

пейским субъектом в свободном развертывании его творческих способностей в созидании мира. Эпоха Модерна обозначает собой трансформацию культурной традиции Средних веков и свое собственное преодоление, фундаментальный сдвиг в осознании бытия сущего. Влияя на формирование европейского культурного наследия, она вырабатывает те основания, которые неотъемлемы от человека как субъекта, и в этом смысле проблема трансформации классической рациональности становится проблемой преодоления человеком самого себя.

Литература

1. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М., 2000.
2. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. М., 1994.
3. Поланьи К. Великая трансформация: политические и экономические истоки нашего времени. СПб., 2002.
4. Тиллих П. Кьеркегор как экзистенциальный мыслитель // Избранное. Теология культуры. М., 1995.
5. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003.
6. Хайдеггер М. Время картины мира // Работы и размышления разных лет. М., 1993.
7. Хайдеггер М. Европейский Нигилизм // Время и бытие. М., 1993.

А.Ю. Садовникова

ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ

I

Бенедикт Андерсон в своей работе «Воображаемые сообщества» рассматривает карту, перепись и музей как политически ангажированные институты, призванные установить властный контроль. Становление данных институтов происходит в XVIII веке, когда рационализм в духовной сфере общества занимает доминирующее положение. Исходя из его работы перепись, карта и музей исключают последние «кочаги» неизвестного, иррационального, сакрального и подчиняют все властной «всеобъясняющей» мировоззренческой сетке.

Коллективная идентичность общества базируется на совместном прошлом группы. Музеи призваны вместить в себя *значимые* объекты прошлого, а, следовательно, репрезентируют собой воображаемые культурные и национальные границы, внутри которых живет общество. Эти границы, также как и различные нормативы, понятия «правильного» и «неправильного», «естественного» и «неестественного», зачастую не вытекают из жизненного опыта людей, а устанавливаются умозрительным путем.

В основе конституирования музея лежит предмет. Многочисленные

фильмы, где разыгрывается сюжет о священных предметах и проклятых костях, которые вдруг обретают свою силу, сбегают из музея и устраивают конец света – все, видятся, как воплощение тайной мечты на остатки чудесного и непознанного в этом мире. И что оно еще работает. Однако, «современный мир не ищет ничего иллюзорного и притязает добиться сущностной проблемы, занимаясь решением непосредственных проблем, поставленных *вещами*» [1]. И, продолжая мысль Жоржа Батая: «мы думали обнаружить Грааль, а обнаружили лишь *вещь*, у нас в руках оказался всего лишь котелок» [2]. Грааль не показать в музейном пространстве, потому что феномен Грааля заключается не в форме, а в смысловом наполнении этой формы.

Бenedикт Андерсон хорошо показал это превращение Грааля в котелок, когда описывал, как храмы и ритуальные комплексы Новой Гвинеи очищались от вековой пыли, мылись, освобождались от паломников и верующих и, тем самым, превращались в «культурное наследие» гвинейцев, которое, по идее, должно постоянно тревожить их национальное самосознание. Это «пустое» изображение штамповалось на марках, туристических открытках, печаталось в учебниках истории как память о доколонизированном прошлом Новой Гвинеи.

Выставки или музеи, посвященные искусству и культуре древних государств или других этносов «неформально» превращаются, как правило, в выставки «декоративного искусства», так как мы не можем прочесть символическую нагрузку того или иного предмета, в том числе культового и сакрального, а музей не может ее показать, таким образом, нам остается лишь созерцать форму предмета, ее «растительный орнамент», ее «цветовую палитру», короче говоря, только *вещь*.

Пространство музея – одномерно, в том смысле, что оно в состоянии показать предмет только с одной стороны. Визуальность – главная отличительная черта музея, пространство музея познается только зрительно. Здесь многоуровневость жизненного контекста помещается в пространство, где властвует поверхность. Единственный способ сделать пространство музея доступным – это объективировать его содержание. К примеру, музей истории искусств или музей истории России, или музей всемирной истории провозглашают объективный взгляд на эти предметы. Музейное помещение просто не предназначено для всестороннего освещения события или явления.

