

Санкт-Петербургский Государственный Университет

ФЕНОМЕН ИМИТАЦИИ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XIX-XXI  
ВЕКОВ

Выпускная квалификационная работа по направлению 030100 Философия

Основная образовательная программа СВ. 5026.2013 Философия

Исполнитель

Макушина Мария Андреевна

Научный руководитель

Профессор, доктор философских наук, профессор

Устюгова Елена Николаевна

Рецензент

Кандидат философских наук, старший преподаватель

Троицкий Сергей Александрович

Санкт-Петербург

2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I. Развитие проблемы имитации от возникновения до современности</b> .....	6
<b>1.1.История проблемы соотношения подлинности и имитации в искусстве</b> .....	6
<b>1.2.Соотношение имитации с эстетическими феноменами «стиль», «имидж» и «стилизация»</b> .....	17
<b>Глава II. Феномен имитации в культуре XIX века</b> .....	29
<b>2.1. Элементы имитации в стилях Бидермайер и Романтизм</b> .....	29
<b>2.2. Проявление имитации в стилях «историзма» и «эkleктики» в XIX веке</b> .....	38
<b>Глава III. Феномен имитации в культуре XX-XXI веков</b> .....	46
<b>3.1. Китч как имитация подлинного искусства</b> .....	46
<b>3.2. Кэмп как оправдание искусственности произведения искусства</b> .....	56
<b>3.3. Самодизайн как образ жизни современного эстетизированного человека</b> .....	63
<b>3.4. Анализ феномена имитации в современном изобразительном искусстве от Рене Магритта до Яна Фабра. (На примере выставки в Государственном Эрмитаже: «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты»)</b> .....	67
<b>Заключение</b> .....	74
<b>Приложения</b> .....	79
<b>Список использованной литературы</b> .....	88

## ВВЕДЕНИЕ

Тема роли феномена имитации в культуре и искусстве проходит через всю историю эстетики. Отношение мыслителей и творческих деятелей к данному понятию всегда было неразрывно связано с проблематикой подлинности и уникальности. Однако если раньше взаимоотношения между этими двумя концептами трактовались достаточно однозначно, то по мере развития общества, изменения специфики его культуры и совершенствования человеческих умений, позволяющих создавать все более искусные имитации во все возрастающих количествах, теоретики искусства были вынуждены по-новому посмотреть на данный вопрос.

Первыми мыслителями, обратившимися к рассмотрению данной тематики, были древнегреческие философы: Платон, Аристотель и Плотин. Они трактовали все искусство как миметическую деятельность, направленную на подражание идеальным эйдосам. В Средние века эта мысль была продолжена в русле теологии – творчество воспринималось в качестве источника создания подобий Божественного, несущих в себе идейно-религиозные смыслы. Позднее, с отделением искусства от религии в область светского, к проблематике подлинности и имитации обращаются немецкие мыслители И. Кант и Г. В. Ф. Гегель. Они заложили базис классической эстетики, постулирующей необходимость оригинальности в художественной деятельности. Но наиболее интересными в контексте настоящего исследования смыслов имитации в современном искусстве представляются идеи теоретиков, осмыслявших этот феномен в контексте индустриальной и пост-индустриальной культур: В. Беньямина, Ж. Делеза, М. Фуко, Ж. Бодрийера, У. Эко, Т. Адорно, К. Гринберга, С. Зонтаг и многих других. В современной отечественной традиции на эту тему рефлексировали Б. Гройс, Е. Андреева, Е. Н. Устюгова, С. Зенкин, О. Вайнштейн и другие.

До начала XIX века назначение принципа имитации в художественном творчестве было довольно ясным и однозначным. Однако увеличение темпов

и возможностей производства копий, рост урбанизации и распространение глобализации привели к коренному перелому в истории эстетики и появлению массовой культуры, желающей присвоить себе язык искусства, приспособив его к уровню, доступному массовому вкусу. Такая ситуация расшатала критерии традиционных представлений о том, что может быть причислено к подлинному искусству. Граница между подлинностью и имитацией стала столь зыбкой и размытой, что их взаимоотношения выкристаллизовались в серьезный конфликт, ставший одной из ключевых характеристик различия между классической и современной эстетикой. До сих пор представители разных точек зрения не пришли к консенсусу, и современная эстетическая мысль характеризуется плюрализмом и демократичностью, в ней на равных правах сосуществуют антагонистичные теории искусства. Ввиду этого, глубокий анализ феномена имитации как одного из ключевых концептов, определяющих эстетические представления общества, способен выявить динамику и направление развития современной эстетической мысли, что на данный момент обладает исключительной значимостью и актуальностью для эстетики.

Современная версия понятия имитации серьезно расширилась и стала включать в себя широкий спектр различных концептов, отличающихся от подходов в классической эстетике. Так актуальная эстетика причисляет к области художественной имитации и мимесис, и ремесленное подражание традиции, и различные виды копирования искусства (репродукции и машинные копии), и симулякры, и серийность. В связи с этим необходимо вычленив все оттенки смыслов, заложенные в перечисленные термины и разграничить их поля действий.

В данной работе объектом является феномен имитации, а предметом – имитация в социокультурном контексте XIX-XXI веков. Имитация приобрела новые смыслы и цели в современном искусстве. Масштабы распространения стилизаций, тиражирования, римейков заставили по-новому взглянуть на характер современного искусства и определить свое отношение к

повторениям, заимствованиям уже сотворенного и признанного. Такое переосмысление стало необходимо вследствие появления новых функций у самого искусства, новых ожиданий по отношению к нему со стороны массовой публики и культурной элиты. Художественные направления, играющие с этими ожиданиями, экспериментирующие с необычным синтезом старых культурных смыслов и форм, стали неотъемлемой частью современного искусства. Уникальность формы и содержания – слагаемые подлинности произведения искусства, обрели новые коннотации. Имитация и повтор уже когда-то созданного, но представленного в новых контекстах и смыслах, получили в современном искусстве самостоятельную ценность.

Целью данной работы является анализ видов имитации, существующих в искусстве XIX, XX и начала XXI веков, и выявление внутренней логики модификации смыслов имитации в современном искусстве.

Для реализации поставленной цели нужно выполнить ряд задач:

- изучить развитие феномена имитации с момента возникновения этого понятия в культуре и до наших дней;
- проследить историческую динамику соотношения подлинности и имитации в эстетике;
- выявить специфику имитируемых элементов (в каких случаях имитируется форма, в каких – содержание) в каждом из видов;
- установить то, для какого зрителя создаются произведения с помощью подобных методов;
- определить причины популярности данного приема в творчестве.

Для выполнения данных целей и задач лучше всего подходят методы анализа научной литературы, обобщения, сравнения, наблюдения.

# ГЛАВА I. Развитие проблемы имитации от возникновения до современности

## 1.1. История проблемы соотношения подлинности и имитации в искусстве

Тема значимости подлинности и ее отличия от имитации в жизни человека занимала умы людей на протяжении всей истории философской мысли. Однако смыслы, которые вкладывались в данные понятия, претерпевали существенные изменения, связанные с трансформацией мировосприятия человека, его позиционированием в мире, осмыслением значения человеческой деятельности. Многие философы называли способность к подражанию одной из ключевых черт человека, заложенных в самой его природе. Впервые данная особенность была описана в античной философии. Эллыны считали *мимесис* основным принципом творческой деятельности художника. Наиболее подробно эти взгляды отражены в теориях Платона и Аристотеля и Плотина. Следует отметить различие понятий подражания и имитации, но вместе с тем и то, что они имели общие изначальные корни в истории культуры.

Платон полагал, что искусства, как и все, что делают люди, подражают идеальным предметам материального мира, но поскольку человек ограничен в своих возможностях, то любая его творческая деятельность несовершенна и никогда не сможет стать настолько же подлинной и самодостаточной, как сами природные явления. Подобные воззрения философа проистекают из его убежденности в том, что воспринимаемые людьми предметы являются тенями истинных вещей, поэтому человек может лишь подражать этим вещам, но не способен постичь их истинные идеи. Во времена Платона искусство еще не имело статуса отдельной, самостоятельной деятельности, имеющей свою уникальную ценность. В связи с этим за ним не признавалась способность создавать что-либо новое, его уделом было подражание высшим смыслам и формам космоса и божественного мира.

