

Слідами Адорно: масова культура й кіч

Тамара Гундорова

На початку XXI століття кіч стає способом самого життя, політики й ідеології. І це спрогнозував ще Жан д'Оста 1972 року в своїй «Енциклопедії кічу», коли говорив:

Політика? Кіч. Демократія? Кіч. Диктатура? Кіч. Деколонізація? Кіч. ООН? Кіч. Спорт? Кіч. Телевізія? Кіч. Гастрономія? Кіч. Декорації? Кіч. Подвійне громадянство? Кіч. Конкурси краси? Кіч. Закордонні найманці? Кіч...

Недавні події в Україні, а саме – Помаранчева революція – зробили напрочуд зрозумілими й актуальними тези масової культури й кічу. Адже демократія прийшла в Україну у формі Карнавалу, і все, починаючи від жовтогарячих фенічок до репу «Разом нас багато» та поп-музики, що владно панувала на Майдані впродовж багатьох днів, безперечно, належить до нового в Україні явища – помаранчевого кічу. І в цьому немає нічого образливого, адже візок, на якому стоїть статуя демократії та свободи, тягнуть не воли Просвіти, але «крайслери» Рекламу, Моду й Масової культури.

Масова культура як товар

Не таємниця, що мистецтво та культура стають у модерну добу насамперед споживчим товаром. Особливо промовисто говорить про це постмодернізм, який демаскує претензії культурного модернізму на те, аби створити цілком самодостатню та самореферентну естетичну іпостась. Як відомо, модернізм просто одержимий осягненням такої іпостасі «високої» культури. При цьому десь у затінку лишається інша його тенденція – тінню «високого» модернізму є феномен масової культури. Не випадково саме в період «високого» модернізму найвідоміші критики заговорили про природу її небезпеку масової культури. Зрештою, культурологи говорять про виникнення масової, або популярної культури, починаючи з кінця XVIII століття, однак саме епоха модернізму, і зокрема авангард, підживлюють її розквіт.

Мистецький акт і художня форма стають у модерну добу товаром споживання. Саме це дає підстави говорити про виникнення особливого культурного феномена – масової, або популярної культури. Обидва поняття, зрозуміло, ідентичні, хоча назва «масова культура» все-таки має певний відтінок негативності (це відразу відсилає до формули «культурної індустрії» Теодора Адорно). Натомість поняття «популярна культура» є нейтральнішим і навіть не завжди асоціюється з феноменом поп-культури. Щоправда, доводиться наголошувати, що популярна культура – явище цілком відмінне від народної культури. Популярна культура (як синонім до «поширеного та однорідного») стосується й мистецької продукції, що відображає смаки й розуміння більшості й взаємодіє в той чи інший спосіб (найчастіше інтегрується) з офіційною культурою. Скажімо, українське літературне народництво – ідеально втілений просвітницький проект популярної (або «загально-

народної») культури¹, соцреалізм – один із варіантів масової тоталітарної культури².

Однією з найпопулярніших форм масової культури стає кіч. Ми живемо всередині кічу, навіть не усвідомлюючи цього. Кіч передусім пов'язаний із

реїфікації (уречевлення) естетичної свідомості.

Ототожнення, яке здійснював суб'єкт, в ідеалі полягало не в тому, що він ототожнював художній твір із собою, а радше в тому, що він себе ототожнював із цим твором. Це



Сальвадор Далі. Відкриття Америки Христофором Колумбом (1959)

продукуванням і споживанням мистецтва як речі та процесом фетишизації мистецького об'єкта-речі, відчуттям спонтанного задоволення і щастя. Цілком непомітним для нас стає явище деестетизації: споживач сприймає мистецьку річ, зважаючи не на її автономність та індивідуальність, а на те, яким його потребам та інтересам ця річ відповідає і як відображає споживачеве уявлення про реальність. Відбувається процес, що його Теодор Адорно, один із перших критиків масової культури (він ототожнював її з культурною індустрією), визначив як проектування мімесису – власне, «міметичних залишків» – на об'єкти, що їх сприймаємо в функції споживчих товарів (ідеється і про мистецькі об'єкти). «Споживач може, як йому заманеться, проектувати свої пориви – міметичні залишки – на все, що репрезентують йому», – так Адорно в «Теорії естетики» визначає діалектику просвітництва в модерні часи.

Філософ фактично стверджує підміну панівної в романтизмі естетики тотожности естетикою споживання. У модерному мистецтві, на його думку, зникають естетична сублимація та незацікавлене естетичне ототожнення, а натомість впроваджується принцип

ототожнення становило естетичну сублимацію, і таке загальне ставлення Гегель називав свободою щодо об'єкта. Таким чином він ушановував суб'єкта, що ставав суб'єктом духовного сприйняття завдяки самозреченню – протилежності вимоги філістера, щоб художній твір давав йому щось.

Можна сказати, що саме така різниця в ставленні до мистецтва – від естетичної свободи до використання естетики – й визначає природу масової культури й кічу.

Поняття масової культури, з яким пов'язано й феномен кічу, зазвичай розглядають через призму процесів деестетизації, що активно відбуваються в модерні часи. Деестетизацію художнього явища зумовлюють два чинники. По-перше, мистецька річ відтепер – лише річ серед інших речей, і її фетишизація може замінити естетичне сприйняття. По-друге, мистецький твір розглядається як наслідок процесів творення та рецепції, тож нарцисичне самоспоглядання може підмінити сприйняття тексту. В такому разі реципієнт і не прагнутиме досягнути до незацікавленої естетичної самототожности твору (коли суб'єкт забуває про себе та здобуває духовну свободу), а навпа-

ки – задовольнятиметься самовідлунням. Індустрія культури експлуатує цей механізм, використовуючи нарцисизм та інфантилізм як форми деестетизації модерної свідомості.

Традиційне, ще гегелівське, розуміння естетичного сприйняття відсилає до принципів соціального відчуження та його подолання через естетичну сублимацію та мистецтво. Напруга, що виникає між реальністю, суб'єктом та естетичним твором, має і духовний, і онтологічний виміри, адже визначає міру свободи, гуманності й автономності індивіда. Натомість у нові часи мистецтво – як словесне, так і малярське – все частіше асоціюється із зовнішніми речами, перетворюється на фетиш, а напруга естетичного сприйняття зникає. Особливо це прикметно для епохи постмодерну, коли фактично, як стверджує проповідник гіперреальності Жан Бодріяр, відбувається всього-навсього символічний обмін знаками, а не хоч якесь відсилання до реальності. Суб'єкт ідентифікує себе саме з естетизованими речами (формами, об'єктами), а не з естетичною свідомістю, яка до того ж виявляється неконтрольованою та непрогнозованою, а тому речі-товари починають керувати свідомістю загалом і культурою зокрема. Процеси реїфікації модерної свідомості сприяють фетишизації мистецьких об'єктів і породжують кіч.

Уречевлення мистецького артефакту, що характеризує розвиток масової культури, протистоїть ідея автономності естетичного досвіду, яку розгорнув ще Кант, а згодом підхопили прихильники мистецтва для мистецтва. За традицією – ще з часів просвітництва – саме естетичний досвід є загальним поняттям для осмислення краси, естетичної сублимації та еволюції мистецьких смаків. Естетичний досвід асоціюється з острівцем свободи й краси, він пов'язаний із найвищою насолодою та має трансцендентний характер. Це ідеальне поняття, яке дозволяє протистояти матеріальному відчуженню та щоденній буденності, становить важливий концепт ідеології «високої» культури.

Особливого піднесення концепція естетичного досвіду зазнає на межі XX століття, коли процеси естетизації мистецтва й самої реальності привели до ототожнення естетичного досвіду з релігією (або неоромантичною «блакиттю»), а культуротворчі імпульси набули естетичного забарвлення (наприклад, ототожнення модерного «українського народу» з новою естетикою). Саме поняття естетичного досвіду стало підставою для Адорно й інших критиків франкфуртської школи в розумінні естетики як негативної категорії, що протистоїть реальності чи навіть «перевертає» її. Деестетизацію вони, навпаки, пов'язують із явищами масової культури, а поняття естетичного досвіду стає цінністю, яку масова культура руйнує.

