



библиотека
журнала

СВЕТЛАНА БОЙМ

ИСТОРИЯ СОЦИОЛОГИЯ ФИЛОСОФИЯ АНТРОПОЛОГИЯ

неприкосновенный
запас

Общие места

Мифология повседневной жизни

Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»

Светлана Бойм

**Общие места. Мифология
повседневной жизни**

«НЛО»

1995

Бойм С. Ю.

Общие места. Мифология повседневной жизни / С. Ю. Бойм — «НЛО», 1995 — (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»)

ISBN 978-5-44-481697-4

Книга антрополога и теоретика культуры Светланы Бойм (1959–2015) – переработанное и дополненное английское издание 1994 года – представляет собой попытку критического анализа мифических представлений, которыми скреплялся повседневный быт России XX столетия. Темы ее глав – специфические понятия советской культуры («быт», «мещанство», «русская душа»), социально-психологические отношения в коммунальной квартире, питающиеся этим материалом художественные стратегии современной литературы и искусства. Последние главы книги посвящены постсоветской идеологической ситуации 1990-х годов, с такими ее характерными чертами, как превращение «стеба» в господствующий стиль культуры или же ностальгия по советской «великой эпохе». Опираясь на современную западную теорию повседневной жизни, С. Бойм написала книгу в жанре заинтересованных, темпераментных эссе, включающих и личные переживания автора, и прямые публицистические суждения.

ISBN 978-5-44-481697-4

© Бойм С. Ю., 1995

© НЛО, 1995

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ	6
ВСТУПЛЕНИЕ	8
1. ФИКУСЫ И СОВЕТСКИЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ	12
2. АРХЕОЛОГИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ	15
3. ОБЩЕЕ МЕСТО: ОТ ТОПОСА К КЛИШЕ	17
4. КИТЧ, «КЭМП», «БАНАЛЬНОСТЬ ЗЛА»	20
5. ЛАБИРИНТ БЕЗ МОНСТРА	24
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Светлана Бойм
Общие места. Мифология
повседневной жизни

Svetlana Boym

COMMON PLACES

Mythologies of everyday life in Russia



HARVARD UNIVERSITY PRESS
1994

Моим родителям, Музе и Юре Гольдберг

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Прошло почти десять лет со времени написания моей книги «Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia», которая вышла в 1994 году в издательстве Гарвардского университета в Кембридже, США. Исследование общих мест проводилось в конце 1980-х – самом начале 1990-х. Тогда мне хотелось написать «археологию современности». Но эта современность очень быстро стала историей. И книга, как-то помимо моего желания, стала исторической. Много новых исследований повседневности было сделано за это время в России и за рубежом. Следуя девизу Козьмы Пруткова, что нельзя объять необъятное, я решила сохранить три первые части книги в их первоначальном варианте (с некоторыми добавлениями в главе о графомании) и написать новую четвертую часть, специально для русского издания. Она – о мифологиях конца 1990-х – начала 2000-х, касающихся понятий свободы, ностальгии и культурной памяти.

Перевод, по определению Вальтера Беньямина, не должен быть буквальным. Скорее наоборот, в каждом переводе должна чувствоваться «иностранность» другого языка. Переводить саму себя с американского академического языка на литературный русский было делом сложным. Но именно об этом моя книга: не о надоевшей оппозиции России и Запада, а о сложности перевода одной культуры в другую, о межкультурных диалогах и глобальной взаимосвязи, о ностальгии по культурному сообществу и необходимости его критического переосмысления.

Эта книга – не буквальный перевод американского издания, а авторская версия. Я решила ограничить теоретические и метатеоретические дискуссии и междисциплинарные споры сносками. Культурология, в моем понимании, не следует единой системной методологии и работает на границе философии, эстетики и антропологии культуры. При этом она не замутняет научные понятия и исторические контексты, а, наоборот, добавляет уровни саморефлексии. Мои теоретические герои и героини сочетали научную рефлексию с «еретическим жанром» (по определению Паскаля и Теодора Адорно) философского эссе, которое постоянно переосмысливает общие места и лежит в основе западной гуманитарной мысли, предшествуя дисциплинарному разделению труда. Среди них «еретики» от модернизма, структурализма и постструктурализма: Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Лидия Гинзбург, Вальтер Беньямин, Ролан Барт, Мишель де Серто, Рейнхарт Козеллек, Георг Зиммель и Ханна Арендт, Клиффорд Гирц и Джеймс Клиффорд. В моей книге «The Future of Nostalgia» (New York: Basic Books, 2001) я начала разрабатывать понятие «off-modern», боковую ветвь истории искусства и науки XX века, которая может противостоять как постмодернизму, так и антимодернизму. Английский предлог «off» трудно переводим на русский; он означает определенный эксцентризм (off-off Бродвей, например) и движение в сторону, не вспять, но и не вдогонку моде и прогрессу. Примером риторики офф-модернизма может быть понятие Виктора Шкловского «ход коня». Конь в шахматах, как известно, двигается зигзагом, не всегда выигрывая, но никогда не предавая процесс познания и осмысления современности.

Книга писалась для англоязычного читателя, а теперь переводится для русскоязычного. Мне кажется, что за эти десять лет граница стала гораздо менее существенной. Так что книга предназначается для любого читателя, которому она интересна.

Общие места, конечно, не обживаются в одиночку. Мне хотелось бы особенно поблагодарить Катю Капович за помощь в переводе книги. Я благодарна всем своим друзьям на тех и других берегах, с которыми мы по-прежнему понимаем друг друга с полуслова. Прогулки с Майей Туровской, от ВДНХ до Central Park в Нью-Йорке, вдохновили меня на исследование повседневности и помогли мне относиться к пошлости с должной серьезностью. Художник Илья

Кабаков помог мне вернуться в мою коммунальную квартиру почти ностальгически. В Москве и в Ленинграде-Петербурге мне оказали гостеприимство и дружескую поддержку Маша Гессен, Наталия Кычанова-Стругач, Александр Эткинд, Маша Липман, Даниил Дондурей, Зара Абдуллаева, Алла Ефимова, Феликс Розинер, Ирина Сандомирская, Екатерина Деготь, Иосиф Бакштейн, Олег Хархордин, Владимир Паперный, Андрей Зорин, Анна Альчук, Алла Гербер, Дмитрий Пригов, группа АЕС, Виктор Мизиано и многие другие. Также я благодарна моим американским и европейским коллегам Уильяму Милсу Тодду, Юрию Штридтеру, Дональду Фэнгеру, Борису Гройсу, Георгу Витте, Юрию Мурашову, Мусе Гланц, Ирине Паперно, Майклу Холквисту, Грете Слобин, Джеффри Бруксу, Юрию Слезкину, Кэтрин Непомнящей, Катерине Кларк. Моими первыми собеседниками и критическими читателями были, конечно, мои аспиранты, без которых писать книги было бы гораздо менее интересно.

Особая благодарность главному редактору НЛО Ирине Прохоровой, которая помогла претворить мои желания в жизнь и вдохновила меня на русское издание, и редактору книги, д-ру Сергею Зенкину за интеллектуальную поддержку и внимание. Спасибо замечательному фотографу Марку Штейнбоку за московские и петербургские фотографии, сделанные специально для книги, и Илье и Эмили Кабаковым за фотографии инсталляций.

Москва – Кембридж, 10 сентября 2002 г.