Эстетическая концепция *мимесиса* принадлежит Аристотелю, который, в отличие от Платона, называет *мимесисом* творческое преобразование действительности, предполагающее ее идеализацию. Так подражательная способность впервые была выделена из всего спектра человеческой деятельности и отнесена к области искусства. С этого момента и само искусство выделилось в относительно самостоятельный способ постижения мира. В искусстве, по мнению Аристотеля, *мимесис* призван приносить удовольствие посредством познания, созерцания и воспроизведения познанного.

Взгляды Плотина были ближе к пониманию *мимесиса* Аристотелем, нежели Платоном, хотя философ и был представителем школы неоплатонизма. По его мнению, искусства подражают не внешнему формальному виду предметов, а самим эйдосам этих предметов и стремятся выразить их сущностные основания. Такая трактовка *мимесиса* была свойственна в основном всему античному изобразительному искусству. Позднее подобных взглядов придерживались и авторы эпох Возрождения и классицизма, стремившиеся в своем творчестве подражать совершенству природы, ее божественному замыслу.

Впоследствии концепция миметического понимания искусства получила множество эстетических трактовок: «В целом в визуальных искусствах с древнейших времен до начала XX в. миметический принцип был господствующим, ибо магия подражания — создания копии, подобия, визуального двойника, отображения скоропреходящих материальных предметов и явлений, стремление к преодолению времени путем увековечивания их облика в более прочных материалах искусства генетически присуща человеку»<sup>1</sup>.

Еще у представителей древних племен миметическая способность человека как потенция создавать подобия считалась врожденным

---

<sup>1</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова.— М.: 2003. С. 299.

благословенным даром, которым наделен каждый человек. *Мимесис* был для архаической традиционной культуры жизнеопределяющей силой. В ранние исторические эпохи считалось, что человек может подражать не только тому, что окружает его на земле, но и небесным процессам.

Изначально миметическая деятельность была слита с мистической деятельностью и оккультизмом. Так, в древних племенных сообществах принцип подобия распространялся с тотемов и танцев на орнаменты, которые в дальнейшем позволили проявиться подражательной деятельности в творчестве. Возможность такого перехода обусловлена тем, что человек смог создавать уже и нечувственные подобия. В культовых действиях люди вкладывали в создаваемые подобия мифически-религиозный смысл. Можно отметить аналогию между данной религиозной направленностью подражания и средневековой ролью искусства, когда оно не мыслилось вне религии и теологии, существовало для служения их «высшим целям» и должно было подражать Божественному.

Современный человек утратил умение видеть подобие между Космосом, Богом и человеческой жизнью, однако он приобрел особый способ и средство, благодаря которым оказался возможен переход от чувственных подобий – к нечувственным, это – язык: «язык можно считать высшей ступенью миметического поведения и наиболее полным архивом нечувственных подобий: это медиум, в который вошли без остатка все прежние силы миметического порождения и восприятия, проникнув настолько глубоко, что ликвидировали, наконец, силы магии...»<sup>2</sup>

Древний человек внутренне стремился уподобиться и вел себя соответствующим образом, а современный – унаследовал от этого страстного желания только способность видеть подобия. Такое восприятие подобия по существу представляет собой мгновенную вспышку. Оно неотделимо от того момента времени, когда случившееся, исчезая через мгновение, может быть зафиксировано, восстановлено.

---

<sup>2</sup> Беньямин В. О миметической способности // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: 2012. С. 166.



В Новое время, наряду с задачей искусства подражать Природе, появилось представление о том, что оно должно также подражать Античности как образцу совершенного искусства, что стало одним из творческих принципов классицизма. В такой трактовке миметический принцип считался творцами этого времени истинным принципом искусства. Наследуя античные взгляды на творчество, философия Нового времени также несет гносеологическое значение (ярким примером являются воззрения Д. Юма), что перекликается с учениями Платона и Аристотеля.

Однако по мере исторического развития художественной деятельности и эволюции представлений о смысле и назначении искусства меняются и взгляды на смысл художественного творчества. Так, И. Кант отошел от античной традиции, утверждая познаваемость мира, но только такого, который создан творческим сознанием человека, и провозгласил новый, трансцендентальный способ конструирования этого мира. Для такого способа характерно взаимопроникновение чувственности и рассудка, возможное благодаря связи между способностями познания, желания, воображения через человеческую способность суждения. Благодаря этой способности только и возможно творчество – именно рефлектирующая способность суждения позволяет создавать новое. Рефлектирующее суждение, основанное на чувстве удовольствия, Кант, в традиции эмпирической эстетики, называет эстетическим. Философ внес неоценимый вклад в обоснование эстетики, выделив ее в отдельную, автономную от науки и морали, область и утверждал ценность эстетического, прекрасного как свободного от познавательных, практических и религиозных целей, хотя и возможного только благодаря божественному позволению видеть прекрасное.

Кант перенес акцент с эстетического объекта на воспринимающего субъекта, способного увидеть красоту: «Кант впервые подошел в трактовке чувства как особой формы деятельности сознания, изучаемой специальным разделом философии — эстетикой»<sup>3</sup>. Таким образом, определение того, что

---

<sup>3</sup> История эстетики: Учебное пособие/ Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. – СПб, 2011. С. 220.

есть прекрасное, отдается на суд человеку благодаря наличию у него вкуса. В кантианской, как и в классической традиции, к эстетике относят только прекрасное и возвышенное, но в ней уже сделан решительный поворот в сторону субъекта, определяющего все многообразие эстетического. Кроме того, «Кант впервые снимает вопрос о необходимости подражания искусству природе и поднимает проблему его автономии от познания, выходя за пределы эстетики Просвещения»<sup>4</sup>. Он первый определил воображение как ведущую продуктивную силу эстетического отношения к природе и искусству, что позже нашло отражение в эстетике романтизма.

Эстетическая теория Канта придает сущностное значение подлинности и феномену авторства в искусстве. Истинный автор – гений, в терминах философа, – тот, кто созидает нечто абсолютно новое, он не должен просто копировать окружающую действительность: «Гений создает эстетические идеи как собственное содержание изящного искусства, и первая его обязанность — быть оригинальным»<sup>5</sup>. Вкус ценит прекрасное как нечто самодостаточное, уникальное в своем роде.

Позднее в эстетике романтизма художественное творчество стало рассматриваться как пространство объединения форм культуры и целостного выражения способностей человека. В понимании того, что может быть отнесено к сфере эстетического и художественного, произошли серьезные изменения. Романтики считают безобразное таким же эстетическим объектом, как прекрасное: «Романтическая эстетика, ломая стереотипы классической эстетики, утверждавшей господство красоты и как содержания, и как формы, выдвинула тезис об эстетической привлекательности безобразного и как характеристики жизни мироздания, дающей импульс художественному творчеству, и как возможности поэтического воспроизведения безобразного в искусстве»<sup>6</sup>. Романтизм хотел привнести в

---

<sup>4</sup> История эстетики. Там же. С. 225.

<sup>5</sup> История эстетики. Там же. С. 227.

<sup>6</sup> История эстетики. Там же. С. 261.

искусство, как в интегрирующую деятельность, и историю, и культуру, и природу, и человека, но таким образом, чтобы искусство не вставало к ним в подчиненное отношение.

Г. Ф. Гегель так же внес неоценимый вклад в теоретическое обоснование искусства как особого рода человеческой деятельности: «Мысли Гегеля о том, что человек познает себя через деятельность, через способность запечатлеть свою сущность в предметном мире, что в своей деятельности он, как свободное существо, снимает с предметов природы покров их вещественной скованности и делает их прекрасными, т.е. одухотворенными — все эти идеи накрепко вошли в эстетику»<sup>7</sup>. Немецкий философ называет искусство особым родом деятельности, отличающим человека от остального мира, при этом одной из главных черт такой деятельности является создание уникального и неповторимого.

Имея под собой прочный фундамент философского обоснования исключительности искусства как творческого преобразования мира и значимости для человека и культуры его уникальности как формы самосознания, с одной стороны, и опыт технологий распространения произведений искусства, с другой стороны, современная культура оказалась перед необходимостью решения проблемы соотношения творческой новации и репродуцирования. Важным аспектом этой проблемы является вопрос о роли имитации в искусстве, но уже не как *мимесиса*, а как заимствования уже созданного и копирования, тиражирования предметов искусства.

Современный человек, с одной стороны, сильнее зависит от вещей, а с другой стороны, имеет над ними гораздо большую власть, чем его предки. Технический прогресс, как неотъемлемая черта нашего постиндустриального общества, затронул и эстетическую сферу, где под влиянием его последствий изменилось классическое понимание искусства и прекрасного.