¹ Ширше про концепцію «загальнонародної» літератури див., зокрема: Тамара Гундорова. «“Загальнонародна” і “висока” література». *Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. – Львів: Літопис, 1997, с. 32–53.

² Див.: Тамара Гундорова. «Соцреалізм як масова культура». *Сучасність*, 2004, ч. 6, с. 52–66.

Загалом естетика пронизана інтеграційними процесами – попри антитетизм мистецтва та суб'єкта, чий прагнення спрямовані саме на поєднання мистецтва та реальності. Сила естетичного суб'єкта, що полягає в його здатності інтегрувати все сприйняте, виявляється, зі слів Адорно, і його слабкістю:

Якщо все нове мистецтво розуміти як неперервне втручання суб'єкта, несхильного дозволяти нерелективне панування традиційної гри сил у художньому творі, то постійним втручанням Я відповідає його тенденція зрікатися внаслідок слабкості. Зберігаючи вірність прадавньому механічному принципів буржуазного духу, ця тенденція набирає форми реїфікації суб'єктивних досягнень, немов розміщуючи їх зовні суб'єкта й хибно видаючи таке зречення за гарантію несхитної об'єктивності.

Ось таке перенесення цінностей і смаків «назовні» від суб'єкта й спричиняє зростання вагомості кічу в модерні часи, адже саме суб'єктові небажання вловлювати «нерелективне панування традиційної гри сил у творі» породжує процеси фетишизації мистецьких об'єктів. Ослаблення естетичного переживання призводить до посилення вдаваної насолоди. Згідно з принципами франкфуртської школи, пише Адорно, «Одним з елементів, який може правити за визначення кічу, є вдавання почуттів, яких немає, а отже, нейтралізація таких почуттів, так само як і нейтралізація естетичного феномена». Власне, «нейтралізацію естетичного феномена» та «вдавання почуттів, яких немає» можна вважати функціональними елементами кічу.

Реїфікована свідомість деестетизує саму естетику, стверджує Адорно. Водночас становлення масової культури породжує ефект повторної естетизації – афірмативність масової культури. Діалектику модерного мистецтва (як наслідок зростання його афірмативності) неможливо відокремити від отоварення та естетизації тіла – нової обмінної вартості суспільства споживання. Афірмація в цьому контексті є не лише ствердженням незалежної сфери цінностей поза матеріальними благами цивілізації (навпаки, таку афірмативну культуру теоретики франкфуртської школи вважають за ознаку буржуазного суспільства), але й естетизацією споживання. «Сказати, що соціальна реальність є переважно споживаною, – означає сказати, що вона завжди вже «естетична» – текстуральна, спакована, сфетишизована, піддана лібідю; а щоби мистецтво відображало реальність, воно потребує лише віддзеркалити себе в прихованій самореференційності, що насправді є однією з внутрішніх структур споживчого фетиша», – підкреслює інший представник марксистської критики, Тері Іглтон в есеї «Капіталізм, модернізм, постмодернізм» (1986).

Масова культура як афірмація

Зрештою, Адорно був не єдиним, хто звертався до проблеми масової культури. В 1930-х у колі провідних німецьких марксистських естетиків Дьордя Лукача, Ерста Блоха, Герберта Маркузе, Вальтера Беняміна тривали

дискусії на цю тему. Змінюється сама оптика бачення культури. Що в ній головне: автор чи реципієнт? Що важливе для культури: виробництво чи споживання? Із чим можна співвіднести мистецтво: з релігією чи політикою? Які наслідки загального процесу деестетизації мистецтва в ХХ столітті? Довкола цих та інших питань розпочинаються гострі дискусії.

Погляди цих філософів дещо різнилися. Адорно цілком негативно сприймає нову музику (наприклад, Ігоря Стравінського), називає американський джаз «танцем Віта», що повертає цивілізовану людину до стану дикунства. Натомість Бенямін розробляє нову концепцію розвитку мистецтва в добу технічної відтворюваності. Важливим моментом в обох теоріях стає перехід від негативної до афірмативної концепції культури.

Масову культуру визнали афірмативною, а Герберт Маркузе 1937 року, вказуючи на особливості її «афірмативності», стверджував, що це

культура буржуазної епохи, яка в процесі розвитку приводить до сегрегації ментального й духовного світу як незалежних (і вищих) від цивілізації цінностей. Ця культура вирізняється тим, що стверджує безумовність існування універсально обов'язкового, безмірно кращого й ціннішого світу. Світу, суттєво відмінного від реального світу щоденної боротьби за існування, але такого, що його кожен індивід може реалізувати сам по собі, поза будь-якою зміною стану речей.

Саме афірмативність стає новим аспектом у критиці франкфуртської школи, порівняно з послідовно наголошуваною компенсаторною функцією мистецтва щодо реальності. Афірмативна культура є не просто запереченням реального матеріального світу та його компенсації, але вивільненням, автономізацією іншої сфери – ціннісної, яка, до речі, може утворювати окремих світ – світ реалізованої насолоди, щастя, краси. Він також може існувати поза «видозміною самого стану речей» – отже, бути ілюзорним, утопічним, однак, попри все, і ціннісним. Скажімо, заперечення, змінюючись, може стати стверджувальною силою. До такого розуміння афірмативної культури особливо спричинилася філософія Фридриха Ніцше. Саме він замінив «заперечення заперечуваного» на принцип «ствердження стверджуваного», і це дало підстави говорити про явище подвійного ствердження буття: те, що постає, потрібно ствердити – себто проявити. Формою афірмації афірмативного є естетика.

Постмодерні підходи до визначення природи масової культури спираються на практику постструктуралізму й деконструктивізму. Зокрема, поняття «критичної ре-афірмації», яке запропонував Жак Деріда, фактично відповідає поняттю «повторної естетизації». В усякому разі, ідея критичної ре-афірмації переосмислює марксистське розуміння звичайної афірмації й наближається до поняття «подвійної афірмації», яке запропонував Жиль Дельоз у праці «Ніцше й філософія». Концепція ре-афірмативності веде до нового розуміння природи масової культури, що вже не обмежується констатацією масової індустрії як

«фальшивої» культури й «фальшивих цінностей». Саме концепція афірмативності дала поштовх до трактування нової морфології споживацької культури, яка формується в ХХ столітті й набуває масових форм. У центрі її оптики – не абстрактно «незацікавлений» естетичний реципієнт, а споживач, який естетизує сам процес обміну цінностями, у тому числі й мистецькими. При цьому значення фетиша-об'єкта залежить від ідентичності, якої аудиторія (читач) йому надає, і від того, якою вартістю його наділяє. Це означає поворот у культурології від мистецького продукування до споживання (споживання-як-сприйняття). Отож по-новому постає питання культурного попудізму, адже масу визнають символічним суб'єктом – носієм смаків. Це, своєю чергою, означає, що символічний досвід і практика простих людей виявляються аналітично й політично важливішими за високу культуру, бережену впродовж віків.

Концепція афірмативної культури приводить до осмислення особливої функції тіла як знака і як естетичної та обмінної вартості. Коли тіло стає об'єктом насолоди, а не праці (іншими словами, коли задоволення не пов'язано з користю чи репродукцією), відбувається систематичне «отоварення» тіла. Тіло-знак-товар – формула споживчого фетишизму, що дає початок афірмативній культурі. Як стверджує в праці «Тіло в пізнокапіталістичних США» (1995) Доналд Лов, пізнокапіталістичний товар є «семіотичним гібридом розширеної та прискореної території продукування і споживання».

Масова культура як репродукція

Новочасна концепція мистецтва відсилає читача передусім до статті сучасника Адорно Вальтера Беняміна «Мистецький твір у добу технічної відтворюваності», яка з'явилася 1936 року й вплинула на концепцію модерного мистецтва ХХ століття. Зокрема, Бенямінова ідея про зникнення автентичності мистецького твору (так званої «аури») пронизує все трактування масової культури. Аура в розумінні німецького філософа позначає справжність мистецької речі, її індивідуальну своєрідність і закоріненість у ситуації, де твір виникає та функціонує. Натомість у добу «технічної відтворюваності» – себто тиражування та масової продукції – «аура» зникає. Відтак, і ритуал, базований на самоцінній вартості мистецького явища, й культ краси, основоположний для естетичного об'єкта, руйнуються. Натомість мистецтво стає документом, який легко репродукувати, механічно відтворити й поширити.

