоставление этих понятий указывает на то, как по-разному понималась роль культуры в советском обществе и за его пределами, и как часто парадоксальны и неточны были переводы с советского на западный и обратно¹⁶. Поэтому не следует вне художественного смысла относить к китчу такие способы проявления тоталитарности как плац-парадную страсть к многотысячным шествиям, речевкам, маршам и гимнастическим апофеозам, а также повышенное внимание к деталям: петличкам, значкам, нашивкам, кокардам, шевронам, галунам и т. п. Только в чрезмерности декора, порождающей эклектику, либо в отсутствии искусности в производстве художественной продукции проявляет себя китч, в том числе и тоталитарный. Нормы китчевой эстетики, как правило, всегда едины. Наглядным примером китча может служить внешний вид некоторых военнослужащих срочной службы, уволенных в запас, когда их парадная форма нередко представляет собой всю историю декорации военного костюма конкретного рода войск.

Подводя итог, следует отметить, что, согласно дефиниции китча в качестве псевдоискусства, истоки данного явления можно обнаружить практически во всех направлениях художественной культуры. С учетом основных правил и законов китчевой эстетики, отдельные элементы ее всегда имели место в каком-либо художественном стиле прошлого. Так, экстравагантность и принципиальный эклектизм художественности – свойственны маньеризму; причудливость, вычурность, выражающаяся во внешней декоративности в сочетании с монументальностью и помпезностью – присущи барокко; изящество, легкость, проявляющиеся в прихотливости контуров орнаментальных форм – свойственны рококо. Излишняя чувственность в передаче образной сферы, нередко переходящая в сентиментальную идиллию, порождающую неискренность, «слащавость» – типична для сентиментализма. В свою очередь тривиальный романтизм с его нарочитой эмоциональностью и несоблюдением меры экспрессивности также являет пример потенциального китча.

Исходя из классификации китча, данной некоторыми аналитиками, специфическим его

видом становится тоталитарность не в смысле всеобщности, а как рефлексия скорее политической парадигмы. Здесь проблемное поле составляют художественные и нехудожественные установки, от которых зависит его дефиниция в качестве феномена культуры. Таким образом, исторические примеры каждой художественной эпохи наглядно демонстрируют наличие экспрессивных элементов китча, детерминированных нередко полярно с точки зрения высоких образцов культуры в соответствии с ее иерархией.

Примечания

¹ Бойм, С. Китч и социалистический реализм // Новое лит. обозрение. 1995. № 15. С. 54–65.

² Одоевский, С. Неоклассика и китч. URL : http://rus-rt.com/ww/0/galleries/odoevsky_gallery/page21r.ht.

³ Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени : сб. ст. / отв. ред. В. Н. Прокофьев. М. : Наука, 1983. С. 3.

⁴ Хейзинга, Й. Homo Ludens / пер. В. В. Ошиса. М. : Прогресс : Прогресс- Академия, 1992. С. 206.

⁵ Тананаева, Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко XVII–XVIII вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М. : Наука, 1983. С. 29–42.

⁶ См.: Карпова, Т. Пленники красоты. URL : <http://www.nasledie-rus.ru>.

⁷ Асафьев, Б. О народной музыке. Л. : Музыка, 1987. С. 40.

⁸ Зарецкая, Д. М. Мировая художественная культура / Д. М. Зарецкая, В. В. Смирнова. М., 2000. С. 40.

⁹ См.: Карпова, Т. Указ. соч.

¹⁰ Moles, F. Psychologie des Kitsches. München, 1972.

¹¹ Kundera, M. L'Art du roman. Editions Gallimard / пер. Н. Санниковой. М., 1986.

¹² Friedlander, S. Kitsch u. Tod : Widerschein des Nazismus. München ; Wien, 1984. S. 34.

¹³ Dahlhaus, C. Österreichische Musikzeitschrift. 1971. № 2. S. 102.

¹⁴ Гринберг, К. Авангард и китч. URL : <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>.

¹⁵ Сокольникова, Н. М. Краткий словарь художественных терминов. Обнинск : Титул, 1996. С. 74.

¹⁶ См.: Бойм, С. Указ. соч.