Современная тенденция в музейном деле заключается в формировании интерактивного пространства музея. Это значит – попытаться создать условия, где человек мог интеллектуально и чувственно «взаимодействовать» с экспонируемым материалом, то есть он мог ощутить, к примеру, «дух эпохи», или духовные поиски писателя и т.д. И это означает попытку зайти за «поверхность» вещи. Однако часто все это будет объективированный «дух времени» и объективированные «духовные поиски». Так в Москве существует *музей теории Дарвина*, где в мультимедийном пространстве музея, сде-

ланного по последнему слову техники, каждый раз для посетителей «разыгрывается» сцена зарождения жизни из океана. В настоящий момент теория зарождения жизни в океане подвергается серьезному сомнению, однако объективированная музеем реальность существует и продолжает разыгрываться для новых посетителей.

Позиция зрителя в пространстве традиционного музея всегда пассивна. Зритель тестирует то, что представлено на экспозиции. Музейное пространство – это определенный властный дискурс, классифицирующий реальность и не предполагающий каких-либо динамических изменений.

Жорж Дютуи, участник Коллежа Социологии, замечает, что общество можно связать воедино только посредством ритуала, ведь именно общий ритуал «вынуждает сердце индивида биться в унисон с обществом» [3]. «Главное не объект, – пишет Дютуи, – а его эффективность в ритуалах» [4]. Ритуал в обществе подобен вертикали, которая пронизывает все слои общества. В 1938 году на заседаниях Коллежа Социологии Дютуи прочитал доклад о празднике в Англии по поводу коронации Георга IV как о «последнем островке сакрального, выжившего в современном мире» [5]. К началу второй мировой войны английская монархия уже не воспринималась как анахронизм, но многие исследователи, в частности Дютуи, задавались вопросом, а не обеспечивает ли монархия гораздо более надежную защиту от тоталитаризма, чем демократия?

Каждое общество обладает некоторыми значимыми объектами, ценность которых не измеряется в деньгах. Музеи справедливо являются местами их хранения, а также, что не менее важно, создают условия их экспозиции. Если музей претендует на экспонирование «национального достояния», то нужно было, чтобы это достояние было доступно и объяснено всем жителям страны вне зависимости от уровня их образования, культурного развития и языковой принадлежности. Но именно в XX веке, когда в социальную сферу жизни общества стал входить такой параметр как «массовость», мы можем говорить о китче как форме репрезентации, доминирующей в музейном пространстве.

II

Появление и распространение китча как формы социальной и художественной репрезентации большинство исследователей относят к XX веку. Сам термин «китч» имеет немецкое происхождение, и в XIX веке им пользовались как названием дешевых подделок, а также быстро написанных картин и этюдов, производимых в большом количестве для американского и европейского рынков. Это искусство в первую очередь базировалось на известных художественных сюжетах и мотивах, на их дешевом и некачественном копировании с преувеличенным драматизмом и сентиментализмом. Этот термин связывают с появлением во второй половине XIX века большого числа быстро обогатившейся буржуазии, которая стремилась подражать представителям культурной элиты, неуклюже перенимая ее наиболее заметные

обычаи. Возникнув как термин художественного рынка, китч маркировал новую для западной культуры проблему, связанную с более широким полем значений, нежели «художественный штамп» или «дурной вкус». Его появление обозначило определенные социокультурные изменения.

Результатом промышленной революции стала массовая урбанизация населения и распространение всеобщей грамотности. Огромное количество людей, оторванных от традиционной культуры сельской местности, но не приобщенные к идеалам высокой культуры, стали скучать. Этот «духовный голод» и был призван удовлетворить китч. Итак, в XX веке этот термин часто стал тесно связываться с распространением массовой культуры как синоним псевдоискусства, в котором основное внимание уделяется экстравагантности внешнего облика, крикливости его элементов, а также низведение смысла явления или предмета до обывательско-бытовой интерпретации.

Вариативность применения данного термина к социальной и художественной сфере довольно широка, и, несмотря на это, мы постараемся выделить наиболее характерные его черты и показать, что организация пространства музея в большинстве случаев строится на принципах китча.

Китч – неоднозначное понятие и имеет как положительную, так и отрицательную оценку среди исследователей, точнее в китче можно выделить два полюса интерпретации.

С одной стороны китч может быть проинтерпретирован как форма отражения «доморощенного», отстаивающего «права маленького человека на свои вкусы и картину мира» [6] сознания в современной культуре. Этот китч имеет определенное, но не непосредственное отношение к китчу, как к агрессивному масскульту, обесценивающему символический ландшафт культуры, унифицированному и единообразному пространству, которое расширяет свою власть на все сферы жизни общества.