Новий статус мистецтва зумовлюють саме явища повторення, копіювання, репродукування. При цьому змінюються природа й функції мистецького зображення та сприйняття. Зокрема, Бенямін відзначає, що культура в добу індустріалізації стає продуктом не індивідуальної творчості, а масових, кооперативних зусиль, які можна зіставити з індустріальним процесом праці. Щодо відчуття – мистецький твір стає відомим через своє подвоєння (копію), а не оригінал. Нове сприйняття виростає також із калейдоскопічності газетних повідомлень, яка відкриває нові мож-



Революція. Еволюція. Стагнація 2004, ч. 34

Трохи поквапилася редакція з цим числом: революція ще не дала про себе знати, а воно вже побачило світ. Однак навряд чи цей випуск «І» став «передвісником революції»: у вступному слові «Між двох революцій» Тарас Возняк, навпаки, висловив недовіру до того, що нині вона можлива, й зазначив, що і «ресурс “незадоволення низів” не слід перебільшувати», і що студентство, «як у Парижі 1968 р. чи Києві 1991 р.» не підніметься... Хто міг знати, що листопад-грудень принесуть Україні варіант революції 2004 року – помаранчевий, піднесений, згуртований і навіть феєрично-кічевий? Число, відтак, присвячено дещо абстрактним роздумам довкола природи революції та потреби суспільних змін.

Це нині українським авторам є що сказати про революцію: вони вже мають її досвід і численні рефлексії, у цьому ж числі українських авторів, окрім головного редактора часопису, було лише... четверо. Це Антін Борковський із зовсім коротеньким, хоча й метафізично-трагічним есеєм «Таксисти смерті»; Микола Плав'юк, який запропонував 15 дуже лаконічних тез щодо переємності влади в Україні; Андрій Репа, котрий намагався осмислити «політику поетів» і виклав низку рефлексій щодо причетності й ставлення інтелектуалів і митців до так званої «тоталітарної аури». Завершує цей ряд Володимир Фісанов із розвідкою «Мисляча особистість і тень “нового середньовіччя”». Решта зо два десятки текстів – це переклади есеїв Корнеліуса Касторіадиса, Жюль Дельоза, Жана Франсуа Ліотара, Алена Б'юкенена, Емануеля Муньє, Жана-Марі Ле-Пена, Едуарда Лімонова, Уладзіміра Ровдо та багатьох інших авторів, які фіксують історичні критерії поняття революції, аналізують так звану «подію революції» та здійснюють її ревізію. У числі дослідженої логіки революційного проекту і його філософію, реформізм, еволюцію, консерватизм і навіть радість революції (про неї пише Кен Неб – шкода тільки, що редакція забула вмістити довідку про цього автора).

Свобода, мораль, право, суспільні зміни, влада – ці слова визначають міні-дискурси, довкола яких відбувається революційна розмова цього числа. Географія його теж широка: від України, Білорусі, Росії, Грузії, Франції та Чехії аж до США. Кожній країні в якийсь історичний період є що міняти – було б тільки бажання обрати свободу й сказати їй своє «Так!».

Богдана Матіяш



Богуміл Грабал
Вар'яти

Львів: Класика, 2003

Про цю книжку не раз випадає чути, що в ній більше перекладача, себто Юрія Винничука, ніж самого автора. Та насправді тут предосить обох. Винничука, який, здається, хоче переписати, а чи дописати Грабала, адже мова відверто не-Грабалова – щоправда, читач, котрий не знає решти текстів одного з найцікавіших чеських письменників ХХ століття, може, й повірити, що це саме автентичний Грабал. Що з того, що його стиль раптом виявляється підозріло близький до власне Винничукового?

Ті ж, хто прочитають бодай іще щось із Грабалових текстів, – впізнаватимуть витончене авторове іронізування та замилювання самим процесом створення сюжету. Геть, здавалося б, банальні розмови в корчмі, сварки покинутої жінки та її колишнього коханця, перемовляння робітників, цілком випадкових людей на вулиці, між якими навіть і не точиться розмова: вони лишень перекидаються словами, – все це несподівано стає літературою. Увесь – як би ми могли його назвати – «непотріб», усе вар'ятство, якого щодня предосить на вулицях Праги, Німбурка, Кладна чи Києва, – виявляється сюжетом.

Проте за цим усім стоїть щось інше, ніж потреба самого тільки письма, яке привласнює собі чужі історії. Навіть більше: саме у «Вар'ятах», здається, Грабал хоче бути передовсім не письменником, а одним із персонажів, просто людиною, причетною до всього, про що мова. Письмо – тільки засіб, завдяки котрому можна говорити про тих, кого навіть і «маленькими людьми» не назвеш, чия присутність у *літературі* (!) може обурити естетів. Грабал не шкодує читача, в тому розумінні, що не «фільмує» життєвих досвідів: про це варто б писати, а про це – ні. Пише про те, що *особисто для нього* є цінним, стверджує, що його персонажі – всі вони дуже виразні й живі – теж заслуговують любові. Хоч як вони лятимуться та «негідно поводитимуться» – для автора це не більше, ніж умовність. Він буде поруч, стане учасником їхніх розмов та пиятик; вар'юватиме й підсміюватиметься, хоча гумор його часто переходить в чорний, а світ не раз демонструватиме свою абсурдність. Але в ньому треба вміти витримати, хай навіть доведеться стати для-всіх-вар'ятом. Грабал цього не боїться, хіба що сумує: він надто добре знає такий стан, але водночас усвідомлює, що все одно не можна здаватися. Натомість час писати хроніку щоденності, в якій уже не зосталося нікого, крім «вар'ятів».

Богдана Матіяш

ливості для формальної організації художнього твору, принципово відмінної від лінійного розгортання сюжету, традиційного в класичному реалізмі. Зрештою, монтаж, рух кінематографічних образів, фрагментарність висловлювання, особливий тип спостережень – фланеризм – уже містять у собі нові форми художнього зображення, які не можуть не зацікавити Беньяміна. Прикметно, що й роздуми свої він викладає у формі фрагментів. Беньямін став першим, хто пов'язав форми масової культури з технологічною трансформацією способів виробництва та сприйняття творів мистецтва, і відтак підійшов до оцінки творів мистецтва з критеріями, відповідними (або близькими) до самого культурного феномена маскультури. Досі масову культуру сприймали переважно як неповноцінну версію високого класичного мистецтва.

Беньяминова теорія фактично веде до теорії постмодерністських Бодриєрових симулякрів. Обидва філософи сприймають автентичну реальність як таку, що перебуває під загрозою: вона може зникнути. Безкінечна репродуктивність візуальних та аудіооб'єктів, яку забезпечують цифрові технології, реалізує цю можливість і творить симульовану реальність. У цьому випадку реальне твориться з мініатюрних клітин, матриць, із банку даних, слідів пам'яті тощо, причому їх можна репродукувати нескінченно, й тут немає жодних підстав шукати «ауру» справжності. Спадає на думку адорнівське закликання про «фальшиву» реальність маскультури й кічу. Якщо йдеться про симулякр, складно навіть говорити про зникнення «аури», адже копії фотографій із негатива або ж інтернет як величезна фабрика образів навіть не прагнуть видатися першоджерелом. Твориться своєрідна – фантазмагорична – структура реальності.

Центральною ідіомою масової культури, за Адорно, стає уподібнення й повторюваність. Масову культуру витворюють уподібнення, а характеризує її повторюваність, адже індивід доби культурної індустрії навчений сприймати те, що подібне, дубльоване, що нагадує про вже знане. Тут діє принцип репродукування – повторення. Механічна репродукція призводить до втрати автентичності й дає незліченну кількість копій, руйнуючи часову й просторову індивідуальність мистецтва. При цьому йдеться не лише про явища нові: масова культура пов'язана й із появою репродукції попередніх мистецьких явищ та їх доступністю.