Начиная с Канта, обязательной и, возможно, главной чертой произведения искусства считалась его подлинность. Утрата ценности

---

<sup>7</sup> История эстетики. Там же. С. 340.

Абсолютов (Бога, Истины – гарантов высшей подлинности) повлекла за собой отказ от изначальных смыслов *мимесиса* как уподобления трансцендентному. С признанием субъективности главным содержанием эстетической и художественной ценности, подражание реальности или канонам и образцам прошлого искусства стало считаться имитацией (подлинного), а следовательно, не могло называться истинным творчеством и соответствовать критериям искусства. Распространению имитации способствовала лишь коммерческая выгода от продажи репродукции; при этом ценность копий художественных произведений была невысока. Особенно существенным это оказалось для способов массового технического воспроизведения, коренным образом отличающихся от рукотворных копий прошлого, в том числе и авторских повторений.

Процесс копирования и многократного воспроизведения, ориентированного на распространение репродукций в массах, имеет довольно долгую историю. Например, древним эллинам были знакомы только литье и штамповка. Переломным моментом в истории технического воспроизведения стало появление литографии, которую было намного легче тиражировать, чем ее предшественницу – гравюру. Литография смогла исполнять роль иллюстрации, которая ежедневно появлялась на рынке, в книгоиздательстве, в журналах и газетах, отображая актуальные события. Позднее ее сменила фотография.

Технологический импульс распространения имитации как технической копии художественных подлинников послужил важной предпосылкой для ее укоренения и популяризации в современной культуре: «Если литография несла в себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино»<sup>8</sup>. На рубеже XIX – XX веков техника сделала предметом машинной репродукции всю совокупность произведений искусства, изменив само отношение зрителя к

---

<sup>8</sup> Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С. 193.

проблеме подлинности и имитации предметов искусства. Осмысление статуса и ценности продуктов технического воспроизведения стало особой проблемой современной эстетики.

В. Беньямин, исследовавший проблему соотношения подлинности и имитации в творчестве, считал главным принципом их различия феномен *ауры*. Он определял ее как ощущение единственности, уникальности, подлинности произведения искусства и его *впаянности* в традицию, которые связаны с историей произведения искусства, его легендарностью и особой ценностью, которые обретаются им уже после создания, в процессе пространственно-временного восприятия. *Аура* выражается в культовой значимости произведения искусства: «недоступность представляет собой главное качество культового изображения. По своей природе оно остается «отдаленным, как бы близко оно ни находилось»»<sup>9</sup>. По мнению автора, в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишено *ауры*, поскольку она неразрывно связана с подлинностью вещи и не может быть присуща никакой репродукции, ни ручной, ни, тем более, машинной. Тиражированная репродукция уничтожает неповторимость, заменяя ее массовостью. Традиционная прочнейшая связь уникальности и предмета искусства разрывается. Широкомасштабное производство репродукций, лишенных *ауры*, привело к изменениям как в самом искусстве, так и в его теоретическом понимании. Ярчайшей иллюстрацией этих изменений является кино, которое, с точки зрения Беньямина, вызывает «ликвидацию традиционной ценности в составе культурного наследия. Кино приводит к массовой ликвидации произведений искусства, которые оно экранизирует»<sup>10</sup>. Понятие произведения искусства употребляется философом в его классическом понимании, где акцент делается на подлинность и принципиальную невозможность повтора.

---

<sup>9</sup> Беньямин В. Там же. С. 197.

<sup>10</sup> Беньямин В. Там же. С. 197.

Примат имитации, как полного копирования-тиражирования произведения, над подлинностью в современной массовой культуре обусловлен не только техническими мощностями, но потребностью представителей массовой культуры приблизить вещь к себе, обладать ею: «Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ – отображение, репродукцию»<sup>11</sup>. Ценность подлинного произведения искусства, обусловленную его уникальностью и постоянством, человек-потребитель променивает на пустоту технической, штампованной репродукции, которая не оставит в его душе и следа уже через мгновение после акта восприятия.

В классической эстетике подлинность произведения искусства, с присущей ей аурой «дали», создающей у зрителя ощущение недоступности, отдаленности и уникальности художественного образа, возводилась в абсолют. Беньямин подчеркивает, что подлинное искусство отличается тем, что его ценность состоит не только в тех смыслах, которые вложил в свое творение автор, но и в тех, которые наслаивались на него последующими поколениями и культурными традициями. Предмет искусства неотделим от этого сплава интерпретаций, от истории своего существования в культуре. Репродукция же полностью лишена подобных черт: «Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании»<sup>12</sup>. Таким образом, подлинность определяется тем культурным багажом, который приобрело произведение к настоящему моменту. Именно эту подлинность невозможно воспроизвести в репродукции. В современном техническом репродуцировании, механическом изготовлении копий, нивелируется значимость материальности и возраста, всех качественных характеристик

---

<sup>11</sup> Беньямин В. Там же. С. 198.

<sup>12</sup> Беньямин В. Там же. С. 194.

художественного произведения, включая черты авторства. Сегодняшние массовые копии обезличены.

Следует отметить, что ручная репродукция и техническая репродукция по-разному соотносятся с подлинностью. В технической репродукции связь с оригиналом значительно слабее, чем в ручной. Это хорошо видно в фотографии, которая, отрываясь от предметного оригинала, ориентируется на его трактовку, направлена на его новое восприятие.

Вместе с тем, масштабное распространение производимых репродукций имело и положительное значение в истории искусства. Массовая техническая имитация художественных произведений привела к секуляризации культовой значимости картины. Искусство смогло окончательно освободиться от довлеющей над ним религиозности и перевести свою ценность в чисто эстетическую сферу: «с секуляризацией искусства аутентичность занимает место культовой ценности»<sup>13</sup>.

В обществе массовой культуры подлинность отступает на второй план. Отделившись от ритуала, художественная практика стала ориентироваться на экспонированность своих результатов. Кино и фотография являются наиболее характерными феноменами искусства, ориентированными на публику. Противостояние живописи и фотографии, результат которого еще не был с очевидностью предсказуем в XIX веке, в XXI привело к тому, что искусство утратило свою автономность от масс.

Вследствие этого произошли радикальные изменения в теории эстетики, которая стала пересматривать содержание и значение своих ранее основополагающих категорий, таких как автор, художественное произведение, творчество, восприятие. Так, с распространением репродуктивного метода в искусстве заметно пошатнулась позиция автора. Этот сдвиг ясно виден в литературе. Если раньше к категории писателей относилась лишь небольшая часть избранных признанных авторов, то сегодня, с глобальным разрастанием количества печатных изданий, автором

---

<sup>13</sup> Беньямин В. Там же. С. 200.

может выступить любой человек, сведущий в любой, сколь угодно узкой и специализированной теме: «Читатель в любой момент готов превратиться в автора»<sup>14</sup>. Учитывая редкость настоящего художественного таланта и огромное количество различной литературы, которая ежедневно выплескивается в информационные каналы, можно констатировать, что процент художественно ценной литературной продукции в настоящий момент падает в геометрической прогрессии.

Легкость, быстрота и объемы технической воспроизводимости изменили и отношение реципиента к искусству. Массы хотят прямого и понятного взаимодействия с искусством. Классическая живопись на это не рассчитана, поэтому возникает конфликт между природой классического искусства и ожиданиями, которые возлагает современный человек на искусство. Однако такое напряжение порождает широкое поле возможностей для зарождения новых тенденций и направлений, которые бы удовлетворили новые требования.

Из такого энергетического центра в начале XX века возник дадаизм, ставивший себе задачу избавиться от благоговейного созерцания предмета искусства с помощью лишения материала искусства возвышенности: «...они беспощадно уничтожали ауру творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции»<sup>15</sup>. С «помощью бурлеска, пародии, насмешки, передразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения...»<sup>16</sup>

Дадаисты противопоставляли созерцательности классического искусства шок и эпатаж как ключевые функции эстетического воздействия. Искусство должно было поражать зрителя, даже вызывать в нем чувство

---

<sup>14</sup> Беньямин В. Там же. С. 214.

<sup>15</sup> Беньямин В. Там же. С. 224.

<sup>16</sup> Лексикон нонклассики. С. 143.



раздражения. Дадаизм подготовил почву не только для многих последующих направлений авангарда, но и для кино, которое благодаря технической природе получило невиданные ранее возможности физического шокового воздействия на зрителей. Это привело к тому, что основной поток кинопродукции (за исключением «арт-хауса»), превратился в соревнование технологий по производству впечатляющих публику трюков.