III

Понятие китча может быть связано с русским понятием мешанства. Г. Яковлева в своей статье «Китч и паракитч: рождение искусства из прозы жизни» определяет китч, как художественное выражение «социально-психологической ниши обывательской картины мира» [7]. Китч, таким образом, вырастает из потребности обыденного сознания в твердости, непоколебимости и прозрачности мира, китч – это филистерское «присвоение» мира. Искусство китча, производство предметов китча исходит из «особой потребности нормального русского обывателя сделать этот свет пригодным для житья путем приручения его украшением, членением пространства и времени, привычной семантизацией быта» [8].

Однако, филистерская картина мира грешит серьезными упрощениями. Очень интересно показано Г. Яковлевой, как в китчевых образах сужается традиционная система интерпретации цветовой палитры. В пространстве китча цвет имеет одно естественное и прозрачное значение. Если традици-

онно «зеленый ассоциировался с жизнью, произрастанием, но и смертью, подавлением, эгоцентризмом, инертностью; синий – с небом, ночью, штормовым морем, духовностью, божественным просветлением, религиозным чувством, преданностью и невинностью и т.д.», то китч сжимает символику цвета до штампа: «зеленый – цвет весны и жизни, белый – зимы и чистоты, желтый – осени и измены» [9].

Сюжеты китча всегда сентиментальны, лиричны и распространены, чтобы как можно большее количество людей могло понять их и сравнить со своим жизненным опытом. Это сюжеты на любовно-эротическую тему, детскую, патристическую, на тему родителей и детей, братства, единения и т.д., темы, повествующие о «простых» «естественных» «общечеловеческих ценностях». Необычная ситуация сюжетом для китча стать не может.

За существования такого типа искусства выступает художник Одд Нердрум. Художник называет свои картины китчем, говоря что «в моей работе все на поверхности, мне нечего сказать ни художнику, ни интеллектуалу» [10]. Художник сетует на то, что жесткая интеллектуальная позиция многих философов и критиков искусства выносит все, «что не было новым и интеллектуальным», все «старомодное, сентиментальное, мелодраматическое и патетическое» на свалку истории, привязывая к этому негативный ярлык китча. Китч, по мнению Одд Нердрума – это пространство, где звучит «человеческий голос»: «китч ставит вечные человеческие вопросы, смотрит на жизнь серьезно, жертвует смехом ради покоя, ищет индивидуальности в противовес иронии и скептицизму искусства. Китч – страстная форма выражения на всех уровнях, а не слуга идей. И в то же время он связан и с религией, и с правдой. В китче мастерство – решающий критерий качества... В противоположность стремлению искусства к новому, китч обращается среди традиционных форм. Новизна для китча скорее исключение, нежели правило». Интересно, что норвежский художник был первым, кто в 1998 г. заговорил о китче как положительном явлении. К нему сразу присоединились еще художники и теперь существует даже «китч-биеннале» [11]. В Интернете действует сайт, посвященный современному китчевому искусству, где можно «изучить концепцию китча». Сайт обращается ко всем художникам, которые «в своем искусстве пытаются достичь величия, искренности и красоты» [12]. Здесь главное слово «красота», так как тем, чем жертвуют в своих работах художники-авангардисты, для искусства китча становится решающим критерием. Видимо из-за того, что китчевое искусство должно быть красиво и гармонично по определению, многие исследователи и критики искусства относили академическое искусство конца XIX века к китчу.

Для Клемента Грилберга, американского художественного критика, самоочевидно, что китч пассивно академичен, а все академичное является китчем. Так данный автор радикально причисляет искусство Советского Союза, фашизма, а также Репина, Чайковского и других к формам китча. «Репин переваривает искусство за зрителя и избавляет его от усилия, обеспечивает ему короткий путь к удовольствию, избегая того, что по необходимости

трудно в подлинном искусстве» [13]. Таким образом, Гринберг считает, что от академического искусства можно получить лишь «второсортные эмоции», а не глубинные интеллектуальные переживания. Академизм статичен и популярен, его легче разбить на доступные и легкоузнаваемые штампы, на «открытки», чем авангард. Хотя, как показывает история и «сложное» интеллектуальное искусство можно свести к набору понятных сентенций.