Із цим погоджується й Беньямін, коли стверджує, що в модерному суспільстві навіть особу можна репродукувати (це нагадує нам про можливість клонування – проблему, особливо актуальну наприкінці ХХ століття). Відтворення базується передусім на принципі повторення та парціальності. Саме тільки фрагментарне сприйняття реальності імпліцитно означає, що вона не є однорідною та безперервною, а засвідчує її неоднорідність і перервність. При цьому сприйняття цілого, реальності як такої здійснюється через уподібнення й поділ її на частини, що можуть повторюватися, дублюватися та поєднуватися в нові цілості. Насолода від такого сприйняття близька до дикунської: це екстаз, який викликає дія механічних чинників.

Наріжні для «культурної індустрії» – так Адорно охрестив масову культуру – принципи механічного повторення німецький філософ побачив у ритмах модерної музики, які назвав «рабським ритмом». На його переконання, ритмічні повтори виховують емоційну пасивність. У праці «Культурна індустрія: Просвітництво як масова омана» Теодор Адорно та Макс Горкгаймер наголошують, що в масовій культурі саме продюсер керує смаками маси. Чим інтенсивніше його технічні засоби дублюють емпіричні об'єкти, тим легше він досягає ілюзії, що зовнішній світ є звичайнісіньким продовженням того, що показано на екрані. Якщо раніше реципієнт мав свободу образного сприйняття та відчуття різниці між світом мистецьким і реальним, то тепер межа між ними стирається. Саму реальність глядач сприймає, впізнаючи в ній відомі образи й схеми, які культурна індустрія накладає на його свідомість. Ця індустрія, до того ж, перемелює людину як тип і репродукує цей тип у кожному продукті. Відбувається відтворення не лише єдиного людського типу, але й єдиного ментального стану, позбавленого нюансів та індивідуальності. У 1980-ті роки Бодриєр скаже, що сучасне мистецтво має справу лише з околками стилів, які тепер можуть безкінечно комбінуватися, і гаслом постмодернізму стане комбінаторність.

Окрім механізму відтворення й репродукування, передумовою масової культури (а відтак, і кічу) стає поява певного стилю чи, точніше, «не-стилю» в традиційному його розумінні. Цей «unity style» – специфічний медіум, який втілює неконвенційність і «натуральність» нового мистецтва. Він є фактичним запереченням стилю як такого, відсутністю стилю – стверджують німецькі філософи, іронізуючи над самим припущенням, що масова культура має якийсь стиль («якщо є якийсь сенс говорити про стилізоване варварство», – уточнюють критики франкфуртської школи).

В культурній індустрії поняття «оригінальний стиль» не означає нічого іншого, крім домінування. Масова індустрія прискіпливо вивчає всі нюанси стилів минулих епох, авторів і творів, а потім майстерно відтворює, дублює їх. Адорно та Горкгаймер називають таку репродукцію «травестією», за якої руйнується відмінність між оригінальним і підробленим стилем та зникає найменша напруга між опозиційними полями: вони виглядають ідентичними (загальне може підмінити часткове, підробка – оригінал).

З позиції постмодерної культури, копія справді виходить за межі оригіналу. На хвилі піднесення образної культури факсимільна копія підмінює оригінал і навіть стає кращою за нього. В цьому процесі знімається абсолютна перевага реального, справжнього. Віртуальність абсолютно видозмінює негативність маскультури, про яку йдеться представникам франкфуртської школи. Зсув від копіювання до симуляції реальності, від репродуктивної практики фотографії та фільму до пост-репродуктивної цифрової техніки знімає традиційне розмежування реальності і її репрезентації.

Однак щодо кічу варто говорити не так про симуляцію, як про «не-стиль», або «стиль-імітацію». Навіть ті митці,

які в минулі епохи втілювали, скажімо, класичний стиль, насправді відтворювали ще щось – наприклад, ідею мистецької справжності. В культурній індустрії імітація нагомить стає абсолютним, як твердять німецькі естетики. Якщо секрет естетичної сублімації полягає в тому, щоб показати справдження обіцянки (щастя), то культурна індустрія зовсім не сублімує: вона репресує бажання, дає його сурогати, – пишуть у «Культурній індустрії» Адорно та Горкгаймер. «Стиль-імітація» за природою гомогенний. Двайт Макдоналд у «Теорії масової культури» (1953) уточнює, що масова культура «ламає старі бар'єри класу, традиції, смаку й знищує всі культурні відмінності. Вона змішує та збовтує все разом, продукуючи щось таке, що можна назвати гомогенізованою культурою». Кіч, як його розуміє Макдоналд, послідовник Адорно, є найвульгаризованішою рефлексією високої культури, а софістикований кіч – найбільшою небезпекою модерної культури.

Небезпека криється передусім у тенденціях інфантилізації, які несе в собі масова культура. Зрештою, думку про інфантильність як ознаку маскультури подибуємо ще в Горкгаймера. Гомогенність кічу стосується навіть вікової різниці. Зрівняння дитячої та дорослої публіки означає, з одного боку, «інфантильну регресію» дорослих, які, стикаючися з труднощами в часи модерності, тікають від них через кіч, з іншого – «надмірну стимуляцію» дитячої публіки, що виростає занадто швидко. Все це веде до витворення культури молодості і появи явища, яке Макдоналд назвав «мамізмом». Мова про сентиментальне материнське «сюсюкання», яке настільки прищепилося в модерну епоху, аж видається, що люди ніколи не стають дорослими. Пітер Пен міг би стати кращим символом для Америки, ніж Дядько Сем, – такої думки врешті доходить Макдоналд.

Масова культура і поп-арт

Зауважимо, що теорію та естетику кічу найінтенсивніше обговорюють саме в першій половині ХХ століття, коли переживається гостре відчуття кризи високої культури й відбувається активний розвиток культури масової. Зазвичай критикують кіч, що його сприймають як ракову пухлину на тілі високої культури. Визначальний вплив на таку оцінку справила критика франкфуртської школи. Причому в першій половині ХХ століття можна спостерегти досить однозначну соціологічну критику масової культури загалом і кічу зокрема. Це красномовно засвідчує, наприклад, збірка вибраних есеїв «Масова культура. Популярне мистецтво в Америці» (1957), де зібрано всі головні праці, у яких на той час так чи так порушувалося питання про масову культуру. Лише в кількох авторів вловлюємо прагнення знайти нові підходи для аналізу феномена масової культури. Лео Левенталь (1950) наголошує на тому, що масову культуру треба поставити в історичний і моральний контексти, адже найчастіше до уваги береться кінцевий продукт масової культури, а не потреби й смаки публіки, що його породжують. А Леслі Фідлер закликає з'ясувати, *чим є масова культура*. На його думку, відмінність масової літера-

тури від популярного фольклору полягає в тому, що література відмовляється «знати своє місце». Вона, яку відкинули старі інституції (музеї, бібліотеки та школи), яку не допущено на полиці книжкових крамниць, знаходить притулок у кіосках і крамничках. Масова література не приховує, що її можна переробити на папір, що вона тимчасова, й тим самим підриває уявлення про довечність бібліотек. Фактично це перше мистецтво *postliterate*, – стверджує Фідлер. Критику масової культури дослідник зараховує до імпліцитно панівної в середовищі «сентиментальних егалітаріїв» мрії про грамотність, безпосереднім наслідком якої стає універсальна культура. «Тут заховано причину буржуазної неприязні до масової культури, – наголошує Фідлер в есеї «Середина проти обох кінців» (1955). – Я не хотів би виглядати захисником банального, механічного й дурного в масовій культурі. Це радше контратака проти тих, хто через таку банальність і дурість нищить те, що рухає всю літературу». Зрештою, Фідлер був одним із перших, хто закликав «засипати рів» між високим та масовим мистецтвом.