В отличие от модернизма и авангарда, как разновидностей элитарного искусства, направленных на поиск содержательных смыслов и видевших в подражании лишь негативные черты, свойственные искусству для масс, массовая культура, успешно справляясь с потребностями своего зрителя, сделала имитацию своим неизменным атрибутом.

Однако стоит отметить, что место имитации в искусстве последних столетий связано не только с тиражированием произведений и технической стороной современного художественного производства. Имитация проникает также и в другие формы культуры и способы человеческой деятельности.

## **1.2. Соотношение имитации с эстетическими феноменами «стиль», «имидж» и «стилизация»**

Тема соотношения подлинности и имитации находит свое отражение в диалоге стиля и имиджа, который играет крайне важную роль в современной культуре и эстетике. Стиль в данном противопоставлении находится на одной стороне с подлинностью, а имидж – с имитацией. Культура, как сложная совокупность символов, обладающих общими значениями для всех членов общества, оказывает огромное влияние на функционирование и способ существования этих форм. Имиджи, функционирующие во многих сферах культуры и жизнедеятельности, прежде всего связанных с коммуникативными практиками, становятся сегодня неким универсальным информационным продуктом, элементом массовой культуры. В современном мире, в котором глобализация набирает все новые обороты, информация считается важнейшим ресурсом, а СМИ признают как четвертую власть, имиджмейкерство становится одним из ведущих средств коммуникации.

Антураж начинает цениться больше внутреннего содержания, люди все больше внимания обращают на внешние атрибуты, обозначающие актуальные значения. Имиджи являются псевдообразами, симулирующими некие публично востребованные ценности и содержания. Имитация служит основным формообразующим фактором в создании видимости подлинности, подражая точной выразительности определенного стиля жизни.

Понятие «стиль» еще со времен античной риторики считалось образной характеристикой речевой выразительности квинтеэссенции определенного смысла. По мере возрастания значимости личности, субъективности как ценности культурного творчества, оно начинает рассматриваться в эстетике как способ выражения индивидуальности, презентации присущей ей уникальной совокупности качеств или степени совершенства выражения единства формы и содержания произведения искусства. Главный импульс стилетворчества – потребность в выражении идентичности, уникальности определенного субъекта творчества в мире других субъектов. Так, в «субъективированной» модели культуры XIX века самость и неотождествленность выступают синонимом подлинности<sup>17</sup>.

В художественном творчестве стиль носит информативно-коммуникативный характер, выступая как узловый пункт художественного общения, в котором сходятся все нити, протянутые через произведение от художника к реципиенту и обратно: «Художественный стиль — сфера оперативного воздействия искусства на сознание людей. Процесс прочтения и интерпретации, понимания и оценки протекает во времени»<sup>18</sup>. И именно через стиль творец передает свидетельство своего авторства, знак своей личности.

В отличие от стиля, имидж – это целенаправленный образ, роль, маска, созданная для воздействия на других людей с целью донести до них определенное значение. Арсенал средств при создании имиджа – не идеи и

---

<sup>17</sup> См. Устюгова Е.Н. *Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля.* СПб., 2006. С. 226.

<sup>18</sup> Боров, Ю.Б. *Эстетика: Учебник.* М.: Высш. Шк., 2002. С. 133.

смыслы, а значения и знаки, искусство игры, мастерство манипулирования. Можно сказать, что имидж – ролевая игра, лицедейство, призванное превратить заурядность в привлекательный образ. Ключевой характеристикой является наглядная демонстрация определенных черт, якобы присущих носителю, а основным приемом – стилизация, в которой уподобление стилям авторитетных субъектов используется для коммуникации.

Имидж как эстетический образ отличается живостью, своеобразным виртуозным сочетанием содержания и формы: «Глаз скользит по вершине “айсберга”, а мысль проникает в его подводную часть»<sup>19</sup>. Таким образом имидж демонстрирует реципиенту внешнюю оболочку, намекая на глубокое внутреннее содержание, будто бы присущее данному персонажу.

Стилизация является одним из приемов, применяющихся при создании как имиджа, так и стиля. Но только в имидже стилизация используется для подражания некоему стилю-прообразу, а в стиле – для создания оригинального образа, призванного подчеркнуть неординарность данного стиля. Характерные признаки стилизации: иллюзорность – эффект театральности, кажимости; искусственность – рациональное построение с ориентацией на конкретную цель; коммуникативная запрограммированность: если стиль – это послание в мир, то стилизация направлена избирательно, что роднит ее с имиджем<sup>20</sup>.

Эстетическую стилизацию нельзя считать простым копированием, поскольку она производит подчеркнутое смещение смысла по отношению к исходному. Происходит своеобразный диалог старой и новой семантики. Е. Н. Устюгова считает, что любая стилизация – это отпечаток оригинала-прообраза, поэтому она является вторичной, элемент поиска и открытия в такой творческой деятельности отсутствует, зато при разработке исходной формы ярко выражен игровой момент<sup>21</sup>. Художник приглашает зрителей в

---

<sup>19</sup> Горчакова В. Г. Имидж. Розыгрыш или код доступа? М., 2007. С. 11.

<sup>20</sup> См. Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2006. С. 225-227.

<sup>21</sup> См. Устюгова Е.Н. Там же. С. 226.

увлекательную игру намеков и ссылок, где первичный стиль выступает как предмет культурно-эстетической реальности. На этот предмет и направлена творческая активность, автор свободен в интерпретации оригинала. Игровые мотивы выступают одной из общих черт имиджа, стилизации и стиля. Кроме того, все эти три феномена придают большое значение форме. Но в имидже и стилизации художник стремится подать содержание в виде четкого, законченного жеста, имеющего однозначную трактовку той публикой, на которую изначально было рассчитано воздействие; даже можно сказать, что форма – это исконная цель стилизации<sup>22</sup>. А в стиле, несмотря на важность формы подачи авторского послания, создатель не рассчитывает на однозначное прочтение его идеи, оставляет зрителю свободу интерпретации, подразумевается неизбежность субъективно открашенной вариативности понимания, что создает ауру вокруг произведения, как отмечал В. Беньямин.

В контексте художественного творчества стилизация может выступать как прием для разрешения глобальной смысло-творческой задачи субъекта творчества, как например, в искусстве ренессанса, барокко, модерна и постмодерна, а формализм ярче всего проявляется в классицизме и ампире, где объектом воспроизводства служит сама классическая форма. Она играет роль культурного образца и отличается соответствующей нормативностью<sup>23</sup>.

Имидж, в отличие от стиля, легче для восприятия, он не требует специальной подготовки и серьезных творческих усилий. Это объясняет популярность имиджа, а также стилизации в широких массах. Четкость, выразительность жестов, смысловая однозначность и театрализованность расположили к ним массовое сознание, а игровой момент, поиск и расшифровка культурно-исторических намеков, ассоциативность, формализм, искусственность и искусность завоевали признание в элитарной культуре<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> См. Устюгова Е.Н. Там же. С. 226-228.

<sup>23</sup> См. Устюгова Е.Н. Там же. С. 228-230.

<sup>24</sup> См. Устюгова Е.Н. Там же. С. 239-240.

Чем меньше творческих задач ставится создателем стилизации, тем больше ее вторичность по отношению к стилю может приобретать черты «симулякра», который Ж. Бодрийяр определяет как «видимость», «подобие», как копию оригинала, картинку, изображающую то, чего на самом деле нет<sup>25</sup>. Это продукт несуществующей реальности, кажимость, образ, который создан для произведения четко определенного впечатления.<sup>26</sup> Данный концепт связывает понятия стиля и имиджа, подлинности и имитации: симулякр близок к понятию имиджа и того типа стилизации, который создает произведение с иллюзией подлинности, как бы подделывающее оригинал.

Лучше всего демонстрирует такое содержательно неопределенное формообразование, как симулякр, мода, ведь она отличается неопределенной повторяемостью, не имеющей начала: «В моде создается стиль вообще как самодостаточный образец эстетической организованности, присущей стилизованной модели. Но стиль и мода по сути своей – антиподы, ибо стиль – творчество смысло-формы, а мода – абсолютно произвольное сочетание знаков, формальных элементов»<sup>27</sup>. То есть мода содержит в себе уникальное своеобразное сочетание различных стилей, тогда как сам стиль является оплотом творчества художника, несущим в своей форме определенную идею, культурный импульс.