Однако здесь надо так же возразить Гринбергу хотя бы еще в том, что академическое искусство конца XIX века имело корни в интеллектуальной и эстетической традиции, и было высоким достижением на тот период в культуре. Другое дело в том, что современное образование дает определенную грамотность в области истории искусства, знание «шедевров» и «классиков», чтобы ходить в музеи и на выставки, чтобы любить Репина, Чайковского и импрессионистов и одновременно, чтобы отвергать искусство авангарда.

Клемент Гринберг в своем исследовании феномена китча исходит из социокультурной поляризации китча и авангарда. Авангардная культура порождена желанием выйти за пределы академизма, уйти от повсеместного «овеществления» искусства, ответить на актуальные вопросы времени. Авангард, как представляется Гринбергу, заключает в себе движение культуры вперед. Тогда как академизм, которому он противопоставит, исходит из желания закрепить пройденное, желания остаться на месте. А ввиду того, что в последнее время престиж высокой культуры упал очень низко и сегодня такую культуру покидают и те, кому она, в сущности, принадлежит: ее покидает наш правящий класс, то это значит, что «в ближайшем будущем возникает угроза выживания культуры вообще» [14].

«Там, где есть авангард, – пронизательно замечает Гринберг, – обычно есть и арьергард» [15]. Китч, по Гринбергу, и есть этот арьергард. «Используя в качестве сырья обесцененные, испорченные и академизированные симулякры подлинной культуры, – пишет Гринберг, – китч приветствует эту бесчувственность и культивирует ее» [16].

Посмотрим на другое известное противостояние – искусство авангарда и музея. Авангардное искусство, особенно 60-х годов, провозгласило главной ценностью творческого акта не результат, то есть материальный объект, а процесс творчества, т.е. чистую длительность. Появляется понятие хэппенинга, в котором Алан Капроу формулирует принцип стирания границ между искусством и жизнью, искусством и повседневностью и провозглашается принцип «ситуационности» – «искусства, творимого здесь и сейчас». Все это противопоставит концепции музея как «храма» искусств, где предметы искусства наделяются беспрекословным художественным авторитетом. В противовес этой «консервации» художники и музыканты 60-70-х годов выводили свое искусство из традиционных залов. Карлхайнц Штокхаузен и Янис Ксенакис выдвигали глобальные идеи новых концертных пространств. Появляется лэнд-арт – форма взаимодействия искусства и природного ланд-

шафта. В это время искусство приобретает теургическое значение, творчество считается силой способной произвести преобразование мира и человека. Но наряду восприятием искусства как теургии с другой стороны происходит его демистификация, так как искусство вплетается в ткань повседневности и творческий акт сводится к креативности. Ситуационность и креативность – это две важнейших характеристики творчества современности. Критика музейного пространства как арьергарда культуры звучит актуально и сегодня. Статика музейного пространства не может ответить на вызов современных тенденций общества.

Красота и гармония – это то, на чем строится искусство китча, но красота и гармония – это не всегда те категории, в соответствии с которыми строится повседневная жизнь человека, и далеко не они определяют существенные, экзистенциальные основания человеческого бытия. Искусство авангарда пыталось ответить на вопрос более правдиво, а, следовательно, иногда получалось *не очень красиво и не очень гармонично*, что, конечно, портило впечатление (слегка сказать).

Милан Кундера, замечательно писал, что «говно – более сложная теологическая проблема, чем зло» [17]. Писатель трактует данное понятие широко, как то, что «в человеческом существовании по сути своей неприемлемо, неприемлемо с точки зрения той концепции вечных истин, которая действует на данный момент в обществе. То общество, в котором «говно отвергнуто и все ведут себя так, словно его не существует вовсе» есть общество диктатуры китча по убеждению Кундеры. Это «категорическое согласие с бытием», его позитивное и активное утверждение в корне противостоит кантовскому пессимизму о непознаваемости бытия. В романе чешского писателя есть интересный эпизод: «Сидя за рулем и мечтательно глядя вслед четырем бегущим фигуркам, сенатор обратился к Сабине: – Посмотрите на них... – Описав рукой круг, который должен был охватить стадион, газон и детей, он добавил: – Это я называю счастьем... Откуда этот сенатор знал, что дети означают счастье? Разве он заглядывал им в души? А что, если в ту минуту, когда они скрылись из виду, трое из них набросились на четвертого и стали его бить?» [18]. Здесь вовремя вспомнить антиутопию Уильяма Голдинга «Повелитель мух», где дети, выброшенные на остров после кораблекрушения, начинают вести себя еще более жестоко по отношению друг к другу чем взрослые. Философы XX века неоднократно подчеркивали амбивалентное строение человеческой психики, что действиями людей управляют подчас неконтролируемые инстинкты, но «там, где говорит сердце, разуму возражать не пристало» [19]. Так вот если китч расскажет нам про детей бегущих по газону, то искусство расскажет про то, как дети могут быть жестокими друг с другом и окружающими, короче говоря, искусство расскажет нам про «говно».