Сьюзен Зонтаг, зі свого боку, ще в 1960-х (див. есеї «Проти інтерпретації») почала говорити про «нову чуттєвість», що, на думку дослідниці, доводила зближення «високої» та «низької» культур. Це особливо засвідчила популярність «Бітлз» і поп-культури 60-х. Поп-арт фактично був спрямований на подолання межі між популярною та високою культурами. Урбаністичну й комерційну культуру починають потрактувати серйозно, а інтелектуали вже не можуть суто по-модерністськи протиставляти дешеві розваги масової культури ескапістському герметизмові культури «справдешньої». Зрештою, натоді офіційна культура вже адаптувала модернізм, музеїфікувала й академізувала його. Тоді Зонтаг захищала кемп і нову чуттєвість, Фідлер додавав ваги популярній літературі (зокрема коміксам), а Андреас Посен у праці «Після великого поділу. Модернізм, масова культура, постмодернізм» пропагував літературу мовчання, намагаючись віднайти середину між «традицією нового» та повоєнної літературною продукцією. З іншого боку, ті, хто звикли вибирати між Францом Кафкою та Василієм Кандінським, експериментальною літературою і абстрактним експресіонізмом, на думку Посена, проголошували поп-арт «не-мистецтвом, мистецтвом супермаркету, кіч-артом, кока-колонізацією Західної Європи». Картина Енді Воргола, Роя Ліхтенштайна й Тома Весельмана, поети біт-генерації, рок-музика, мистецтво плакатів, кемп- і драг-гепенінги – все це спочатку пов'язували з субкультурою і андеграундом, та досить швидко тут розвинулась культурна індустрія міні-галерей, бутиків і перфомансів, усі ці явища вплинули на характер реклами, й, зрештою, поп-арт інтегрувався в суспільство споживання та вистави.

Як зауважував Фредрик Джеймсон у есеї «Постмодернізм і споживачьке суспільство» (1983), постмодерна культура, що постала під впливом поп-арту, замість протистояти буржуазній реальності, «копіює та репродукує <...> логіку споживчого капіталізму», підсилює та інтенсифікує її. Однак загалом саме поп-культура засвідчила

демократизацію мистецтва та його смаків, а близькість поп-мистецтва до предметів щоденної реальності й буденного життя сприяла його секуляризації. Разом із поп-артом «мистецтво ставало профаним, конкретним і придатним для масового споживання», – стверджував Джеймсон.

Всяка амбівалентність і гетерогенність несумісні з тим тотальним задоволенням, яке викликає масова культура, – постулював Адорно. Копії мистецьких речей фетишизуються і потім несуть легкодоступну обіцянку щастя. Щоби його досягнути, не треба переживати катарсису: щастя дарують симулякри-речі афірмативної за суттю масової культури. Щоправда, афірмативність її подвійна – задоволення досягається не раціональним шляхом, а через тіло (власне, ту «машину бажань», на яку перетворюється тіло в модерні часи). Надпродукція знаків і



Енді Воргол. Мерилін Монро (1967)

репродукція образів та симуляцій призводять до втрати стабільного значення й унеможливають естетизацію реальності. Глядач, вражений нескінченними змінами, не може знайти хоча б якогось стабільного сенсу.

Уявлення про культурну індустрію і товарну цінність мистецтва в епоху механічного відтворення, яке розробила франкфуртська школа, відрізняється від концепції органічної традиційності «високого» мистецтва, прибічником якої тоді був хоча б Томас Стернз Еліот (див. його: «Нотатки до визначення поняття «культура»», 1948). В його концепції відстежуємо рефлексію над Ніцшевою тезою про те, що для виживання й утримування високої культури потрібні «посередності», – себто існування органічної високої культурної структури залежить від ієрархії. Еліот, відтак, дає органічну концепцію культури. На його думку, культура кожного індивіда виростає з його належності до специфічної групи чи класу. Своєю чергою, такі локальні культури залежать від культури всього суспільства й так твориться розмаїття окремих культур усередині однієї загальної.

Еліот розробляє міт статичної, органічної культури, яку передають у спадок та оберігають. Він переконаний,

що цю функцію здатна виконати лише нечисленна привілейована еліта, яка повинна мати зв'язок із вищими класами й виконувати функції охоронців високої культури. Важлива роль тут традиційно належить родині, яка передає культуру та охороняє її, а сама людина має бути закорінена в те середовище, з якого походить. Еліотова концепція, як і концепції Ніцше та Ортегі-і-Гасета, була спрямована проти варварської тенденції масової культури й відхиляла омасовлення та отоварення нової культурної реальності.

Масова культура як містифікація

1954 року Теодор Адорно, пишучи про телебачення та його моделі масової культури, зауважує, що архетипи тодішньої популярної культури сформувалися досить рано, в час розвитку се-

реднього класу (десь на межі XVII і XVIII століть в Англії). Романи Даниеля Дефо та Семуела Річардсона вже були тим видом літературної продукції, яку контролював ринок. Згодом популярну культуру перестали співвідносити з певними жанрами – такими, як детективний роман чи танцювальна музика, й вона впродовж XX століття охопила всі форми мистецького вираження. Її впливу зазнали і традиційна народна, і висока культура. Різниця між популярною літературою першої половини XIX століття і красним письменством XX століття полягала в зменшенні можливостей вибору та зростанні образної запрограмованості, що унеможливило хоч якісь моральні почуття (як-от, скажімо, від романів Ежена Сю чи Александра Дюма). Глядач почувається безпечно, дивлячись найстрахотливіші бойовики, адже знає, чим усе завершиться. Це «відчуття безпечного ґрунту» Адорно вважає відображенням інфантильного бажання захисту. Французька письменниця Франсуаза Малє-Жорис вбачає перевагу популярного роману-фейлетона на кшталт текстів Ежена Сю над коміксом у тому, що роман зазвичай наповнений неймовірними пригодами, які відривають від реальності, зате відкривають глибшу реальність мрії, підсвідомого, казки. Натомість комікс призвичаює до буденної реальності, і робітник одружується з донькою господаря не тому, що він «має певну мітку на плечі», а тому, що він працьовитий, чесний, ошадливий тощо, і в цьому полягає величезна містифікація масової культури.

Серед архетипних моделей популярної культури Адорно називає такі:

(а) Відхилення інтерналізації (амбівалентного психологічного переживання) сюжету, що було дуже важливим, скажімо, для пуританських популярних новел того ж Річардсона, у яких конфлікти докола Памели, Клариси й Ловеласа зачіпали питання пристойності.

(б) Акцент на реальності зображеного. Такий псевдореалізм уможливило, з одного боку, безпосередню

та вкрай примітивну ідентифікацію з тим, що зображено в мистецькому творі, а з другого – привчає сприймати буденні речі (одяг, оточення, обличчя тощо) як обіцянку певного збудження та несподіванки, що можуть статися кожної миті й у реальному житті.

(в) Розрив між явним і прихованим повідомленнями масової культури, адже ідеологія та моральні цінності середнього класу видаються незмінними і їх можна накласти на свідомість споживачів масової культури, які існують у цілком інакших умовах, у певній ієрархії суспільних структур.

(г) Від самого початку популярна література привчала до конформізму й конвенційності. Її повідомлення обмежується тим, що треба прийняти життя, яким воно є, адже кожен протест особистості проти суспільства ні до чого не призводить.

(г) Медії формують чимало смислових рівнів, які накладаються один на одного задля створення певного ефекту, що його Адорно називає «багаторівневою структурою». На думку дослідника, поліморфне значення, яке продукує така структура, спрямовано на те, аби вилучити свідоме сприйняття та використати несвідомі рівні психічної адаптації споживача культурної продукції. Особливої ваги при цьому набирає розщеплення на «явний» і «прихований» змісти повідомлення.

(д) Багаторівнева структура повідомлення використовує «психоаналіз навпаки»: культурна індустрія запозичує психоаналітичне поняття багаторівневої персональності й використовує його, щоб «заманити покупця настільки, наскільки це можливо, і притягнути його психодинамічно на службу напередвизначених ефектів».

Та особливу роль Адорно відводить гомогенності масової культури. На його думку, кіно, радіо та журнали є однорідною системою, в якій домінує очевидна напередвизначеність. Тільки-но фільм починається, цілком зрозуміло, що буде вкінці. Почувши кілька нот популярної музики, слухач вгадує наступні. Отож масова культура – це постійне відтворення тих самих речей. Коли Метью Арнолд («Культура й анархія» (1869)), прихильники «органічної спільноти» Френсис Реймонд Лівіс та Квіні Дороті Лівіс, Хосе Ортега-і-Гасет, Томас Стернз Еліот були стурбовані тим, що популярна культура (як масова) становить загрозу культурному й соціальному закону, Адорно й Горкгаймер аргументують, що вона насправді здійснює протилежне, себто підтримує соціальний порядок.