ВСТУПЛЕНИЕ

В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

«Когда-то мы понимали друг друга с полуслова, а теперь говорим все и ничего не понимаем», – сказала мне одна моя московская приятельница. Понимание с полуслова было своего рода паролем в компанию единомышленников. Своих узнавали по умолчаниям и нюансам интонации, не по тому, что было сказано, а по тому, что осталось недоговоренным. Говорить слова целиком казалось чем-то почти непристойным. Это было не столько делом политики, сколько делом вкуса. Излишняя скрытность, как и излишняя прямолинейность, вызывала подозрения. Это все равно что прийти одетым не по погоде – чрезмерно обнаженным или чрезмерно укутанным. Баланс недоговоренности определял этику и эротику повседневности. Такая форма коммуникации плохо переводится как на иностранные языки, так и на языки других поколений. Например, американская метафора искренности – «*saying what you mean and being straightforward*» – основана на прямолинейности, которая часто кажется другим наигранностью или инфантилизмом. В российской традиции *правда* или, вернее, *истина*, к которой, по словам Набокова, трудно подобрать рифму, должна оставаться недосказанной. В этой недосказанности, на которой была основана культура последнего советского поколения, перемешалось многое – романтическое отношение к языку, особое понимание духовности, конспиративные традиции, реальная политическая ситуация советского времени. Понимание с полуслова создавало свою замкнутую культурную мифологию с хорошо защищенными границами, которые начали распадаться вместе с границами политическими.

Эта книга – попытка рассказать о том, о чем принято недоговаривать, – о российской повседневности. Недоговоренность будет не препятствием, а предметом исследования. Археология повседневности имеет дело с осколками, отбросами и подводными течениями, и только изредка с затонувшими сокровищами.

Повседневное – это наше хорошо забытое настоящее. Это все то, что избегает анализа, не требует рефлексии и раздумья, а как бы само собой разумеется. Если мы спросим усталую женщину в метро, что она думает о повседневности, она, скорее всего, ответит: «Ну что об этом говорить, это и так ясно». И она будет права. Эта самоочевидность повседневности делает ее особенно неуловимой. Труднее всего найти вещь, потерянную на самом видном месте, или обнаружить преступника, который не прячется, а беседует с соседкой и ест вареные сосиски. Повседневность тавтологична, чрезмерно знакома и потому невидима. Зигмунд Фрейд отметил, что очень хорошо знакомое (*heimlich*) легко превращается в жутковато-фантастическое (*unheimlich*), повседневное и невероятное – это братья-близнецы. Только потеряв возможность продолжать обычную повседневную жизнь – во время войны, в эпоху социальных катаклизмов или при переезде в другую реальность, мы вдруг начинаем вспоминать и ценить ее. Но это уже не наша повседневность, а наша бывшая повседневность, приукрашенная ностальгией. (Это *Campbell Soup* Энди Уорхола или коммуналка Ильи Кабакова – концептуальная повседневность, вынесенная за пределы временного потока.) Гораздо сложнее описывать жизнь, которая не стала искусством, не завершилась катастрофой, не осталась «за кордоном». Повседневность сопротивляется эстетизации и анализу, идеологическому и политическому контролю. В то же время повседневная жизнь конспиративна – в традиционном смысле этого слова, она сохраняет традиции и часто подает нам идеологию, завуалированную здравым смыслом. Повседневность имеет особый ритм повторений и привычек, случайностей и незначительных деталей. Здесь все чуждо мелодраме. В повседневной жизни как будто ничего не происходит, ничего не начинается и ничего не кончается, а все только продолжается – как в лабиринте, который забросил даже Минотавр. Французский писатель и критик Морис Бланшо писал, что повседневность –

это «вечнуполое» пространство – *eternullitit* – вечное и нулевое одновременно. Проза жизни тоже имеет свою поэтику.

Главное то, что повседневное противостоит апокалиптическому. Исследование повседневности заставляет увидеть длинные промежутки истории, разобраться в мелочах жизни, в негероическом повседневном выживании. Здесь ничто не обещает эффектной концовки, окрашенной харизматическим пафосом обреченности.

Российская история (да и не только российская) показывает, как часто самые прекрасные идеи – коммунистические и капиталистические, национальные и интернациональные – «разбиваются о быт», как любовные лодки поэтов-самоубийц. Может быть, проблема тут не столько в быте как таковом, сколько в определенном отношении к повседневной жизни, которую эти красивые теории пытаются забыть, поставить за скобки или радикально перестроить. Изучение повседневности дает нам возможность понять культурную ментальность, которая сохраняется на длинных исторических промежутках, разобраться в том, как теории претворяются в практику, какова этика повседневного поведения, которая не сводится к высокоморальным тирадам, а состоит из незначительных, но решающих индивидуальных актов, решений и выборов. Необходимо осмыслить не только правила, законы и запреты данного общества, но и способы увливания, отлынивания, одурачивания, уклонения и отступления, на которых держится повседневная жизнь. Повседневное – это очевидное-невероятное.

Повседневный опыт общества можно описать посредством коротких повествований, историй, анекдотов, «мифов повседневной жизни», через которые люди осмысливают свое существование. Ролан Барт определил миф как тип речи, который бытует в данной культуре и воспринимается как естественный, данный самой природой, а не заданный культурой¹. Миф –

¹ *Barthes Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.* В теоретическом развитии идеи культурной мифологии мы наблюдаем интересные межкультурные связи русской, французской и американской традиций. Понятие мифа Барта развивается из структурной антропологии Леви-Стросса и из поздних работ Романа Якобсона. В описании мифа «слева» и мифа справа чувствуется и влияние марксизма 1950-х. В более поздней трактовке мифа в 1970-е годы Барт отходит как от марксистского понимания мифа, так и от чисто структурного и пересматривает позицию самого «мифолога», исследователя мифологии. По мысли Барта, цель мифологии – не демистификация, а познание культурных механизмов, идеологических соблазнов, которое невозможно без самопознания самого ученого. На этой трансформации сказались как «открытие» Михаила Бахтина Цветаном Тодоровым и Юлией Кристевой в 1960-е годы, так и работы Жака Деррида, Мишеля Фуко и Жана-Франсуа Лиотара. Демистификация предполагает некую нейтральную, «прозрачную сферу» научной объективности, в то время как изучение «скольжения» и ускальзывания повседневных мифов заставляет самого ученого осознать свою собственную современность и сопричастность культуре, стать одновременно субъектом и объектом своего исследования. Таким образом, модель «внеаходимости», предложенная Михаилом Бахтиным, действует только частично. Мифолог должен быть одновременно внеаходим и сопричастен. Семиотические исследования культуры Тартуской школы восходят к поздним работам формалистов, и так же, как их западные коллеги, тартуские ученые «вернулись» к истории в 1970-е годы, правда, в основном минуя историю XX века. Поздние работы Юрия Лотмана подходят к «археологии понятий» и пересмотру культурных парадигм. В конце 1980-х – начале 1990-х в американских гуманитарных науках произошел переход от «постструктурализма» к «cultural studies» (по английскому образцу) и «новому историцизму». Я не верю, что гуманитарные науки должны придерживаться коммерческой модели «лейблов», и потому предпочитаю работать в пограничной области знания между философией, эстетикой и культурной антропологией, сочетая теоретические модели с исследованием практик в традиции Георга Зиммеля, Вальтера Бенямина, Мишеля де Серто, Рейнхарта Козеллека и Клиффорда Гирца, Майкла Тауссига и Джеймса Клиффорда. Кстати, многие «новые» идеи культурной антропологии и нового историцизма взяты из литературной теории и эстетики (*Geertz Clifford. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, 1973* и *Clifford James. The Predicament of Culture. Cambridge: Harvard University Press, 1993*). Так, например, идея «thick description» (многослойного описания) заимствована Гирцем из литературной теории американских новых критиков, идеи которых были близки русским формалистам. В конце 1970-х и начале 1980-х годов, после дела Поля де Мана и дела Хайдеггера, пришло время теоретической, политической и этической саморефлексии. (Оба философа в очень разной степени публично выступали в защиту нацизма и антисемитизма в 1930-е и 1940-е годы и так и не отрефлектировали это в послевоенные годы. Де Ман, теоретик автобиографии как самоустранения, представлял свою реальную биографию как биографию антифашиста, сочувствующего Сопротивлению.) Таким образом, идея культурной памяти не просто как семиотическая система, а скорее как этический вызов стала играть очень важную роль. Множество ученых, включая Деррида, Лиотара, Нанси, Барта, а также бывших «левых» ученых-марксистов, перешедших на либеральные позиции после чтения (среди прочих) «Архипелага ГУЛАГ» Александра Солженицына (Глюксман, Финкелькраут, Тодоров), ушли от узконаучного понимания гуманитарных дисциплин. Как это ни странно, именно преданность гуманитарной науке как таковой и научная «честность» (тут мне приходит в голову непереводаемое английское слово «integrity») требовали экспериментировать с жанрами исследования и письма, создавать более художественные, открытые тексты в традиции философского