Кундера пишет: «китч вызывает две слезы растроганности, набегающие одна за другой. Первая слеза говорит: Как это прекрасно – дети, бегущие по газону! Вторая слеза говорит: Как это прекрасно умилиться вместе со всем

человечеством при виде детей, бегущих по газону! Лишь эта вторая слеза делает китч китчем». По мнению писателя, объединить людей в современном мире можно только на основе китча. Огромное количество людей концентрирующихся в основном в урбанистических ландшафтах мегаполисов в XX веке обрело название «массы», то есть большого скопления людей, имеющих примерно одинаковое образование, жилищные условия, лишённые какой бы то ни было традиционной платформы, формирующей коллективную и ментальную общность. Китч как форма репрезентации культуры, распространяет свое действие повсеместно, делая «узнаваемость» своим главным критерием и, объединяя на этой общем пространстве «узнаваемости» как можно большее количество людей.

IV

Музеи организуются как «культурно-просвещенческие» пространства, где любой человек сможет уяснить и *прочувствовать* для себя проблематику экспонируемого явления или предметов. И это вполне естественно, что экспозиция сориентирована так чтобы вызвать наибольшие эмоциональные переживания человека. Экспозиция квартиры-музея А.С. Пушкина начинается с огороженного помещения, где в глухо освещенном шкафу лежит пара пистолетов с дуэли Пушкина и Дантеса, что сразу ставит трагическую смерть автора в центр драматического повествования пространства музея. Темы смерти, любви, семьи, родителей так или иначе касаются всех людей и, поэтому, постановка во главу угла того или иного эмоционального сюжета сразу делает пространство выгодным. Или, говоря словами Милана Кундеры: «в империи китча властвует диктатура сердца» [20].

Часто музейное пространство действует более тоталитарно по отношению к отображаемому предмету. В музей-особняке императора Николая II можно увидеть небольшое число чудом сохранившихся предметов аутентичной обстановки дворца при жизни императора. Зато скудность экспонатов будет компенсирована рассказом о первой встрече императора с его женой, о последнем взгляде, брошенном императрицей на любимый особняк, когда их увозили в 1917 году из Царского Села и еще много замечательных подробностей. Таким образом, явственно прочитываются те эмоции, которые по плану должно вызвать посещение этого особняка. Этот музей-особняк представлен как жилище Николая II, последнего русского императора, вероломно убитого большевиками. Но памятник просто вырезан из исторического и культурного ландшафта страны. Все пространство раскрывается в идее как было нарушено семейное счастье Николая, нет ни следа про революцию 1917 года, чем она была вызвана, а лишь сокрушение о том, как Россия потеряла монарха. Культурное наследие превращается в бульварный роман. Зато очень доходчиво написанный. В данном случае определение Кундеры также работает, «говно» здесь – это царские

репрессии, слабохарактерность императора, а также его нежелание видеть и решать проблемы.

Почему здесь приводится этот пример? ведь, в принципе, здесь произошло нечто подобное тому, что вершится в музее-квартире А.С. Пушкина каждодневно. Но памятник в Царском селе ответственен за большой исторический период и является объектом с большой знаковой нагрузкой. А эта нагрузка снимается, меняется или конструируется заново. Это форма. Мы уже писали ранее, что общее пространство, которое формируется китчем – это пространство «узнаваемости», посредством него мир приспособливается для многих людей для существования. Но данная безобидная характеристика становится деструктивной, когда приобретает доминирующие функции в обществе или когда, по словам Ортега-и-Гассета, «заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду».