Мода смешивает все интересующие ее культуры в игре симулякров, где любые формы прошлого становятся лишь повторяющимися вневременными знаками. Исторические формы былого замирают и появляются в текущую эпоху, принося в нее свою несовременность. «Мода всегда пользуется стилем “ретро”, но всегда ценой отмены прошлого как такового... Мода — это, парадоксальным образом, *несвоевременное*»<sup>28</sup>. Она повторно использует цикл видимости и может подставлять любые знаки. Б. Гройс полагает, что

---

<sup>25</sup> См. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: "Добросвет" 2000. С. 92-114.

<sup>26</sup> См. Устюгова Е. Н. Там же. С. 232.

<sup>27</sup> Устюгова Е. Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб, 2003. С. 238.

<sup>28</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: "Добросвет" 2000. С. 180.

искусству вообще присуща цикличность, согласно законам которой происходят колебания между ценным и обесцененным: стремление к новому диктует положительную оценку необычного и даже маргинального, но и подобное с течением времени переоценивается как уже бывшее. Пример таких циклов - повторения моды на абстракционизм, обретший вторую волну популярности в 1940–1950-ые годы, и фигуративную живопись, к которой возвращается постмодерн 1970–1980-ых годов и искусство конца первой декады XXI века<sup>29</sup>.

В книге «Символический обмен и смерть» Ж. Бодрийяр выделяет три порядка симуляции, которые последовательно сменяли друг друга в соответствии с изменением закона ценности<sup>30</sup>. Данные исторические виды симуляции отображают судьбу феномена имитации, динамику его места и значения в культуре с Возрождения и до наших дней.

Олицетворением первого этапа симуляции, начавшегося в эпоху Возрождения и продлившегося до промышленной революции, является подделка. Она появляется как следствие разрушения феодального строя буржуазным и открытого соревнования в знаках отличия. Демократия приводит к главенству эмансипированного знака, доступного всем в равной степени: «Тем самым через посредство межклассовых ценностей/знаков престижа с необходимостью возникает и *подделка*»<sup>31</sup>. Происходит переход от знаков, которые нельзя производить в неограниченных количествах, к массовому распространению знаков на основе спроса. Новый свободно умножаемый знак расширяет употребление материала. Он общедоступен, желает иметь реальную референтность и обязательность как прежде. Однако в эру подделки знак обретает только референциальную причинность, естественность (природность) и реальность.

---

<sup>29</sup> См. Андреева Е. Все или ничто. СПб.: 2011. С. 13.

<sup>30</sup> См. Бодрийяр Ж. Там же. С. 66-96.

<sup>31</sup> Бодрийяр Ж. Там же. С. 79.

Подделка, начиная с эпохи Возрождения, проявляется во всем: театральность барокко, ложные жилеты и лепнина, что отображает стремление человек а того времени сделать весь мир светским, театральным, социальным<sup>32</sup>. Симулякр первого этапа открыт для необычных, ранее невиданных приемов и сочетаний, разнообразных версий игры и подделки. На данной ступени подделка имитирует лишь субстанцию и форму, а не отношения и структуры.

На смену подделки первого этапа развития симуляции, по мнению Бодрийяра, приходит производство промышленной эпохи. Второй этап - это этап репродукции. В отличие от симулякра первого порядка, где отличие меду оригиналом и подделкой никогда не отменяется, проявляясь в противоречии между симулякром и реальностью, в симулякре второго порядка происходит исчезновение реальности. Производство приводит к появлению реальности без образа, без отражения и без видимости. Проблема сходства и несходства больше не существует. Теперь машины могут бесконечно преумножаться, а само производство становится цикличным.

Симулякр второго порядка, по Бодрийяру, соответствует исследованному В. Беньямином искусству в эру промышленной революции. Оба автора считают, что в период стремительного роста производительных сил возник новый вид знаков, которые не имели статусных ограничений, в связи с чем их не нужно было подделывать, они изначально производились в огромных количествах. Критерий уникальности перестает применяться, ему на смену приходит серийность, суть которой в существовании некоего количества идентичных вещей: «Отношение между ними — это уже не отношение оригинала и подделки, не аналогия или отражение, а эквивалентность, неотличимость. При серийном производстве вещи без конца становятся симулякрами друг друга»<sup>33</sup>. Утрата оригинальной референтности - необходимое условие для действия общего закона

---

<sup>32</sup> См. Бодрийяр Ж. Там же. С. 74.

<sup>33</sup> Бодрийяр Ж. Там же. С. 120.

эквивалентностей второго порядка, благодаря которому возможно производство, понимаемое в данном случае как исчезновение оригинала для серии идентичных объектов. Так достигается бесконечная репродуктивность. Исходя из вышесказанного, примерами симулякров второго порядка можно назвать конкретную поэзию Клода Паскаля и промышленные образцы окрашенной бумаги, заменяющие пейзажи, так как, по мнению Е. Андреевой, они являются ранними образцами серийного искусства<sup>34</sup>.

Бодрийяр завершает свою схему третьим этапом, который длится по сей день и называется симуляция<sup>35</sup>. Серийное производство сменилось порождающими моделями, что вызвано переворотом в понимании происхождения и цели: все формы теперь изначально задумываются воспроизводимыми. Новый тип симулякра не является ни подделкой оригинала (как на первом этапе), ни чистой серийностью (как на втором этапе). Формы выводятся из моделей с помощью модулирования отличий. Важна лишь соотнесенность с моделью как с единственным фактором правдоподобия. Симуляция – это эра полной относительности и комбинаторики, в которой все знаки легко обмениваются между собой, но не имеют реальных означаемых: «Эмансипация знака: избавившись от “архаической” обязанности нечто обозначать, он освобождается для структурной, то есть комбинаторной игры по правилу полной неразличимости и недетерминированности»<sup>36</sup>. То есть теперь знак работает как код в пространстве полной всеобщей свободы. Имитация в данном случае выходит на совершенно новый уровень: она закладывается в основу произведений, становится их качественно-определяющим элементом.

Подобное отсутствие детерминированности знака влечет за собой исчезновение его ауры, которая является неотъемлемой чертой подлинного произведения. Дискурс подлинности и неподлинности становится

---

<sup>34</sup> См. Андреева Е. Все или ничто. СПб.: 2011. С. 31.

<sup>35</sup> См. Бодрийяр Ж. Там же. С. 72-96.

<sup>36</sup> Бодрийяр Ж. Там же. С. 146.



неуместным, ведь у моделей нет оригиналов. Подобия в данном случае предшествуют своим подлинникам: «Проблема касается теперь уже не разграничения Сущности-Видимости или же Модели-копии... Симулякр не просто вырожденная копия, в нем кроется позитивная сила, которая отрицает и оригинал и копию, и модель и репродукцию»<sup>37</sup>.

Кроме того, отсутствие детерминант делает возможным обмен и подстановку ранее противоречивых элементов. Деятель третьего порядка – это воспроизводитель без четких целевых установок: «Производство умерло. Да здравствует воспроизводство!»<sup>38</sup> Эту систему можно сравнить с тестом, где вопрос сразу направляет на нужный ответ. Новое, уникальное мнение больше не производится, а воспроизводится заранее данное, общественное.

Характерной чертой современного третьего этапа является самодублирование знака, которое скрывается за пустой отсылкой к его означаемому. Это очевидно, например, в творчестве Энди Уорхола: оно олицетворяет смерть оригинала и репрезентации. (*Приложение 1*). Другим примером служат башни-близнецы World Trade Center: они – свидетельство замыкания системы в самоудвоении, где ни одно из зданий не является оригиналом или копией другого. Эти небоскребы – символ замкнутой серии, отныне означающей выводимость искусства и всей системы из установленной модели. Такая замкнутость реальности на самоповторении – решение кризиса репрезентации. (*Приложение 2*).

В современной гиперреальности, являющейся игрой в реальность, достигнут пик наслаждения от симуляции как отсутствия причинно-следственных закономерностей и определенности начала и конца. Происходит бесконечный тревелинг моделей, знаков, масс-медиа и моды. Этот процесс начался с искусства, а затем перешел на повседневную жизнь: «Художественное произведение очень рано начинает дублировать само себя, манипулируя знаками художественности. Тогда-то искусство и вступает в

---

<sup>37</sup> Зенкин С. Вступительная статья// Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: "Добросвет" 2000. С. 12.

<sup>38</sup> Бодрийяр Ж. Там же. С. 167.