не моральная, а описательная категория. Например, если на вопрос «Как дела?» большинство российских людей отвечает «ничего», а большинство американцев отвечает «fine» (отлично) или даже «great» (превосходно), то это далеко не сводится к тому, что американцы просто поверхностны или что в России жизнь тяжелее. Скорее это культурные стереотипы поведения, привычки, мифы общения. Это, конечно, не значит, что мифы неизменяемы, хотя они не изменяются так быстро, как политические партии. «Новые мифы» часто строятся на старых; например, многие советские мифы строились на российских мифах XIX века, которые они одновременно ассимилировали и искажали. Миф – не символ, он не дает четкой иконографии, а скорее предлагает «сюжетный ход». Через миф данная культура помогает человеку понять и осознать, что происходит вокруг него. Изучение культурной ментальности ставит под сомнение возможность радикальной переделки мышления народа путем простого внедрения идеологии сверху или извне. Миф притворяется аполитичным «здоровым смыслом», но он всегда ассимилирует идеологию или культуру страны. Мифы отражают культурные «комплексы» и далеко не всегда соответствуют конкретному повседневному опыту, скорее они являются зеркалом, через которое повседневность может стать осмысленнее. Мифология – это язык культуры, мы все говорим на нем (хотя некоторые из нас становятся двуязычными); иначе мы бы просто не поняли друг друга.

Однако национальное единство не строится на единстве мифологии и на бессознательном повторении одного и того же историко-культурного репертуара. В XIX веке Эрнест Ренан писал, что в основе нации лежит не только память культуры, но и общее забывание и переписывание истории². Именно на этом искусстве забывать и основан общественный договор, или, по выражению Ренана, «постоянный диалог», на котором строится национальное сознание. Каждая нация должна была забыть междоусобную гражданскую войну, историческую травму, которую она пережила или нанесла другим. Так, чтоб стать «французами», жители страны должны были «забыть» Варфоломеевскую ночь и преследования катаров и других инакомыслящих. Американцы должны были забыть уничтожение индейцев, «коренных американцев», как их теперь принято называть. Однако в XX веке, после Второй мировой войны, единство нации уже строится не на искусстве забывать, а, наоборот, как показывает опыт Америки после Вьетнама и особенно Западной Германии, на болезненно-кропотливой и травматичной работе памяти. «Менеджмент прошлого» имеет свою собственную историю. Денацификация в Западной Германии прошла через несколько стадий, начиная с официальной, нередко лицемерной борьбы с внутренним фашизмом в конце 1940-х – начале 1950-х, когда травма была слишком близкой, и кончая демистификацией фашизма снизу, проведенной поколением 60-х годов. Поколение «детей», родившихся в 1940-е, задало отцам «прямые вопросы» о том, что делали они конкретно в 1940-е. Таким образом «менеджмент прошлого», перестав быть частью официальной политики, стал центральным предметом для болезненных общественных дискуссий и переосмысления истории, которое велось до 1980-х годов. Немецкий историк даже объявил, что западных немцев в 1980-х объединяла как нацию их нелюбовь ко всему немецкому. Новое, проблематическое единство в конце XX века стало возможным только после расщепления национальных мифов. Не случайно понятие «национальное примирение» входит в название

эссе, уходящего корнями к Монтеню. Моя слабость – компаративная поэтика и культурология – работает на границе философии, эстетики и антропологии культуры и постоянно пересматривает свои границы, при этом не замутняя философских понятий, а, наоборот, добавляя уровни саморефлексии. Мои теоретические герои и героини сочетали научную рефлексию с «еретическим жанром» (по определению Паскаля и Теодора Адорно) философского эссе.

² *Renan Ernest*. What is a Nation? // *The Nationalism Reader* / Ed. by Omar Dahbour and Micheline R. Isnay. New Jersey: Humanities Press International, 1995. P. 143–156. См. также: Bhabha Homi (ed.). *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990; *Anderson Benedict*. *Imagined Communities*. London: Verso, 1994; *Gellner Ernst*. *Nations and Nationalism*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1983; and *Greenfeld Liah*. *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge University Press, 1992. Для исследования работы памяти в восточноевропейском контексте см. статьи Иштвана Рева и Цветана Тодорова в: *Representations*. 1995. № 49.

специальной комиссии в Южной Африке; вторая часть названия «выявление правды»: Комиссия по выявлению правды и национальному примирению. Одно без другого невозможно.

Само понимание повседневности тесно связано с национальными идеалами. В российской традиции повседневность представляется в героическом и мелодраматическом свете. С повседневностью чаще всего борются. По поэтическому определению Маяковского, это называется «борьба с крепостями быта». Роман Якобсон написал в своей статье о самоубийстве Маяковского, что русское понятие «быт» непереводимо на европейские языки, так как, по мнению критика, только в русской культуре существовало противостояние быту, воплощенное в понятии *бытие*, которое в разное время определялось как духовное, революционное или поэтическое. Борьба с бытом, мещанством и пошлостью характерна для многих представителей русской интеллигенции, раннего русского социализма и философов символизма и русской идеи. Она определяет таких непохожих мыслителей, как Герцен и Бердяев, Соловьев и Троцкий. Даже обычно ироничный Владимир Набоков настаивал на оригинальности российской банальности. Набоков пишет, что понятие «пошлого» могло возникнуть только в русском языке XIX века «благодаря хорошему вкусу старой России»³. Дмитрий Лихачев утверждал, что слово «подвиг» не переводится на другие языки, так как оно определяет не конкретное достижение, а скорее само движение духа, подвижничество. Непереводимость быта и непереводимость подвига – две стороны одной медали. Непереводимые культурные категории часто указывают на культурные мифы. (Кстати, слова эти объявляются непереводимыми не в чисто лингвистическом, а скорее в культурно-мистическом плане. На этих непереводимостях и нюансах строится национальное самосознание.) История этих непереводимых понятий, иногда напоминающая приключенческий роман, положена в основу книги.