V

Г. Яковлева пишет о трех способах существования и потребления искусства в Советском Союзе 70-х годов: соцреализм, авангард и китч, где все три направления искусства часто сосуществуют в едином пространстве. Более всего взаимосвязаны китч и соцреализм, однако, полного совпадения нет, так если «представление о мире как о чем-то находящемся в состоянии постоянной перестройки, переделывания, идея безграничного пространства, характерные для официоза, противоречат китчевому представлению о мире как о законченном, завершенном, где есть лишь надежное повторение, но нет новаций (китчевый мир – уже мир космоса, хаос изначально отсутствует)» [21]. Однако в разные периоды жизни советского общества китч, по мнению автора, получал поддержку государства. Так было 50 и 70-е годы, когда в моде было заставленность, избытие, многослойность. А в 20 и 60-е годы китч, наоборот, в ходе борьбы с потребительством был гоним как официальным искусством, так и авангардом. Если посмотреть на временные отрезки, определенные Яковлевой, то китч становился главной культурной тенденцией в годы застоя и тоталитарного контроля населения.

Гринберг, анализируя в 1939 году тоталитарные режимы Муссолини, Гитлера и Сталина пишет о том, что китч являлся официальной культурной тенденцией Италии, Германии и России. И не потому что лидеры этих государств – филлисты, а потому «китч поддерживает более тесный контакт диктора с «душой» народа», а через авангардное искусство «слишком трудно закачивать эффективную пропаганду» [22]. Ж. Бодрийяр описывает поведение предметов-китча как агрессивное, врывающееся в пространство жизни людей и организующим его согласно императивам массовой культуры и эстетике симуляции.

Для М. Кундеры китч – это еще и сведение идеи или явления до пары-тройки доступных *всем* лозунгов, это идея, которая в своем ханжестве не приемлет иного жизненного мира. Существуют различные варианты китча:

советский китч, христианский китч, левый китч, феминистский китч и даже наверняка есть авангардный китч. Это прекрасно показано автором в его романе «Невыносимая легкость бытия». Китч – упрощенная идея, «заставляющая людей вместе поднимать кулаки вверх» [23]. Для феминистского китча «говню» – это любые проявления слабости женщины, для авангардного китча «говню» – это «мишки в лесу». Таким образом китч – это поверхностное деление мира на «нормальное» – ненормальное, естественное – неестественное, позитивное – негативное.

Китч, «безвкусица», «псевдопредметы», «Мишки в лесу» – не так страшны, когда они сосуществуют в обществе с другими культурными и художественными явлениями. Темная сторона китча обнаруживает себя социальной сфере, не когда усредненный и обывательский взгляд на мир просит позволения присутствовать в художественном творчестве, а когда общество начинает жить под его диктат.

О том же пишет и Кундера: «в обществе, где существуют различные политические направления и тем самым их влияние взаимно исключается или ограничивается, мы можем еще кое-как спастись от инквизиции китча; личность может сохранить свою индивидуальность, художник – создать неожиданные произведения. Однако там, где одно политическое движение обладает неограниченной властью, мы мгновенно оказываемся в империи тоталитарного китча» [24].

Тоже можно отнести и к музейному пространству. Современное общество находится на той стадии своего развития, когда многие культурные символы и значения утеряны безвозвратно. Но остались объекты – материальные посетители этих символов. Сохранение и репрезентация этих объектов может стать возможностью для обнаружения многими людьми прекрасных фигур прошлого, не поддающиеся современной адекватной интерпретации, но создающие некую атмосферу преемственности и глубины и это, в итоге, может стать определенным фундаментом для формирования некой коллективной общности. Если они не попадают во власть китча.

Репрезентация сама по себе всегда вторична по отношению к «презентации», т.е. к существующему порядку вещей и является одной из форм представления этой реальности в сознании индивида. Отсюда исходит и проблематика отношений между познающим сознанием и репрезентируемыми объектами, так как в музейном пространстве современного общества сознание выступает не активным субъектом познания, а пассивным, то есть воспринимает окружающее как уже осознанное каким-либо образом. Репрезентация знаменует собой номинацию определенных объектов и включения их в знаковую систему того или иного пространства, зачастую не без потери смыслового содержания репрезентируемых объектов. И это пространство воспринимается как нечто данное изначально, как презентация естественно-го порядка сама по себе. В XX веке, когда «массовость» становится знаковой осью эпохи музейная репрезентация формируется также относительно

данного центра, имея под собой цель нести доступную и считываемую информацию. Данные отношения между познающим субъектом и репрезентируемыми объектами мы назовем китчем, как формой социальной и художественной репрезентации, направлений на выражение «массового вкуса», «массовых потребностей» и др. Репрезентация формируется вокруг устоявшихся социальных и ментальных конструкций массового сознания, не столько конституируя социальные пространства, сколько закрепляя и «архивируя» уже существующие формы. Исходя из данного положения музейное пространство всегда противостоит динамике эпохи.