Кіч як естетичний вірус

Кіч – це феномен, невіддільний не лише від масової культури, але й від авангарду. «Техніка, ця подовжена рука суб'єкта, теж завжди відводить від суб'єкта», – стверджує в «Теорії естетики» той-таки Адорно й додає: «Тінню автаркційного радикалізму мистецтва є його нешкідливість: абсолютна композиція барв обмежена шпалерним візерунком». Справа в тому, що прагнення авангарду до абсолютної свободи та його антиміметизм виявляються, врешті, тільки формою оречевлення свідомості – упокоренням її суб'єктивності. З'ясується, що мистецький радикалізм ілюзорний і нестрашний: це



ARCHE-Пачатак 2004, №5

П'яте тогорічне число незалежного білоруського літературно-художнього журналу «ARCHE» вийшло одразу після попередження міністерства інформації, заборони державним книгарням продавати журнал, скасування «Белсаюздруком» і «Менгарсаюздруком» угод на його розповсюдження та напередодні «наїзду» податкової. Але засновник журналу Андрей Динько у передмові до числа, названий «Шукайте нас у підпіллі», запевняє: «Зупиняти видання не будемо до останнього, змінювати принципи не будемо ніколи».

Номер починається опитуванням дванадцятих відомих російськомовних інтелектуалів Білорусі щодо мовної ситуації у країні. Їхні відповіді напевно нагадуватимуть українському виборцеві щось дуже знайоме: дві державні мови, російська як «вікно у світ», «Ні!» «насилницькій білорусизації» тощо. Тема продовжується полемікою Валера Булгакова, Петра Садовського, Данілі Жуковського, Юрія Дракахруста щодо перспектив двох проєктів: «Білорусі російськомовної» та «Білорусі білоруської». Настрій дискусії задають слова головного редактора Валера Булгакова: «Білорус не Австрія, а євразійська саатрапія, бо нинішня Європа – це Європа націй, а не культурних колоній».

У розділі «Аналітика» Неріос Прекавічус та Уладзімер Мацкевіч досліджують засади Лукашенкової політики. Лілія Шевцова пише про «Межі бюрократичного авторитаризму» президента Путіна. Семюел Гантінгтон розмірковує над «Денаціоналізацією американської еліти».

У розділі «Критика» отець Пётр Рудковський розглядає «Підмурки та підпірки державної ідеології» Білорусі, а Андрей Ягоров демонструє «Жебрацтво ідеології». Даніла Жуковський замислюється, синонімами чи омонімами є поняття «свобода Білорусі» та «свобода Америки». Сяргей Богдан розповідає про мусульманську літературу Великого князівства Литовського.

У розділі «Есеїстика» філософ Ігар Бабков блукає «Катакомбами согіто». Натомість його колега Аляксей Бацкоков з'ясовує «Правду і неправду історії».

У розділі «Література» – оповідання Франца Сивка «Асиметрія», Сергія Балахонова «Земля під крилами Фенікса», Криса Братена «Церква», лірика Алєся Макацова, п'єси-пародії Тома Стопарда «Догів Гамлет» і «Когутів Макбет». Наприкінці номеру Юрій Пацопя у «Ритмологічному трактаті» «Стріла Зенона» тлумачить природу апорії на прикладах із білоруської поезії.

Віталій Пономарьов

ще одна форма утопії в образі фальшованого щастя, яку втілює кіч. Зрештою, те, як легко американська культура інтегрувала авангардне мистецтво, звівши його до декору й помістивши на стінах замість шпалер, лише підтверджує реїфікацію суб'єктивних інтенцій у модерному мистецтві, яку омовлює німецький естетик.

Загалом, Адорнова теорія естетики заклала основи для аналізу кічу як естетичного феномена. Як уважає німецький філософ, кіч пов'язаний із фальшивими свідомістю і чуттєвістю; це – «вдавання почуттів, яких немає». «Хоча кіч, неначе чортеня, уникає будь-якої дефініції, навіть історичної, його найпритаманнішими рисами є вигадкування почуттів, яких нема, а водночас і нейтралізація цих почуттів. Кіч пародіює катарсис», – не втомлюється повторювати Адорно. Кіч для нього – чинник деструкції художніх творів: «Те, що колись було мистецтвом, згодом може стати кічем». Зворотного шляху, себто перетворення кічу на мистецтво, Адорно не визнає. Відтак кіч – не лише «відходи, рештки мистецтва», як хотілося б вірити культурній еліті. «Кіч просто зачаївся в мистецтві, чекаючи щоразу нових нагод вискочити назовні».

Естетику кічу можна пов'язати зі Стендалевими уявленнями про мистецтво як обіцянку щастя – фактичним визнанням того, що мистецтво є утопічним, і утопічність ця доповнює реальність, проявляє її присутні риси. З часом сутнісне в реальності стає дедалі більш афірмованим, «виставленим», і не завжди завдяки мистецтву, адже саме суспільство споживання є суспільством вистави (Гі Дебор). Маси прагнуть задоволення щастя в його безпосередній і конкретній формі. Місію постачання цього безпосереднього щастя переймає на себе культурна індустрія, у тому числі й кіч. «Саме тут і зароджується індустрія культури, що планує потребу в щасті та експлуатує її», – пише Адорно.

Як явище, що фетишизує продукти масової культури та є оригінальним естетичним феноменом модерності, кіч досі є невловною загадкою. Дуже мало теоретиків культури зверталися та звертаються до нього. Одна з небагатьох спроб прокоментувати це явище належить Матееві Калінеску (див. його працю «Лики модерності. Авангард, декаданс, кіч» (1977)). Дослідник схильний потрактувати кіч саме як елемент модерності, фактично солідаризуючись із Франком Ведекіндом, який чи не першим усвідомив існування безпосередньої залежності між модерністю та кічем.

Те, що визначає природу кічу, – пише Калінеску, – це його «відкрито-закрита нескінченність», непевна галюцинаторна влада, підроблена мрійливість, обіцянка легкого катарсису. При цьому науковець наголошує передусім на ескапістському характері кічу, його імітаційній природі. Він фактично повторює думку Адорно про естетику кічу як естетику обману й самообману, яку втілює масова культура. Калінеску пише навіть, що кіч можна назвати «особливою естетичною формою обману». До, здавалося б, традиційної картини кічу він додає кілька важливих спостережень, які можна віднести до концепції поліморфності й афірмативності кічу. Калінеску пише про по-

ліморфну монструозність псевдомистецтва та його владу, яка, на жаль, лишається непомітною, коли говорити про кіч у негативних категоріях (як про поганий смак, ерзацкультуру тощо). Спокуслива влада кічу вислизає від будь-яких точних назв і формулювань. Значно легше говорити про те, чим він не є – не-мистецтвом, не-стилем, не-катарсисом. Адорно до того ж підмітив витривалість кічу та його вміння пристосовуватися. Задослідниковими словами, кіч просто «сидить» у кожному мистецькому явищі.

Калінеску пише про наявність кічу в модернізмі й про те, що він «надається» до іронії. Зокрема, авангард запозичує в кічу чимало технічних прийомів та елементів, щоб іронізувати над смаками й самими процесами так званого буржуазного, «пристосованого» сприйняття мистецького явища. Можна відстежити й те, як сам авангард стає кічем і визирає з кожної глянцевої обкладинки, а мода на нефігуративний декор заповнює інтер'єри офісів. Зрештою, поп-арт у Ворголівському варіанті взагалі майже неможливо відрізнити від кічу. Можна лише погодитися з Калінеску, коли той пише, що маємо справу з однією з найплинніших і найзагадковіших категорій модерної естетики. Правда й те, що кіч мімікрує під «пристосований» авангард – себто наслідує ті його ознаки, що стали загальноживаними й стереотипними. Оскільки кіч за суттю є мистецтвом конформістським, пристосованим до середніх смаків середньої публіки, він далекий від ризику й викликає справжнього авангарду. Водночас не можна ігнорувати того, що в сучасній постмодерній культурі інтенсивно запозичують образи й стереотипи, взяті з масової культури й практики поп-культури. Досить лише пригадати, як у романі «Ім'я троянди» Умберто Еко майже свідомо використовує містерійні детективні коди Шерлока Голмса, а Мануель Пуїг у романі «Поцілунок жінки-павука» експлуатує образи популярного кіна тридцятих років.