³ *Nabokov Vladimir. On Philistines and Philistinism // Lectures on Russian Literature. New York, 1981.*

1. ФИКУСЫ И СОВЕТСКИЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ

Начнем с советских цветов зла и сталинской домашней идиллии. Картина Лактионова «На новую квартиру» (1952) – одно из немногих произведений своего времени, изображающих «новый быт» обычных советских граждан. В центре мать – героиня Великой Отечественной войны, украшенная медалью, кажется, вот-вот заплачет вприсядку, закружится в народном танце. Рядом ее сын в парадной пионерской форме с портретом Сталина, занимающего в картине место отца. Взгляды членов этой образцовой советской семьи не встречаются: мать смотрит с восхищением в сторону невидимого источника света, сын поднимает глаза на довольную мать, а Сталин направляет свой взгляд в обратную сторону, как бы охраняя горизонты видимого. Мы наблюдаем не просто семейное торжество, а событие общественной значимости; все двери комнаты открыты, и на пороге стоят довольные свидетели-соседи, девочка с котенком и молодой человек с велосипедом. Таким образом, личное пространство не замкнуто, а естественно сообщается с пространством коллективным. В картине все идеально читается, вплоть до названий книг – томов Маяковского, лозунга «Слава нашей любимой родине». Предметы личного обихода довольно скудны – книги, связка с вещами, радио, два стула, мандолина, бумажные цветы и болезненного вида фикус на переднем плане. В картине чувствуется драматическая напряженность: все герои застыли в хорошо заученных позах какого-то позабытого тоталитарного «sitcom», сюжет которого ускользает от современного зрителя.

Картина не отличается саморефлексивностью. В ней нет ни теней, ни двусмысленности зеркального изображения. Мишель Фуко выбрал работу Веласкеса «Менины» с ее сложным саморефлексирующим художественным языком для рассмотрения основ европейского видения Нового времени, взаимоотношения «слов и вещей», художника и власти. «На новую квартиру» является образцом «прозрачного» художественного языка, однако похоже, что картина расскажет нам больше о советском искусстве, чем о советском жилищном строительстве.

Трудно себе представить, почему такая осторожная и правильная картина вызвала критику со стороны официальных искусствоведов в 1952 году после Всесоюзной выставки. В ней уж никак нельзя найти «отрыжек формализма», «сезанизма» или импрессионизма, с которыми так яростно боролись в то время. Критик Дмитриева характеризует картину как «произведение весьма спорное, не только по своим формальным приемам, но главное по своему содержанию»:

Что изобразил Лактионов в своей картине? Перед зрителями демонстрируется груда домашнего скарба, всевозможные узлы, фикус, бумажные цветы, мандолина. Женщина, очень воинственного вида, уперев руки в боки, стоит возле этой груды и торжествующе хохочет. Для полноты ансамбля стены оклеены пестрыми обоями, каких в действительности в новых домах не бывает. Художнику стоило бы вспомнить стихотворение Маяковского «Старое и новое», посвященное переезду в новый дом. Кончается оно так:

Мораль
стиха
понятна сама,
гвоздями
в МОЗГ
вбита:
– Товарищи,
переезжая в новые дома,
Отречемся

от старого быта

Между тем героиня картины Лактионова явно не собирается отречься от своего старого быта: она привезла с собой даже бумажные цветы. Но, может быть, художник хотел над этим посмеяться, проиллюстрировать сатирическое произведение Маяковского? Нет, этого не видно.

Живопись Лактионова действительно отличается тщательной отделанностью и достигает иллюзорности. Но она мертва, жестка, в ней есть нечто от иллюзорности восковых фигур⁴.

Другой критик отметил в картине «привкус некоторой слащавости, нарочитой умиленности». Риторика этой так называемой «доброжелательной критики» сама по себе симптоматична. Картина критикуется за форму и за содержание, как недостаточно реалистическая и недостаточно социалистическая; она представляет не реальность, а «иллюзорность», «нарочитость», не «живых людей, а восковые фигуры». Таким образом, картина лакирует, а не отображает «действительность в ее революционном развитии», представляет собой «академическую симуляцию». Может быть, причина в том, что картина Лактионова слишком правильно следует иконографии, это почти «метаживопись», картина, состоящая из узнаваемых цитат. Поза хозяйки напоминает нам «Мать партизана» Сергея Герасимова и другие картины военного времени. «Нарочитость» картины состоит именно в ее нарочитой правильности, почти не скрываемой условности сталинского академизма. Картина кажется не «искренней», а откровенно условной⁵.

Главным символом политической некорректности в картине является фикус. В этом неприхотливом вечнозеленом растении с подозрительно «космополитичным», нерусским названием виделись корни мещанства и цветы мелкобуржуазного зла. (Хотя, строго говоря, фикус – это один из немногих «реалистических» элементов в картине.) Не случайно критик апеллирует к стихотворению Маяковского с характерным названием «Старое и новое». Лозунг борьбы с домашним хламом и мещанством, за новый быт унаследован критиками социалистического реализма прямо из левого искусства 1920-х годов, с которым они непосредственно боролись. Оказалось, что после уничтожения авангарда некоторые из его лозунгов, как, например, лозунг борьбы за вкус, переключались в эклектический репертуар официальной критики соцреализма⁶. Таким образом, борьба с китчем сама может стать частью тоталитарной системы, тоталитарного китчевого сознания.

Многие критики китча на Западе, от Набокова до Германа Броха, часто находили его истоки в буржуазном культе домашнего очага. В романе Набокова «Дар» кактусы на окне у немецкой хозяйки пансиона символизируют ее маленький пошлый мирок. Но фикус в картине Лактионова – это символ мифического мещанства, мещанства, которое к этому времени было уже ликвидировано как класс, а затем воссоздано во «вторичной» мещанской культуре сталинской элиты. (Вспомним слова отца из повести Андрея Платонова «Фро»: «...мещанки... теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться надо, те хоро-

⁴ Дмитриева Н. Бытовая живопись // Искусство. 1953–1954. С. 22.

⁵ Во время моей лекции о соцреализме один из слушателей-американцев спросил, не является ли картина пародией. Пародийная (постмодернистская) интерпретация картины будет анахронистичной и не объяснит сложности восприятия картины в 1950-е годы.

⁶ Домашнее или личное пространство вообще противоречит эстетике большого стиля и соцреалистическому мировоззрению. Поиски любви и устройство домашнего очага не являлись двигателями сюжета в искусстве соцреализма. В этом отличие нацистской и сталинской культур. В немецком искусстве авангардный дискурс «перестройки быта» и реконструкции домашнего пространства отсутствует. Скорее, наоборот, домашнее пространство должно быть как можно более традиционно. Таким образом, фикусы представляются нормальными, а не дегенеративными в культуре Германии 1930–1940-х.

шие женщины были...»⁷) Фигуры, как и бумажные цветы, – образ мифического врага, символ борьбы как таковой.

Цветы и корни – это основные метафоры эпохи борьбы с космополитизмом, «жалким пигмейством» и «безродными, эстетствующими вырожденками» (цитаты из атаки на А. Эфроса, Н. Пунина, И. Маца). Например, в постановлении Совета министров СССР о преобразовании Академии художеств в 1947 году прямо говорилось:

Цветы западного искусства пустили крепкие корни... со всеми этими плевелами, мешающими развиваться здоровому советскому искусству, пришлось долго и упорно бороться. Подавляющее большинство искусствоведов и критиков в течение более 20 лет игнорировало замечательные реалистические традиции национального искусства... пренебрежительно и высокомерно оценивало гордость и славу русского искусства – творчество передвижников⁸.