процесс бесконечного *воспроизводства*: все, что дублирует само себя, оказывается под знаком искусства»<sup>39</sup>. Сегодня вся жизнь настолько эстетизирована, что реальность слилась со своим образом, так как в ее основу легла искусственность. Настоящее время подчинено коду под знаменем моды. Мода – лицо, амбассадор третьего симулякра, так как использует формы, производящиеся не по собственным детерминантам, а по модели, являющейся ее единственной референцией. Она всегда воспроизводится, обменивая и комбинируя всевозможные системы знаков без всякой цели.

В современных произведениях искусства *особенное* исчезает, как и конкретность отдельного творения: «Процесс, в каждом произведении искусства выливающийся в нечто предметное, противится своей фиксации в конкретной данности и устремляется снова туда, откуда он начинался»<sup>40</sup>. Направленность произведений искусства на объективацию подвергается разрушению, что связано с укоренением в них иллюзии. На третьем этапе их целесообразности требуется нецелесообразность, через которую в них проникает иллюзорное. Сами произведения непосредственно, а не созданные их образами иллюзии, являются видимостью.

В попытках не допустить смешение видимости и истинности, когда первая подменяет вторую, искусство стало противиться копированию внешнего мира и обратилось к неискаженному отражению реальных состояний души. Однако иллюзорность – неотъемлемая черта эстетических творений, поэтому они не могут быть полностью избавлены от подражания реальности и от иллюзии. Все содержание формы, материалов и даже идей и духа произведений искусства всегда берется из реальности, а затем лишается ее в них, превращаясь в ее копию: «Мимесис произведений искусства – это сходство с самим собой. Находясь в конфронтации с антагонистической

---

<sup>39</sup> Бодрийяр Ж. Там же. С. 171.

<sup>40</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 312.

реальностью, эстетическая целостность, противопоставляющая себя этой реальности, становится видимостью»<sup>41</sup>.

Смысл, конструируемый видимостью, играет важную роль при создании иллюзорности произведения. Его содержание всегда выражается как видимость, ведь именно она конституирует произведение искусства как таковое и обозначает его отличие от реальности. Понятие *эстетическая видимость* было введено в философско-эстетический дискурс Ф. Шиллером, полагавшим, что прекрасная видимость и не претендует на звание разумной истины, так как не является логической. Для человека само духовное существование предстает в качестве особой видимости реального в конкретных произведениях искусства. В них художественный идеал идеализирует материю, придавая ей прекрасную видимость<sup>42</sup>. Противоположностью видимости выступает выражение, действующее миметически. По своей сути оно является подражанием, но его черты в качестве произведений искусства остаются видимостью. Вечное противоборство видимости, как формы в широком понимании, и выражения принимает разные воплощения, зависящие от конкретного исторического момента: «Миметический образ действий, позиция по отношению к реальности по эту сторону жесткого, неизменного противопоставления субъекта и объекта становится посредством искусства, органа мимесиса с тех пор, как на мимесис наложено табу, жертвой видимости и, в дополнение к автономии формы, носителем и исполнителем этой видимости»<sup>43</sup>.

По мысли Т. Адорно, вообще все искусство является подражанием в том смысле, что оно подражает объективному, лишенному психологии выражения, которое живет только в художественных образах: «Посредством выражения искусство отгораживается от для-другого-бытия, столь жадно поглощающего выражение, и заявляет о себе – в этом осуществление его

---

<sup>41</sup> Адорно Т. Там же. С. 333.

<sup>42</sup> См. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. Директ-Медиа, 2007. С. 145-160.

<sup>43</sup> Адорно Т. Там же. С. 362.

миметической функции»<sup>44</sup>. Следуя логике философа, можно сделать вывод, что реальности следовало бы подражать произведениям искусства, а не наоборот, так как искусство демонстрирует то, что несуществующего не может быть, ведь реальность произведений искусства говорит нам об априорной возможности возможного.

Обобщая все вышесказанное, можно заключить, что имитация имеет различные функции и формы проявления в искусстве. Художники прибегают к ней при создании внешней, формальной части своих произведений – заимствуя уже существующие в истории искусства элементы определенных стилей или конструируя уникальное сочетание черт различных направлений искусства, а также полностью подражая какому-либо прообразу или технике. В иных случаях имитация используется как главный инструмент при производстве репродукций и копий, служа способом удовлетворения потребностей массового вкуса. Кроме того, творцы обращаются к ней и при идейном наполнении своих работ: парадоксальным образом они находят в этом приеме способ создания уникального содержания нетрадиционным путем. Конечно, зачастую данный феномен выступает как противоположность подлинности и в искусстве, и вообще в реальной жизни, однако правомерно его, как форму *эстетической видимости*, рассматривать как атрибут всего искусства и как аспект *эстетического* как такового. Современные авторы активно прибегают к разным формам имитации в своем творчестве, открывая ее новые грани и художественные возможности.

---

<sup>44</sup> Адорно Т. Там же. С. 380.

## II ГЛАВА. ФЕНОМЕН ИМИТАЦИИ В КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

### 2.1. Элементы имитации в стилях Бидермайер и Романтизм

Сравнение стиля романтизма и стиля Бидермайер может служить наглядной демонстрацией принципиальных различий между подлинным стилем и имиджем, использующим имитацию. Так приземленный имидж Бидермайера является подражанием романтизму в виде его лишенной остроты, упрощенной, сглаженной и удобной версии.

Романтизм возник в революционной Европе на рубеже XVIII – XIX веков и развивался на протяжении еще двух веков. При всем своем новаторстве, этот стиль был тесно связан, во многом обусловлен духовным контекстом своего времени, в котором особую роль играли учения И. Гёте, Г. Гегеля, И. Канта и И. Фихте. В классической трактовке суть романтизма определяется в движении к новому, переходе и динамике, которые осмысливаются как разрушение и строительство. Романтизм можно определить как своеобразный диалог языков культуры на рубеже эпох.<sup>45</sup>

В том же XIX веке, в период 1815-1848 годов, в немецко-австрийской культуре возник художественный стиль Бидермайер. Этот термин, вероятно всего, возник из созданного немецким поэтом Л. Айхродтом псевдонима, под которым он публиковал свои стихотворения, стилизованные под стихи некоего Бидермана (С. Заутера) – провинциального школьного учителя, и пародирующие их. Герой Айхродта отличался мещанскими интересами, а само слово Bieder (нем.) переводится как «простодушный, обывательский».

Бидермайер появился в переходную историческую эпоху перелома, приведшего к смене аристократической культуры демократической. Зрителя

---

<sup>45</sup> См.: Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 64.

стал интересоваться не идейно-эстетический, а потребительский аспект искусства. Направлять развитие культуры стали не гении-творцы, а публика, стремившаяся адаптировать высокие идеи и смыслы под свое понимание. «Вкусы публики, с одной стороны, были обращены к великой культурной эпохе XVIII - начала XIX века (не только классицизма и романтизма, но и сентиментализма и рококо), а с другой стороны, соответствовали духовному кругозору современной социальной среды, основу которой составляло мелкобуржуазное городское общество...»<sup>46</sup> В связи с этим художественные произведения Бидермайера были полны стилизаций известных направлений и жанров. Эстетика данного стиля не имела конструктивного центра формообразования и складывалась из разнородных форм: «стиль бидермайер определялся смутными интенциями зарождавшейся демократической культуры и сообщества людей, ищущего, но пока не нашедшего свои смысловые ориентиры и отчетливый язык культурных форм»<sup>47</sup>.

Кроме того, данное направление явилось откликом на желание бюргерского, мещанского общества отгородиться от общественных проблем, спрятаться в спокойном домашнем быте, создать свой маленький уютный мирок. Художественный стиль Бидермайер отличается камерностью, интимностью и сентиментальностью, поэтизацией мира вещей, которые были отражением ценностей немецкого бюргерства, мещан и среднего класса. Однако очень скоро Бидермайер свелся к ограниченному мещанскому натурализму, отошедшему от возвышенной романтической мечтательности и идеалистичности к мелочности и ограниченности. Бидермайер использовал, имитировал формы романтизма, обращенного в своих работах к личностной субъективности и процессу творчества, но содержание его произведений искусства существенно отличалось. В отличие от романтизма, который воспевал творческую энергию, давал художнику полную свободу в

---

<sup>46</sup> Устюгова Е. Н. Бидермайер как культурно-стилевой феномен // Известия Уральского федерального университета. Сер.3 Общественные науки. 2016 №2 (152). С.168.