Кіч та авангард

Починаючи з Клемента Гринберга, кіч пов'язують із авангардизмом. В есеї «Авангард і Кіч» (1939) дослідник розглядає кіч як феномен модерного світу з його технологізацією, руйнуванням традиційної культури, зростанням освіченості, можливістю тиражувати мистецькі явища. Авангард в його інтерпретації постає в ролі революційної критики буржуазного суспільства та академізму, яка, з одного боку, живить революційну політику, з іншого – прагне позбутися політичних та ідеологічних чинників і стати виразником мистецького абсолюту, в якому б розв'язувалися або зникали всі відношення та суперечності. Втіленням такого абсолюту стає «абстрактне», або «непредметне» мистецтво, яке для авангардистів втілює пошуки чогось незалежного від смислів, уподібнень, першоджерел. У пошуках «абсолюту» авангардисти звертаються до імітації самих мистецтва й літератури, що й втілює нерепрезентативне абстрактне мистецтво авангарду – імітацію імітації. Відтак об'єктом стає використання та аранжування простору, поверхонь, кольорів, зразків (у літературі – романів

про написання роману). Імітація імітації є александризмом у найвищому прояві, – стверджує Гринберг.

Паралельно з авангардом з'являється також ар'єргард, – пише критик, ідентифікуючи друге поняття з кічем. Передумова для появи кічу – існування доступної та розвиненої культурної традиції, чий відкриття, досягнення й досконалу самосвідомість кіч може застосувати для своїх потреб. Він запозичує риси, прийоми, стратегіями, правила захоплення, теми, конвертує їх у систему, а решту викидає. За Гринбергом кіч дорівнює академізмові, й, навпаки, те, що називається академізмом, вже не має самостійного значення: воно стає опудалом для кічу. Причому кіч є багаторівневим і оманливим, і до того ж не всуціль безвартісним. Навіть такий знаменитий часопис, як «Нью-Йоркер», Гринберг називає «високо-класним кічем для індустрії розкоші», що використовує в своїх цілях авангардистські набутки.

Ще в період, так би мовити, «авангардистського буму» Гринберг помічає злиття кічу з авангардизмом і модернізмом та говорить про експансію його за межі міста (він втягує в свою орбіту традиційну культуру), а також за межі національних і географічних кордонів. Претензія кічу – стерти різницю між мистецтвом і не-мистецтвом, і кіч має для цього раціоналізовану техніку, – пише критик. Змінюючи формулу авангарду, Гринберг доходить висновку, що «альтернатива Пікасо – не Мікеланджело, а кіч».

Наприкінці есею Гринберг зауважує, що якщо авангард імітує мистецький процес, то кіч імітує його ефекти. Дослідник, зокрема, аналізує враження, які в глядача викликають перегляд кубістської картини Пікасо й реалістичного живопису Репіна, та висновує, що враження від авангардного твору опосередковане рефлексією, тоді як «реалістично подібна» картинність Репіна подає сформоване враження («від-рефлексований» ефект уже міститься в картині, й він готовий для отримання насолоди). Ці думки зрозумілі й, зрештою, лише повторюють міркування Адорно про нетворчий характер сприйняття, закладений у самій структурі масової культури. Можна так само говорити про імпліцитного глядача (читача) й авангардистського тексту, адже його рецептивна модель спрямована рефлексією в певному напрямку, маніпулюючи баченням глядача (через колаж, підписи, цитати, вмонтовані в такий текст). Але немає сумніву, що критику кічу в першій половині ХХ століття так чи так зумовлюють погляди Теодора Адорно.

Кіч ніби закриває той страшний чорний квадрат, який авангардизм відкриває в світі ідеального, підставляючи на його місце життєподібні принади й образки. Відтак кіч – це не відходи мистецтва, які кожен може легко розпізнати й заперечити. Його сила в тому, що він відповідає певним естетичним вимогам публіки, спокушає та задовольняє певні бажання. Його влада – влада подобатися, догоджати не лише найлегшим і найпоширенішим ностальгійним смакам, але й відображати ідеали середнього класу про красу. А вони, як стверджує Гринберг, досі є визначальними для естетичного споживання, а відтак, і для продукції.

Кіч як псевдосублімація

Кіч вважається явищем післяромантичним. Що ж «позичає» кіч від романтизму – аж до того, що уподібнюється до нього? Фактично кіч модифікує романтичну сублімацію. Як відомо, романтизм пропонує нове розуміння механізму естетичної сублімації. Поняття піднесеного виводить людину над межі людського, адже у відчуттях, у мові вона здатна наблизитися до світу божественного або демонічного. В період, коли традиційний апарат сублімації – духовний, онтологічний, психологічний – занепадає через процеси секуляризації, романтизм зберігає та змінює саме явище сублімації. Романтики знаходять мову для нового людського досвіду, в тому числі й для вираження почуттів тривоги та піднесення, розбудовують величний світ аналогії, спираючись на метафору, яка стає засобом «передання трансцендентного в натуралістичному ключі».

Зазвичай «піднесене» розгортається як ілюзія, прояв нескінченності і єдності з Творцем, слова якого митець може лише переповісти вдячним слухачам, залишаючись при цьому, як стверджував ще Лонгін, поганим і недосконалим виробником слів. Міметична теорія мистецтва, або теорія імітації, на якій базується сублімація, зазнала багатьох змін. Одна з них – своєрідна драма романтичної сублімації в ХХ столітті. Колізія драми в тому, що «піднесене» стає гротесково пародійованим і редукованим лишень задля того, щоби не викликати сміху та не бути ототожненим із солодкавим ідеалізмом. Справа в тому, що модерний світ переосмислює саме поняття нескінченності, на якому ґрунтується ідея «піднесеного». Ця ідея еволюціонує і врешті поєднується у фрейдівському психоаналізі з «жахливим»: в латині – «жахливе місце» (*locus suspectus*), в греків – «чуже», «чужорідне», в арабів – «демонічне», «жахливе». Коли «ядро» жахиття проривається, воно, за Фройдом, підриває звичне, засвідчує інтелектуальну непевність і боязнь осліплення; у психоаналізі цей страх близький до інфантильного страху перед батьком і можливістю кастрації. Таку модифікацію романтичної сублімації, коли «піднесене» гротесково поєднане з «іронічним» і водночас перебуває на межі «жахливого», засвідчує високий модернізм.

Інша можливість розвитку романтичної сублімації виникає тоді, коли її адаптує масова культура. Остаточо позбувшись сакрального змісту й уникаючи іронії, піднесене редукується в ній до кічу. Кіч імітує романтизм, коли зводить сублімацію до певного опосередкованого загальнолюдського ідеалу краси. Такий ідеал не лякає і не загрожує, він пристосований, комфортний, «домашній» і «людський». Амбівалентність піднесеного, яке – ще з античності – межує з жахливим і демонічним, тут знімається.

Масова культура й кіч як її квінтесенція здійснюють підміну в самому процесі сублімації. Замість нового метафоричного ланцюга, що виникає в процесі сублімації, кіч повертає до звичного сприйняття, яке має певний «присмак» естетичності. Він оминає переживання справді величних потрясінь, яким бракує досвіду, слів, означників, щоби замкнути ланцюг

означування. У трифазовій концепції романтичної сублімації Томаса Вейскеля (див. його працю «Романтична сублімація: дослідження структури та психології трансцендентного» (1976)) на першій фазі відбувається чуттєва репрезентація реальності (коли означник домінує над означуваним, і ми переживаємо реальність на рівні попередньої, досвідомої, образності). Друга фаза – відчуття певного розриву, чуттєвого надміру, того, що неможливо охопити або висловити словами. Надмір цей може спровокувати як означуване, так і означник. Такий ефект має, скажімо, явище повторення (надмір «субстанції» в означнику, як це називає Вейскель). Техніку повтору спостерігаємо в рок-музиці, сучасній архітектурі, поезії та постмодерністській прозі. При цьому людина переживає надмір емоцій і, як наслідок, відчуття спустошеності, що може розв'язатися хіба що іронічно.