Возможно, особенно тщательная критика «картин бытового жанра» связана еще и с тем, что конец 1940-х – начало 1950-х – это время арестов, кампания борьбы не с мешанством, а с космополитизмом. Не переезд на новую квартиру, а арест являлся частью сталинского «нового быта». Переезд часто происходил в комнату арестованных, которую с удовольствием занимали соседи по коммуналке. Впрочем, не стоит поддаваться соблазну и читать картину реалистически или аллегорически. Это лишь жанровая сцена, отражающая на своей заглаженной поверхности парадоксы критики зрелого соцреализма.

Критика и ретуширование картины продолжались в 1960-е годы. В альбомах 1960-х картина часто публиковалась без портрета Сталина. В 1960-х не только фикус и бумажные цветы, но и портрет Сталина стал элементом плохого вкуса. При этом все театральное действие картины с ее невидимым источником света оставалось, обрезались только ее неудачные, «скомпрометированные» края. Эта новая борьба со сталинским китчем стала своего рода лакировкой исторической памяти, китчем в другом стиле.

В американской мифологии 1950-х годов фикус выступает вполне положительно. В песне «Большие надежды» поется о маленьком муравье, который мечтает сдвинуть огромный фикус. «Oh this little and who tries to move the rubber plant... he's got high hopes, he's got high hopes». «Простой муравей» – иронически-поэтический образ среднего американца. Если российский фикус – символ косности, то американский фикус – символ «больших надежд». Дело тут не в природе и не в ботанике, а в культурной мифологии. Фикус, один из немногих правдоподобных элементов в картине Лактионова, является ключом к археологии советской повседневности и к истории ее описания. Мы еще увидим настоящие фикусы на подоконниках в коммунальных квартирах, а пока остановимся на цветах зла в искусстве.

⁷ Платонов Андрей. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1983. С. 58.

⁸ Искусство. 1947. № 2.

2. АРХЕОЛОГИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

«Археология знания» – термин Мишеля Фуко⁹. Археология его собственного термина приведет нас к «генеалогии метафор» Ницше и к идее театра памяти Вальтера Беньямина. Ницше писал, что правда во внёморальном смысле слова – это хорошо забытая метафора. Другими словами, дорога к правде ведет через самоанализ и анализ метафор и клише о том, что такое правда. Без этого своего рода дискурсивного очищения невозможно философское знание и правдивое отношение к жизни. Конечно, и Ницше, и Фуко позволяли себе повседневные отклонения от собственных теорий. Для Беньямина «археология» памяти связана не столько с поиском корней, сколько с поиском многочисленных культурных наслоений, руин и фрагментов, прерванных, не завершенных, разорванных временем. Беньямин сравнивает археологические раскопки с операциями памяти:

Археолог не должен бояться снова и снова возвращаться к тому же самому материалу, пересыпать его, как пересыпают землю, переворачивать его, как переворачивают верхний пласт почвы. Ибо сам предмет – всего лишь отложение, слой, который только при наиболее тщательном изучении откроет истинное сокровище, скрытое в земле; образы, отсеченные от всех ранних ассоциаций, стоящие наподобие драгоценных фрагментов скульптур в галерее коллекционера – в прозаических залах нашего позднего понимания¹⁰.

Археология – метафора культурной памяти. Археолог обнаруживает перестроенные фундаменты, обломки материальной культуры общества. Археология антиутопична. Утопия прошлого или великая империя видятся археологу как скопище руин и отходов. Поэтика руин исключает тотальность. Не случайно имя первого путешественника на остров Утопии в произведении Томаса Мора Рафаэль Гитлодей – *Nythlodaeus* – эксперт в мелочах. Он дает нам остранный взгляд на утопию. Одна деталь, один незначительный предмет, мелочь жизни, «соринка» или подточина на граните может вызвать поток культурных ассоциаций и дать ключ к пониманию явления. Повседневная соринка, подточина дает иное понимание идеологических, экономических теорий. Археология повседневности не лишена случайных прозрений, «профанных эпифаний», когда в одной детали, сцене из жизни или из романа, вдруг отразится, как в капле воды, целый культурный космос.

В культурной памяти слова и вещи тесно взаимосвязаны. Археология понятий и археология вещей, культурная мифология и исследование практик повседневности должно вестись совместно. Если не проанализировать то, как происходит в данной культуре *осмысление* повседневной жизни, политики, искусства и национальной или культурной идентичности, то мы не поймем смысл повседневных практик. Меня интересует двойная археология: мифа и материальной жизни¹¹.

⁹ Foucault Michel. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969; L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.

¹⁰ Benjamin Walter. Berlin Chronicle // Reflections. New York: Harcourt Brace & Jovanovich, 1978. Фуко вырабатывает идею культурных разрывов, в то время как у Вальтера Беньямина археология построена на иной модели времени, следующей Бергсону. Прошлое «кристаллизуется» в настоящем. Память раскрывается как веер, у которого нет ни начала ни конца, и правда лежит в его складках. Этот образ, взятый у Бергсона, объединяет Беньямина и Манделштама, в чьих теориях времени очень много общего.

¹¹ Говорить о структуре и семиотике мифа без практики противоречит самому понятию повседневного. Такая археология чистого дискурса приведет критика в балаганчик кривых зеркал, где он будет ловить свои собственные отражения и увековечивать клише о национальном характере. С другой стороны, изучение практик в полной независимости от культурных дискурсов, хотя и является необходимым ответом на чрезмерное увлечение мифами и красивыми словами, не дает нам возможности разобраться в том, как и почему существуют эти практики и какой смысл из них извлекается. Двойная археология –

Археология повседневности изучает пограничные зоны между бытовым и идеологическим, повседневным и эстетическим. Именно с этими пересечениями границ связана цепочка понятий, через которые мы выражаем свое отношение к повседневному. Многие из этих слов получили негативную окраску. Банальность, китч, пошлость, общее место – все эти слова намекают на кризис общности и профанацию чего-то самого дорогого – духовного, прекрасного, высокого – на кризис общего языка и общественного взаимопонимания. Археология общих мест показывает, как общее превратилось в банальное, традиция в клише, а искусство в китч.

3. ОБЩЕЕ МЕСТО: ОТ ТОПОСА К КЛИШЕ

Искусство памяти и теория общих мест возникают после катастрофы. По легенде, изобрел их Симонид Кеосский, первый профессиональный поэт Древней Греции, писавший гимны по заказу богатых клиентов. Однажды Симонид был приглашен на банкет к фессальскому аристократу Скопасу¹². Оскорбленный тем, что половина панегирика, сочиненного Симонидом, была посвящена не хозяину дома, а богам-близнецам Кастору и Поллуксу, Скопас пообещал Симониду половину причитающихся ему денег. Вскоре после «разборки» между богатым хозяином и поэтом пришла записка странного содержания. В ней было сказано, что Симонида ожидают двое молодых людей. Поэт вышел на улицу, и в этот момент крыша дворца Скопаса с грохотом обвалилась, задавив всех пирующих, включая хозяина. После несчастного случая родственники умерших, искаженных до неузнаваемости, обратились за помощью к Симониду, и поэт сумел опознать каждое тело, вспомнив расположение гостей за столом во время банкета. Место расположения (топос) связалось с именем умершего, и Симонид пришел к заключению, что для тренировки памяти, необходимой ораторам и поэтам, полезно «хранить» образы и цитаты в определенных знакомых местах и, прогуливаясь по знакомым местам, запоминать речи и стихи. Так на руинах дома Скопаса родилось искусство памяти.