<sup>47</sup> Устюгова Е. Н. Там же. С.172.

выражении его замысла, он был ориентирован на отдых и умиротворение в повседневной жизни, к которым так стремилось бюргерство после войны.<sup>48</sup>

Оба стиля обращаются за вдохновением к природе, в которой ищут мотивы для творчества. Однако романтизм видит в природе как гармонию и величавое спокойствие, так и необузданную неконтролируемую дику стихию, обладающую постоянной внутренней борьбой. Август Шлегель считал, что «романтическое... выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения...»<sup>49</sup> Такая позиция в корне противоречит Бидермайеру, стремившемуся укрыться от хаоса, понимаемого им как разрушение, боль и страдания. Хаос ничего не создает, а лишь обескровливает человечество, естеством которого является порядок и покой.

Романтическая эстетика - это подлинная, *живая эстетика образа*, тяготеющая к познанию незримого, бескрайней неуловимой реальности. Бытие мыслится как предпосылка для самоосуществления личности, а человек рассматривается как *универсальный художник*, призванный создавать самобытные произведения.<sup>50</sup> Романтика нельзя назвать подражателем, он истинный творец с уникальным почерком. Мир природы никогда над ним не довлеет, в своем творчестве он сам возводит материал на уровень одухотворенной идеальной формы. Автор Бидермайера, наоборот, стремится к подражанию природе, подчас слепо следуя за ее мотивами.

Художники Бидермайера так же, как и романтики, склонны к антропологизму, однако их внимание направлено не вовнутрь субъекта, а на его внешние проявления. Поскольку данный стиль является особой стилизацией романтизма, он схожим образом изображает идеализированный внешний облик мира и человека, но в своей имитации воплощает это в более приземленных формах. Здесь не идет речи об отвергнутом, непонятом герое,

---

<sup>48</sup> Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб, 2004. С. 117.

<sup>49</sup> См.: Кривицун О. А. Эстетика. Учебник для гуманитарных вузов и факультетов. М., 2000. С. 339.

<sup>50</sup> История эстетики: Учебное пособие/Отв. Ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб., 2011. С. 254.

конфликты избегаются, а острые углы сглаживаются<sup>51</sup>. Для такой живописи характерно отсутствие действия на полотнах, изобилие мелких деталей. Примером подобного миролюбивого, безмятежного настроения, отраженного в сюжете и колорите произведения может служить картина Георга Кёрстинга «К.Д.Фридрих в своей мастерской». Приглушенные, сдержанные тона, множество скрупулезно прорисованных незначительных элементов, естественная поза героя и солнечная цветовая гамма помогают зрителю расслабиться, задуматься о маленьких прелестях спокойной жизни и отойти от картины в приподнятом, умиленном расположении духа. (*Приложение 3*).

Сопоставив художественные стили романтизма и Бидермайера, можно наглядно увидеть, как основные внешние лейтмотивы творчества романтиков отражены в искусстве творцов Бидермайера. Данное направление вобрало в себя художественный опыт романтизма в его поэтическом взгляде на мир, подчас окрашенном иронией, но избежало крайностей, «одомашнило» его, сделало удобным и приятным простому человеку.

Приспособление Бидермайера к вкусам и потребностям современного ему общества сближает его с китчем, который так же возник как ответ на потребность нового общества в «по-простому красивом» искусстве. Центральным сюжетом в творчестве художников Бидермайера был быт с его повседневностью и рутинными занятиями. Взоры направились на «маленького человека» с его простыми радостями, горестями и заботами. Прекрасной иллюстрацией этого служат работы художника-самоучки Карла Шпицвега. (*Приложение 4*). Этот автор всегда относился к своим героям с пониманием и теплотой, но не идеализировал их. Художник не отстранен от своей работы, он находится с ней и ее миром в живом контакте – это перекликается с позицией романтика по отношению к своему творению.<sup>52</sup>

Тем не менее, романтический автор смотрит на личность как на самостоятельную самодостаточную единицу, а художник Бидермайера

---

<sup>51</sup> См.: Новая российская энциклопедия в 12 томах, том 3, М.: 2007. С. 76.

<sup>52</sup> См.: Всеобщая история искусств. Том 5, М.:Искусство, 1964. С. 139.



воспринимает человека только в непосредственной неотрывной взаимосвязи с его семьей и домом. В живописных и графических произведениях «стилизованного романтизма» на первый план выходят незначительные детали, представленные в юмористическом или сентиментальном свете. В живописи даже возник отдельный жанр, изображающий бытовые семейные сцены, вызывающие умиление. За ним закрепилось название «ранний реализм», так как он воспроизводит конкретную действительность. Художник романтизма, напротив, «...должен рисовать не просто то, что он видит перед собой, но и то, что он видит в себе»<sup>53</sup>. Чувственное переживание мира – высшее наслаждение для души романтика. Тождество объекта и субъекта, внешнего мира и души является апогеем художественного творчества.

Основная черта Бидермайера - идеализм, который он заимствует у романтизма. Картины художников Бидермайера отличались округлостью очертаний и плавностью линий, нежными изгибами силуэтов. Стиль создавал соответствие между обстоятельствами внешнего уклада жизни широких масс людей, их внутренним миром и между формами искусства. Постепенно он распространился и на моду, прикладное искусство, мебель, интерьер, графику.

Следует особенно подчеркнуть, что художники Бидермайера не создавали новых оригинальных форм, их инструментами были имитация и стилизация, позволявшие смешивать старые элементы ампира, английского классицизма, австрийского стиля *цонф* с лиричностью романтизма. Художник Бидермайера использует имидж романтика: он имитирует романтическую мечтательность, сентиментальность и чувственность, но не переносит из первичного стиля никакие духовные и телесные мучения, стремясь отгородить зрителя от любого напряжения. Он пытается совершить невозможное, желая соединить гениальное с обыденным.

В истории искусства принято считать, что Бидермайер является лишь неудавшейся попыткой создать безопасный, комфортный и приятный

---

<sup>53</sup> Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 314.

романтизм. Однако следует учитывать, что данный стиль противостоял академическим устоям и был свободен в выборе способов творчества, с легкостью имитируя любой прием, выуженный из богатого арсенала, представленного в истории искусства. Он ценил настоящий момент, а не преклонялся перед прошлым. В его произведениях умело сочетаются заимствованные формы и реалистичные мотивы, ранее непривычные для искусства. В связи с этим Бидермайер можно назвать ступенью в развитии реализма в середине XIX века.

Романтизм, напротив, хотя и преклонялся перед античной культурой, восхищаясь ее естественностью и целостностью, простотой и гармоничностью, однако воспринимал ее как прошлое, а не вечный образец, канонам которого надо неотступно следовать. Несмотря на то, что зачастую в истории эстетики романтизм освещается как подлинный, уникальный и самобытный феномен, чуждый подражательных приемов, в культуре первой четверти XIX в. частым явлением было создание стилизованных текстов, заимствование сюжетов и форм, мистификаций и фикций, и можно видеть, что и романтизм так же не пренебрегал подобными средствами. В эстетике существует множество версий объяснения данного феномена. По мнению О. Вайнштейн, противоречие между стремлением романтиков к оригинальности и самобытности и не пренебрежение подобными заимствованиями снимается позицией романтических деятелей по отношению к процессу созидания как к со-творчеству с природой и другими художниками-«братьями по духу»<sup>54</sup>. Общность идей и взглядов, таким образом, как бы создавала единое пространство Творчества, в котором ценность строгости соблюдения авторских прав уступала значимости построения идеальной картины мира.

Д. С. Лихачев полагает, что романтизм принадлежит к «вторичным стилям», стремившимся повысить долю условности в искусстве. Формирование таких стилей связано с желанием привнести в мир реальных

---

<sup>54</sup> См. *Вайнштейн О. Б.* Индивидуальный стиль в романтической поэтике. // *Историческая поэтика* / Отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994. С. 392-430.

признаки смыслового мира, сохраняемого в речи, так как взаимоотношения знаков языка и соотносимых с ними явлений отличается в разных культурах.

Реальность, отображаемая *вторичными стилями* наделяется характеристиками текста, который необходимо *прочитать*. Посылы и идеи, сформированные в романтизме, являются своего рода *вторичными текстами* по отношению к *текстам бытия*. Поэтому в романтизме можно часто наблюдать сравнение природного мира с языковой средой. И. П. Смирнов придерживается мнения, что «превращение хаоса в космос для искусства начала XIX в. – это акт языкового творчества»<sup>55</sup>.