Надмір із боку означуваного стосується певного змісту, перед яким людина безпорадно застигає. Це може бути відчуття абсолюту, містичного переживання, апокаліптичної прірви: «слово розчиняється в Слові» в таких романтичних містеріях та одкровеннях. Цю фазу змінює наступна, коли світ відновлюється, зі своїми опозиціями та їхньою збалансованістю, а переживання надмірності Слова завершується народженням метафори. Це, так би мовити, негативна, або метафорична сублімація. Інколи, навпаки, перенасичений значеннями, розум переносить надмір означуваного на речі просторові або часові. У такому разі маємо справу з позитивною, або метонімічною сублімацією.

Коли прийняти таку катарсисну модель романтичної сублімації, кіч виявляється своєрідним вірусом, який вклинюється, використовує певні ефекти й посутньо змінює (репресує) саму сублімацію. Безперечно, кіч не надається до творення нових метафоричних субституцій: його ідентифікації радше метонімічні. Власне, кіч просто не бере до уваги надмір естетичного змісту. Він не породжує відчуття розриву означувального ланцюжка, не надається до відкриття нового зв'язку між перерваними емоціями та їх словесним вираженням. Кіч просто мімікрує під романтичне піднесення. Він формує лише дещо естетизоване сприйняття, коли перша фаза сублімації переходить безпосередньо в третю. Наслідки романтичної сублімації при цьому реїфікуються, матеріалізуються й привласнюються як готовий продукт. Саме це стається з творами маларства, культурними артефактами, літературними характеристиками й колізіями, коли їх репродукують і перетворюють на кіч. Інший варіант того, як кіч використовує романтичну сублімацію, – це явище естетичного надміру, що викликає ефект образного, ідеологічного чи культового переситу. Такий стан можна затримувати, повторювати й штучно підтримувати, – скажімо, на концертах сучасної музики, в релігійних культурах, на маскультівських літературних перформансах.

Кіч як сентиментальність

Окрім механізму сублімації, кіч запозичує в романтизму й натуралізацію ідеї прекрасного, яку матеріалізує в

речах кінцевих, натуральних, конкретних. У романтизмі, як відомо, переживання зв'язку трансцендентного й реального особливо напружене, а його символізація прочитується в пошуках загальних образів і місць, де концентровано сакральне й нескінченне. Кіч фетишизує об'єкти й мистецькі речі, ніби замикаючи в них, як у пастці, «сліди» присутності нескінченного й сакрального. Можливо, цим зумовлений ефект ностальгійності, що його втілює та експлуатує кіч.

Отож кіч використовує сентименталізм «наївного» й «природного», а також романтичний культ секуляризованої краси. Щоправда, Шилер трактує підстави «природності» не як естетичні, а моральні. «Такий вид втіхи природою не естетичного, а морального походження», – наголошує він. Та з часом «наївність» і «природність» естетизуються, а незмінною лишається комфортність, яку починають ототожнювати з «природністю». Суть цієї «природності», за Шилером, у тому, що вона особливо комфортний стан душі – «тихе творче життя, спокійна спонтанна діяльність, буття за власними законами, внутрішня необхідність, одвічна єдність з самими собою».

Захоплення «природністю» живить чимало естетичних уявлень – від сентименталізму до кічу. Шилера ж можемо вважати батьком кічу. Художньо й ідеологічно він обґрунтував естетику міщанського смаку, естетику третього

класу, пристосовуючи до цих смаків класичні зразки високого жанру драми. «Бувають у нашому житті хвилини, – розпочинає Шилер статтю «Про наївну та сентиментальну поезію», – коли ми з своєрідною любов'ю і зворушливою увагою ставимося до природи у вигляді рослин, мінералів, тварин, ландшафтів, або ж до людської природи в образі дітей, звичаїв, притаманих жителям села, первісного світу, – і не тому, що вона задовольняє наш розсудок чи смак (часто-густо вона суперечить обом), а лише тому, що вона – природа». Зрештою, такі уявлення про «природне» можна назвати русоїстськими, та самі «образи», які Шилер тут називає (рослини, мінерали, тварини, ландшафти, образи дітей, картини простих сільських звичаїв, первісного життя), стають кічевими в модерному мистецтві саме завдяки «природному» змісту, який вони передають.

І хоча поняття «кіч» уперше ввійшло у вжиток десь у 1860–1870-х роках у арге мюнхенських арт-дилерів та художників на позначення дешевих мистецьких речей, про що пише Калінеску, – безсумнівно, що кіч став чи не найвиразнішим явищем модерної доби й модерної культури, просотуючи всі сфери життя, підлаштовуючись під мистецтво, спокушаючи його, занурюючись в архетипи сприйняття і стаючи складником політичних ритуалів і мітологом. Врешті, на початку ХХІ століття кіч перетворився на спосіб життя. □

VI Міжнародний Конгрес українців

Україна, Донецьк

29 червня – 1 липня 2005 року

VI Міжнародний Конгрес українців відбудеться 29 червня – 1 липня 2005 року в Донецьку, на базі Донецького національного університету.

Робота Конгресу відбуватиметься у трьох форматах:

- 1) сесії (панелі) з заявленою темою, модератором, 3–4 доповідачами (виступ до 15 хвилин) та 1–2 дискусантами;
- 2) круглі столи із заявленою темою для дискусії, 1–2 модераторами та наперед визначеними дискусантами;
- 3) презентації видань і наукових проєктів.

Окрім уже звичних тем і ділянок, Оргкомітет Конгресу особливо заохочує формувати засідання навколо таких тематичних блоків:

- 1) культура й історія Півдня та Сходу України;
- 2) регіональні та краєзнавчі проблеми Донбасу;
- 3) українсько-російське пограниччя;
- 4) етнічні групи Півдня та Сходу України;
- 5) індустріалізація, урбанізація та робітничий рух;
- 6) історія науки.

Укладаючи програму Конгресу, Оргкомітет надаватиме перевагу заявкам, сформульованим як готові сесії, круглі столи та презентації. У випадку, якщо заявка надходить з-поза меж України, Оргкомітет просить залучати хоча б одного українського учасника.

Робочими мовами Конгресу є українська, англійська, німецька, польська, російська. У випадку, якщо учасники сесії або круглого стола мають намір вести роботу іншою мовою, просимо заздалегідь повідомити Оргкомітет.

Особи, зацікавлені взяти участь у роботі VI Міжнародного Конгресу українців, мають заповнити апікаційні форми, розміщені на веб-сторінці Міжнародної Асоціації українців (www.mau.org.ua/2005/announcement.html) і надіслати їх за адресами: mau.nau@ukrpost.net або ukrainianstudies@columbia.edu.

Апікаційні форми слід подавати навіть якщо майбутній учасник не збирається виголошувати доповідь.

Особи, які пропонуватимуть сесію або круглий стіл, окрім апікаційної форми мають заповнити заявки, відповідно, на сесію або круглий стіл, також розміщені на веб-сторінці МАУ, та надіслати їх за тими-таки електронними адресами.

Особи, які бажають виголосити доповідь, але поки що не є учасниками сформованої сесії або панелі, мають подати заявку на окрему доповідь за тими-таки електронними адресами.

Ті, хто не має доступу до інтернету, можуть вислати письмову заявку за адресами:

Олександр Іванович Петровський

вчений секретар
Національної Асоціації Українознавців
вул. Грушевського, 4, кімн. 524
01001, Київ-1, Україна
Тел./факс: (+38-044) 229-7650
(mau.nau@ukrpost.net)

або

Diana Howansky,
Columbia University
Harriman Institute
(Ukrainian Studies Program
at Columbia University)
420 West 118th Str.
Suite 1200
New York, NY 10027, USA
fax: (+1-212) 666-3841
(ukrainianstudies@columbia.edu)

Якщо для організації сесії/панелі/презентації потрібна аудіо/відеоапаратура, просимо вказати це в апікаційній формі, уточнивши, про яку саме апаратуру йдеться. Учасників повідомлять заздалегідь, чи їхню заявку виконано.

Учасники Конгресу харчуватимуться та проживатимуть у Донецьку коштом Оргкомітету. Учасників буде поселено у відомчих готелях, а тих із них, хто матиме грант, – у готелях Донецька за власним вибором.

Просимо зауважити, що заявки на участь у Конгресі прийматимуться до 20 лютого 2005 року.

Оргкомітет VI Міжнародного Конгресу українців