Получается, что эта легенда отнюдь не о том, что не стоит богатым обижать поэтов, и даже не о том, что поэт должен служить кумирам небесным, а не земным. Скорее это притча о пользе памяти и о том, что никто не знает, когда произойдет катастрофа, угрожающая долгим забвением.

Понятие «общее место» – *topos, lieu commun* – относится одновременно к организации пространства и к организации речи, к топографии и к риторике. Оно деградировало на протяжении истории, превратившись из благородного греческого топоса в обыкновенное клише. Изначально «общее место» было частью греческой мнемоники – искусства памяти. Мнемоника, или техника искусственной памяти, – это знаковая связь места с культурой. Ораторам и поэтам рекомендовали условно закрепить за знакомыми местами (**koinos topos**) и повседневными прогулочными маршрутами памятные образы. Один из немногих дошедших до нас римских трактатов о мнемонике «*Ad Herennium*» рассказывает исключительно об искусстве памяти, однако в герметической традиции *koinos topos* намекали также на оккультную топографию древнего Театра памяти и космологический строй вселенной, познать который можно посредством многолетнего философского поиска и многочисленных мнемонических прогулок. В современной социологической литературе Морис Хальбвакс воскресил некоторые идеи греческой мнемоники, связав коллективную память с местом. Хальбвакса интересует не «дух места», не почва и не дух нации, а скорее общие топографические рамки памяти, на которые каждый мог спроецировать свои собственные мечты и жалобы.

В сочинениях Аристотеля общие места рассматриваются как риторические приемы и аргументы, используемые умелым оратором или политиком. В риторических трактатах эпохи Возрождения забытые классические общие места вновь открыты в качестве воспоминания об античности. Они рассматриваются как обязательные элементы ученого, возвышенного стиля. «Общее место» обозначает цитаты древней мудрости. Общие места обыкновенно брались в кавычки, хотя указание авторства и сноски чаще всего отсутствовали. Кавычки – две отдельные головы – не всегда являлись знаками оригинальности и индивидуального авторства, они скорее «обезглавливали» индивидуального автора, или, согласно другой точке зрения, они подтверждали его истинную причастность к книге мировой культуры. В XVI веке усидчивые молодые люди должны были собирать изречения мудрецов и записывать их в книжки, в XVIII

¹² Yates Frances. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

веке молодые дамы дорожили своими «книжками общих мест», в которых вкладывались засушенные цветы и надушенные письма от «милых друзей».

В XVIII и XIX веках отношение к общему месту коренным образом переменялось: из того, чем принято было дорожить, общее место стало тем, чего следует избегать. Общее начинает восприниматься как общедоступное, вульгарное. Одновременно ведется философический поиск более идеального понимания общности, начиная от кантианского *sensus communis*, основанного на понятии прекрасного, до коммунистического идеала нового мира у Сен-Симона и Маркса. Кант настаивает на различии «обычного человеческого рассудка» – здравого смысла, основанного на повседневной общедоступности, и *sensus communis*, философской «идеи общего чувства». *Sensus communis* выражает общие черты человеческого разума и интуиции¹³. То общее, что есть у всего человечества, – это не только первичные сенсорные рефлексы, «суеверия» и эмоции, но именно способность отстраниться от чувственного для постижения прекрасного. Постигание прекрасного, сопереживание и отстранение лежат в основе общечеловеческого общения. Вкус, по определению Канта, это наша способность судить об универсальной коммуникативности явления, о том, что делает его прекрасным.

В философских дискуссиях начала XVIII века *sensus communis* связан с римским пониманием общественной морали и гражданского долга. У Канта *sensus communis* превращается в эстетическое вкусовое суждение. Само по себе понятие «вкуса», которое философы используют метафорически, взято напрямик из кулинарных трактатов XVIII века. Таким образом, существует прямая связь между искусствами кулинарии и мысли. Происходит медленное развитие от неверия в самую возможность существования универсальности вкуса, что выражено в известной римской поговорке «о вкусах не спорят», к попытке определить общечеловеческий «хороший вкус». Наложение понятий хорошего и плохого на ряд чувственных удовольствий связано с развитием моральной философии. Понятие хорошего вкуса восходит к классической «этике меры», описываемой у многих философов, от Пифагора до Платона, подразумевающей этику пропорций, сдержанности и баланса. Важная черта учения о вкусе в том, что он не должен быть врожденным, он развивается через образование, просвещение и самосовершенствование. Вкус ни у кого не в крови – какой бы голубой она ни была. Он не передается по наследству, не является национальным достоянием. Культивирование хорошего вкуса отражает европейскую социальную мобильность, постепенный переход от аристократии по рождению к аристократии духа и воспитанию «третьего сословия», буржуазии в XVII – начале XVIII века.

В конце XVIII века происходит «революция общего места», кризис культурного консенсуса и понимания человеческой общности. Романтическая эстетика впервые резко противопоставила повседневность и оригинальность, тривиальность и аутентичность, заменив понятие хорошего вкуса и эстетику меры на культ гения, которому если и не все, то по крайней мере очень многое было дозволено. Оригинальность и новаторство не являлись основными культурными ценностями до времен романтизма. В эпоху романтизма «общее место» из очага культурной памяти превращается в клише, теряя свою историческую и поэтическую многозначность. Археология памяти культуры забыта, «общее место» понимается почти буквально, как дурно пахнущее общественное место, некая рыночная площадь, где гений и быт – это двойники-антиподы одной эпохи, эпохи взрыва массовой информации, впервые сделавшей искусство доступным для широких слоев населения. Культурные иерархии смещаются, в пространства высокой и низкой культуры вторгается средняя культура, демократическая и буржуазная, обладающая социальной, стилевой и финансовой мобильностью. Демократизация артистической продукции вызывает обостренную реакцию, ностальгическое стремление воссоздать эли-

¹³ Kant *Immanuel*. Critique of Judgement. Indianapolis: Hachett, 1987. P. 231.

тарность и аристократию духа, воссоздать искусство для избранных или искусство для искусства, автономное и самодостаточное.

Если когда-то Кант видел общечеловеческое начало (*sensus communis*) в отстраненном познании прекрасного, то в XX веке философы-модернисты с ужасом обнаружили, что общечеловеческой культурой стало не высокое искусство, а популярная культура, основанная на клише.

По-французски *cliché* означало типографскую пластину, посредством которой множились страничные изображения, а также фотографический негатив. В современном языке значение слова сдвинулось от технологии к эстетике и обрело негативную окраску. Клише воплощает обесценивающие последствия современной технологии и механического воспроизведения. Оно, как и фотография, способствует распространению произведения искусства и в то же время лишает их ауры уникальности. Клише одновременно увековечивает и протитует, оно одновременно воспроизводит оригинальность и обесценивает ее. Сегодня мы живем в «клишированном обществе», в котором даже романтическое противостояние повседневности стало клише. «Одна из основных причин, почему клише удается избежать осмысления, состоит в том, что оно заразительно, как смех, или, если хотите, как заикание», – пишет Антон Зийдервелд¹⁴.

В самых фундаментальных и в то же время необъяснимых сферах человеческого существования – рождении, смерти и любви – у нас имеется максимальный набор клише. Реакция на сообщение о смерти или объяснения в любви наиболее клишированы и ритуализированы во всех культурах. Клише нередко спасают нас от отчаяния и неловкости, а иногда и от самих себя. Иногда они действуют как древние заклинания, обеспечивают нас гарантией выживания, минимальной предсказуемостью повседневной жизни, необходимой в век перенасыщения информацией и стимуляцией.