Сохранение объектов и их репрезентация иногда оказываются по разные стороны баррикад. Музеефицируя, т.е. репрезентируя предметы по заданной тематике таким образом, что бы создать условия для доходчивого восприятия, мы объясняем памятник, объективируем, упрощаем, консервируем, лишаем жизни, другими словами погружаем во власть китча. Здесь не ставится под сомнение факт необходимости для государства репрезентации «вовне», Уже рассматриваемый нами Царскосельский комплекс – это репрезентация вовне политических и исторических амбиций государства, для создания определенного образа государства, рассчитанного на массовое восприятие, но он не создает глубины, которая важна для созидания национальной и культурной общности.

Посмотрим на Санкт-Петербург в целом. Санкт-Петербург – это, видимо, одна из наиболее значимых мифологических платформ не только для самих горожан, но для всей страны. И ее никак нельзя терять. У современной эпохи нет лица, которое могло бы заменить все прошлое города, а значит людей. Этот город, как многие другие города мира, – многоуровневый текст и эта многоуровневость дает ощутить глубину эпох, позволяет в каком бы то ни было виде прожить культуру, скорее инстинктивно, чем интеллектуально. Где вы увидите еще такое единодушие и сплоченность как в деле борьбы, можно даже сказать народной борьбы, против Охта-центра? Это переживание сплачивает людей, из разных городов, из различных социальных, имущественных и возрастных категорий. Потому что посягнули на святое. От китча в любом виде никуда не уйти, хотя бы только потому что происходит очень большая концентрация людей и неизбежно рассеивание смыслов и значений. Но пусть будет город, пусть будет китч и все будут довольны.

Примечания

1. Батай Ж. Проклятая часть. М., 2006. С.645
2. Там же, с.648
3. Дютюи Ж. Миф об английской монархии // Коллеж Социологии. СПб., 2004. С.486
4. Там же, с.487
5. Там же, с.489
6. Яковлева Г. Китч и паракитч // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С.252
7. Там же, с.253
8. Там же, с.254

9. Там же
10. Отрывки из выступлений на пресс-конференциях выставки «Одд Нердрум – Живопись 1978-1998»
<http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Kitch1.htm>
11. <http://www.worldwidekitsch.com/>
12. Ibid.
13. Гринберг Клемент Авангард и Китч <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>
14. Гринберг Клемент Авангард и Китч <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>
15. Там же.
16. Там же.
17. Кундера М. Невыносимая легкость бытия. СПб., 2004. С.79
18. Там же, с.80
19. Там же, с.80
20. Там же, с.80
21. Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С.252.
22. Гринберг К. Авангард и Китч
<http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>
23. Кундера М. Невыносимая легкость бытия. СПб., 2004. С.82
24. Там же.

К.В. Азаров

НАСЛЕДОВАНИЕ В АВАНГАРДНОМ ИСКУССТВЕ

Авангардное искусство часто антиисторично, часто предполагает конец истории искусств в собственном жесте, в самом себе. Как именно, не смотря на это, осуществляется связь между современными художниками-авангардистами и их предшественниками? Художественные эксперименты XX века вошли в неприкосновенный фонд культуры, их не забыли. Это доказывает, что такая связь есть.

Наследие в искусстве может быть «все возрастающим наследием», в котором важны приобретения, то, что П. Пикассо подчеркивал в своей знаменитой сентенции: «никому не пужны поиски, но всем пужны находки». Тогда мы смотрим на каждый факт в свете всей суммы подобных ему фактов. Или же мы соотносим его лишь со значением его реализации. Рассматриваем искусство с точки зрения адресата искусства, его осуществления в среде. В первом случае мы говорим, что данный факт значит для истории искусства, во втором – о том, что он значит для нас.

К антиисторическому подходу в рамках авангарда не применим первый вариант, «абсолютная» перспектива наследования. Если мы попытаемся взглянуть на авангардное наследие с точки зрения неких абсолютных шкал,