Клише предохраняют нас от созерцания катастрофического, невыносимого и невыразимого. В кризисных социальных ситуациях мы часто краснеем и произносим извинения-клише, соблюдаем формальности-клише и неформальности, которые не менее клише, чем первые. Клише предотвращают устрашающее осознание неизбежных ограничений языка и жизни. Человек способен предать остранению общее место, но следом ему придется отстраниться от своего собственного остранения.

На протяжении европейской истории много уровней «общего места» оказалось забыто вместе с самим искусством памяти. Не будучи больше частью древнего искусства риторической организации мира, общее место обесценилось и приняло буквальный смысл. Но на руинах классического общего места возникли мечты об идеальном общежитии – в искусстве, политике и обществе. Однако если естественные традиции развиваются творчески, видоизменяются, противодействуют утопической тотальности, то новые традиции или «придуманные традиции» обычно не гибки и консервативны». Новообращенец в веру гораздо фанатичнее, чем те, кто верит давно и не чужд критической и поэтической рефлексии. Этим археолог культуры отличается от создателя новых мифов.

Таким образом, общее место отнюдь не плоско и не тривиально, как это могло бы показаться. Это – баррикада, поле битвы воюющих определений и дискурсов – философских, политических, эстетических и религиозных. К XX веку общее место превратилось в сложный палимпсест, музей романтических руин аутентичности и множества современных утопий от коммунистического рая до коммерческого благословения. Общее место – это мифическое пространство, из которого интеллектуалы постоянно изгоняют себя с тем, чтобы писать элегии и метафизические трактаты на темы утраченной общности. Борьба с клише и китчем стала лозунгом критически настроенных писателей-модернистов.

¹⁴ *Zijderveld Anton. On Clichés. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.*

4. КИТЧ, «КЭМП», «БАНАЛЬНОСТЬ ЗЛА»

Точная этимология слова «китч» неизвестна. Скорее всего «китч» происходит из баварского жаргона арт-дилеров середины XIX века и переводится как дешевка и подражание. (Национальные варианты китча известны во многих языках – русская «пошлость», польская «*tandeta*», испанское «*cursi*», «*schmaltz*» на идише, французский «*style pompier*» и американское «*corny*» и «*tasky*». 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 Герман Брох видел в китче «сентиментализацию обыденного и конечного до бесконечности»¹⁵. 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 культуре.

Вирус китча – это глобальное осложнение после тяжело перенесенной болезни модернизации. Китч рассматривался как пасынок модернизации и связанных с ней феноменов массовой грамотности (или массовой полуграмотности) и создания централизованных институтов искусства, будь то «индустрия развлечений» или политика искусства в тоталитарном государстве. Таким образом, китч идентифицировался одновременно с массовой и с тоталитарной культурой. Гринберг пишет в 1939 году: «Если китч является официальной тенденцией в искусстве Германии, Италии и России, то это не потому, что правительства этих государств мещане, а потому, что китч и является массовой культурой в этих странах, да и в других. Китч – это дешевый инструмент соблазнения масс. ... Китч держит диктатора в близком контакте с „душой народа“»¹⁶.

Слово «китч» появляется в советской прессе в 1960–1970-е годы, в основном в статьях о массовой культуре «гнилого Запада». В 1980-е годы слово входит в обиход, но в отличие от пошлости, которая объединяет этическое и эстетическое, китч рассматривается как чисто эстетический феномен. Скорее всего, иностранное происхождение слова способствовало его эстетизации и экзотизации в русском языке. История и теория китча, выявляющие сложные взаимоотношения этики и эстетики, не были переведены на русский язык и не стали предметом внимания российских критиков.

Можно было бы выделить определенные стилистические элементы, любимые массовой культурой, – сентиментальность, орнаментальность, слезливый психологический реализм, эклектику. «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 действа, марша или танца, ведомого духом всеобщего социалистического братства. 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

¹⁵ Adorno Theodor. *Aesthetic Theory*. London; New York: Routledge, 1988. P. 340. Broch Hermann. *Notes on the Problem of Kitsch // Kitsch: The Anthology of Bad Taste / Ed. by Gillo Dorfles*. London: Studio Vista, 1969. P. 69–70. Eco Umberto. *Structure of Bad Taste // The Open Work*. Harvard University Press, 1987; Calinescu Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987. P. 225–265. Salmagundi. Winter-Spring. 1990. № 85–96; Moles Abraham A. *Le Kitsch: l'art du bonheur*. Paris, 1971.

¹⁶ Greenberg Clement. *Avant-Garde and Kitsch // Art and Culture*. Boston: Breacon Press, 1962. S. 29.

их пережеванными и переваренными. В определении Гринберга подчеркнем слово *процесс*. Не единство стиля, а именно обнажение процессов сознания, самопознания и искусства наиболее противостоит китчу.

Китч приглашает нас улыбаться, но не иронизировать, верить, а 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 крутиться на головокружительном 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 или ею как должное и неизбежное), а любитель китча соблазнен и 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 дерьму¹⁷. Это современный рай массового производства, рай со всеми удобствами и без ада.

Хотя, безусловно, дешевка и подражание существовали и до XIX века, понятие «вторичной культуры» и борьба с ней являются продуктами романтизма и затем в XX веке модернизма. 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 самых горячих атаках на китч эти различия могут смещаться). Формула китча – **массовая культура плюс власть** (политическая или экономическая). Критики-модернисты выступают не против массовой культуры как таковой, а против захвата ею всеобъемлющей власти, особенно в критическую эпоху между двух мировых войн. 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. Китч не имеет единого антипода. В 1930-е и в 1950-е годы критика китча тесно связана с проблемой ответственности интеллигенции перед лицом фашизма и сталинизма. Философ Ханна Арендт в своем репортаже о суде над нацистским преступником Эйхманом представляет его как олицетворение китча в жизни и в связи с этим описывает феномен «банальности зла»¹⁸. Во время суда Арендт обнаружила, что архитектор массового геноцида говорил языком чистых клише от начала суда до предсмертной речи. Израильские психиатры признали Эйхмана абсолютно нормальным, и сам Эйхман никакой своей вины не признал, считая себя законопослушным патриотом и служителем великого государства. Эйхман употребляет слово «аморальный» только один раз – по отношению к роману Набокова «Лолита», который ему предложили почитать в израильской тюрьме. Никакие признания пострадавших и описания насилия не вызвали у него подобного негодования. По мнению Арендт, зло далеко не банально, однако в некоторых ситуациях банальность мышления, неспособность к независимой рефлексии может привести к насилию, делая маленького человека, любящего отечество, преступником. Человек, непосредственно ответственный за политику Холокоста, представлен не как демонический злодей, а как маленький человек с огромной

¹⁷ Kundera Milan. *Unbearable Lightness of Being*. New York: Harper and Row, 1987. S. 241–248.

¹⁸ Arendt Hanna. *Eichmann in Jerusalem: Report on the Banality of Evil*. New York: Vintage, 1963. S. 48.

властью. Зло XX века могло быть тривиально повседневно, почти внеиндивидуально, «механически репродуцировано».

Китч – это стиль мышления, а не стиль искусства. Что касается культур во множественном числе, то они всегда взаимопроникали. Массовая и элитарная культура часто одалживали друг у друга художественные приемы и образы. Так, во второй половине XX 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 поддавался соблазну рекламы, облекая ее в рамки отчуждения. Параллельно с борьбой против китча, характерной для критически настроенной интеллигенции, поэты и художники с середины XIX 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 жизнотворчеством. В 1960-е искусство поп-арта сделало механическую репродукцию своим художественным приемом. Одновременно Сьюзен Зонтаг ввела понятие «кэмп» в художественно-критический жаргон. «Кэмп» – это своеобразный китч в кавычках, эстетизация плохого вкуса как часть каждодневной игры¹⁹. Центральная метафора кэмп – это *theatrum mundi*. Жизнь – маскарад, где низкое и высокое подыгрывают друг другу. Кэмп заигрывает с плохим вкусом, но делает это с элегантностью истинного денди. (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 весьма 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 XIX века культура (основанная на русской классической литературе) понималась в единственном числе и с большой буквы и являлась основой национального самосознания. (Эта модель нации, основанной на культуре, характерна также для Германии.) Единство культуры связывалось с единством нации. Еще разночинная интеллигенция стремилась нести высокую культуру в народ, таким образом желая превратить культуру элиты в народную культуру (а не наоборот).

Что касается изображения повседневной жизни, быта настоящего, а не будущего, оно остается проблематичным для социалистического реализма. 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 стилевых совпадений с тоталитарной культурой Италии, Германии, Китая, Кореи или с голливудскими мюзиклами и рекламой, а рассматривать орудия борьбы и институты власти, помогающие «сделать сказку былью».

Можно было бы выписать рецепт для борьбы с китчем и предписать здоровый гуманизм, утопический авангард или истинное народное искусство (в зависимости от взглядов врача). Но борьба с китчем, или борьба за хороший вкус, тоже имеет свою болезненную историю. За ней часто стоит идея гражданской войны в культуре, четкое предпонимание культуры исключительно в единственном числе с утверждением ее дидактической роли в обществе и в формировании национального самосознания. Топос борьбы за хороший вкус, ее риторика и парадоксы будут в центре моего внимания.

В XX веке о вкусах не только спорили, за вкус боролись. В 1920-е годы конструктивисты и левовцы стремились установить «диктатуру вкуса» и предлагали объявить войну мещанству, пошлости, «лубочным безобразиям», «псевдопролетарским безделушкам» и «азиатской необ-

¹⁹ *Sontag Susan. Notes on Camp // Against Interpretation. New York: Pantheon Books, 1989.*

разованности масс». Официальные советские теоретики эпохи социалистического реализма боролись с «ширпотребом», «безвкусицей» и «отрыжками формализма», за повышение «культурного уровня народа» и даже за «тонкий артистизм». Их западные современники, критики и писатели-модернисты, видели в этом «тонком артистизме» псевдоискусство, тоталитарный китч, аморальный акт. Таким образом, споры о вкусе затронули центральные проблемы XX века: культуры в единственном и множественном числе, культуры массовой и элитарной, этики и эстетики, искусства и власти. Борьба за хороший вкус в 1920–1950-е годы переживала множество взлетов и падений. Борьба с мещанством в культуре авангарда, разыгравшаяся в эпоху НЭПа, утихает в 30-е годы, когда многие борцы против старого быта оказываются физически уничтожены или же дают обет молчания. Борьба с мещанством сменяется всеобщей кампанией за «повышение культурного уровня». Особенно в послевоенные годы революционный аскетизм выходит из моды и критика буржуазности далеко не отвечает интересам новой сталинской элиты. Однако с 1947 года и особенно после постановления Жданова о Зощенко и Ахматовой (где Зощенко объявляют «пошляком») борьба за вкус «с пигмеями», «формалистами» и «космополитами» возобновляется, во многом воскрешая двадцать лет спустя споры ахровцев и лэфовцев и риторику Гражданской войны.

С конца 1960-х китч перестает рассматриваться как мироощущение и как этический акт и превращается в эстетический стиль, в «китч» в кавычках. Одновременно этический пафос модернистов, политизация искусства выходит из моды. В субкультуре постмодернизма критика и борьба за вкус стали считаться плохим вкусом. Не случайно, однако, «отечественный постмодернизм» (как его душевно называют его представители) начал свою деятельность с обращения к последнему советскому большому стилю – соцреализму, – отражая в ироническом кривом зеркале его тотальные устремления. Некоторые постмодернисты пытались теоретически облагородить соцреализм, назвав его протопостмодернизмом или даже первым мировым постмодернизмом, изобретенным, как и многое другое, не на диком Западе, а в Советском Союзе. (Россия – родина постмодернизма.) Постмодернизм, таким образом, очищался от его основных черт, особенно от критики власти и авторитарности (что вряд ли приложимо к соцреализму) и поиска языка «другого» и сводился исключительно к принципу глобальной симуляции. Отечественный постмодернизм, как и отечественный соцреализм, в таком понимании превращаются в вечные российские потемкинские деревни с иностранной вывеской «симулякр». Археолог повседневности не может себе позволить соблазна такого рода аналогий и должен терпеливо собирать пыльные руины материальной культуры. Не охотясь за самой последней модой (которая очень скоро станет предпоследней и потому самой немодной), археолог современности рассматривает слои культуры и длинные промежутки времени и надеется, что в XXI веке некоторые этические парадоксы и дилеммы взаимоотношений искусства, повседневности и власти вновь привлекут внимание писателей и читателей.

«Никто из нас не супермен в борьбе с китчем. Как бы мы ни ругали его, китч остается составной частью человеческого существования», – писал один из главных преследователей тоталитарного китча Милан Кундера²⁰. «Мы» в этом предложении – одновременно слегка помпезное и ироничное – объединяет последователей и преследователей китча и отражает его парадоксы.

²⁰ Kundera Milan. Unbearable Lightness of Being. P. 256.

5. ЛАБИРИНТ БЕЗ МОНСТРА

Само понятие повседневности, хотя и противостоит истории и политике, не является внеисторическим. Каждодневная жизнь существовала всегда, но особое современное понятие «повседневного» связано с разрывом трансцендентального видения мира, в котором повседневное было частью космического ритуала. Как бы мы ни хотели вернуться обратно, этот возврат невозможен и является лишь ностальгическим импульсом, желанием избавиться от настоящего. Современное ощущение повседневности связано с началом модернизации, разделением сфер существования, выделением общественных и личных пространств, появлением третьего сословия и развитием «среднего класса», созданием гражданского общества, отделением церкви от государства и потерей больших стилей – церковных, монархических и имперских²¹

²¹ Интерес к изучению повседневности в западной истории и социологии, присутствующий уже в работах Георга Зиммеля и Мориса Хальбвакса, возник с новой силой после Второй мировой войны. Французские историки, объединившиеся вокруг журнала «Анналы»: Фернан Бродель, Филипп Арьес, Роже Шартье – занимались изучением длительных временных промежутков в противовес традиционной истории, с ее концентрацией на центральных исторических событиях, войнах и революциях, царях и героях. Общие работы по исследованию повседневности: *Lefebvre Henri. Everyday Life in the Modern World*. New York, 1984; *Certeau Michel de. L'Invention du quotidien/Arts de Faire*. Paris, 1980; *Everyday Life (special Issue) // Yale French Studies*. 1987. № 73. В немецком контексте дискуссия о мифах повседневности в нацистскую эпоху см.: Broszart Martin (ed.). *Alltagsgeschichte der NS-Zeit*. Munich: Oldenburg, 1984). В американском контексте наиболее интересны работы антропологов Клиффорда Гирца и Джеймса Клиффорда.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.