Художники-романтики, испытывая непрестанную внутреннюю борьбу, акцентировали внимание на духовном мире человека. Они рассматривали вещи наподобие знакам, нивелируя значение чувственного опыта и акцентируя внимание на сверхчувственном познании. Кроме того, поскольку творцам романтизма было необходимо раскрыть значение *текстов бытия*, к которым они обращались при создании собственных произведений искусства, романтики стремились проникнуться замыслом их создателей в сопереживании, так как такой замысел недоступен простому созерцанию и наблюдению. Именно поэтому *вторичные стили* тяготеют к стилизации: «Субъект, которого постигает (моделирует) стилизатор и которому присвоена роль творца действительности, может опознаваться и в качестве другого автора (тогда действительность эстетизируется, превращается в продукт художественной активности) и в качестве демиурга»<sup>56</sup>. Так в романтизме моделирование автора всегда предшествует передаче объективного окружения.

Понятие мистификации, рассматриваемое И. П. Смирновым, отражает двухступенчатую логику, объясняющую возникновение *вторичных стилей*. Мистификация заключается в имитировании чужого восприятия событий с

---

<sup>55</sup> Смирнов И.П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников: (место мистификации в истории культуры) // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. XXXIV: Куликовская битва и подъем национального самосознания. С. 204.

<sup>56</sup> Смирнов И.П. Там же. С. 210.

целью создания таких сообщений, которые не могут быть проверены, или с целью описания несуществующих объектов. Таким образом, мистификатор стремится либо присвоить себе права другого автора, либо вообще занять место творца. Он имитирует форму: слог, приемы, обороты речи и мельчайшие языковые особенности другого автора для того, чтобы вложить свое личное содержание, свою идею в наиболее подходящие для них, на его взгляд, уста. Характер мистификации у романтиков является неререфлексивным: мнимый автор изложения создается творцом как рассказчик чужой истории, принадлежащей третьему лицу или лицам. Ярким примером подобного приема выступают гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Повести Белкина» А. С. Пушкина. В обоих произведениях рассказчики выступают как посредники между читателем и героями пересказываемых событий. Мистификация отличается от приема стилизации тем, что стилизатор, как правило, открыто заимствует, имитирует приемы каких-либо речевых традиций, а мистификатор, напротив, всегда скрывает свое авторство текста. В романтизме наблюдаются оба эти явления.

Особенность романтического героя в том, что он, как дитя переломной эпохи, занимал пограничное положение в обществе и во времени. Его личность обладала двойственной природой, была нетождественна себе самой: это одновременно и изменчивая историческая фигура, участвующая в ситуациях, происходящих в реальном времени, и личность, стремящаяся погрузиться в вымышленный мир. В связи с этим герой зачастую деперсонализировался, перенимая характеристики другой личности. Именно контекстом культурно-исторического развития данного стиля обуславливается то, что его творцы ощущают сопричастность к другим эпохам и культурам и чувствуют болезненный разрыв со своей современной культурой. Зритель, читатель должен ухватить подобную амбивалентность произведения и рассматривать его только таким, так как смысловая неоднозначность в творении романтика не может быть снята: «Текст был неравен себе: он мог входить в противоречие с параллельными житейскими

показаниями о запечатленных в нем событиях, состоять из семантически двуплановых суждений, превращаться в обломок незавершенного замысла»<sup>57</sup>.

Романтики-мистификаторы, как правило, представляли себя в роли посредников между публикой и созданными ими текстами. Так А. И. Сулакадзев позиционировал себя аудитории в качестве первооткрывателя и владельца уникальных древнерусских памятников, которые в реальности являлись историческими подделками его же авторства. Можно сказать, что авторы мистификаций являются своего рода передатчиками чужого слова, как и фиктивные авторы. В связи с этим, следует вывод, что «фактические составители морочащих публику текстов имели неоднозначный облик: тайное лицо просвечивало сквозь явное. Эти два лица совмещались в одном»<sup>58</sup>. Романтические мистификации были вечными колебаниями их авторов между двумя полюсами: маскирующим и демаскирующим воздействием мистификаций. Воспринимающий зритель такой подделки аналогично должен был исполнять одновременно две роли: «Его знакомили с сочинением, якобы не ориентированным на современного читателя и требующим от современников преодоления исторической дистанции, которой они отделялись от текста»<sup>59</sup>.

Итак, можно сделать вывод, что такие виды имитации как стилизация и мистификация были присущи не только Бидермайеру как очевидно имиджевому направлению искусства XIX века, но и подлинному стилю того же столетия – романтизму. Из приведенных черт обоих художественно-эстетических течений видно, что данные имитационные техники и методы не умаляют достоинств художественных стилей, не препятствуют привнесению подлинных, истинных идей и смыслов (глубина, искренность и одухотворенность произведений романтизма) и инновационных направлений развития (черты реализма в живописи, привнесенные Бидермайером). И

---

<sup>57</sup> Смирнов И.П. Там же. С. 218.

<sup>58</sup> Смирнов И.П. Там же. С. 219.

<sup>59</sup> Смирнов И.П. Там же. С. 220.

романтизм, и Бидермайер пользуются имитацией при создании своих произведений, заимствуя, подражая авторам других культур, в первом случае, и стилей, во втором, но в результате их творчество получается самобытным и успешно достигает своих целей, отвечает на запросы тех слоев общества, которые являются их адресатами, зрителями, читателями.

## **2.2. Проявление имитации в стилях «историзма» и «эkleктики» в XIX веке**

В XIX столетии в картине мира человека произошли существенные перемены, в значительной степени вызванные социокультурными причинами и историческими событиями, что привело к серьезным изменениям в отношении к эстетическим нормам и идеалам предыдущих эпох. Так, в России политическая реакция на восстание декабристов поставила под сомнение постулаты классицизма, провозглашавшие гармонию интересов отдельных индивидов и государства. Обнаружение ограниченности рационализма философии Просвещения привело к новой форме мироощущения, проникнутой романтизмом и историзмом. Романтизм противопоставил абстрактности мысли философии Просвещения, стремившейся к всеобщности истины и вечным категориям, историзм мышления. Феномен *историзма* в данном случае выступает в качестве компромисса, соединяющего противоположное – метафизические проблемы бытия и конкретность и достоверность научного факта. Кроме того, он сочетает в себе разрыв с традицией, что было весомой особенностью духовной жизни прошлого века, с признанием этих традиций.

Поворот к *историзму* позволил человеку осознать необратимый характер времени и взглянуть на все этапы истории культуры как на неповторимые самобытные периоды, обладающие уникальными эстетическими особенностями. В XIX веке одна за другой предпринимаются попытки выявить законы развития и функционирования исторического процесса. В прошлом ищут ключ к своеобразию настоящего и тайнам будущего. В. Г. Белинский чутко ухватил эту особенность своей эпохи: «Век

наш — по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии. Мало того, само искусство теперь сделалось преимущественно историческим»<sup>60</sup>.

Мировоззрение XIX века отличалось стремлением понять историю культуры своей нации и выявить особый исторический путь своего народа. При этом человек чувствовал себя сопричастным и всему мировому историческому процессу. Одним из результатов подобного самосоотнесения стала потребность личности выразить себя в архитектурных формах прошлых времен. Вместе с тем, это было время утверждения буржуазного общества, его ценностей и вкусов. Если в материальном производстве и складывавшихся на его основе социальных отношениях характерные черты буржуазного образа жизни были выражены достаточно определенно, то в сфере культуры язык самовыражения еще не созрел, хотя потребность в утверждении его авторитета была налицо. Это стало причиной широкого распространения эклектики и стилизаторства, что наиболее ярко проявилось в архитектуре и формах предметного творчества.

В прошлом зодчество применяло в основном лишь одну единственную стилеобразующую форму ордера, что может быть объяснено следующим образом: «Чем более общее содержание вкладывалось в архитектурную форму, тем меньшее число архитектурных форм требовалось для его воплощения, тем более широкий круг идей ассоциировался с той или иной формой»<sup>61</sup>. Но в 20-30-е годы XIX века произошел коренной перелом, и количество используемых форм многократно увеличилось. Архитектура начала обращаться к намного более широкому спектру потребителей и заказчиков, которые хотели видеть в ней конкретное отображение своих

---

<sup>60</sup> *Белинский В. Г.* Избранные философские сочинения. М., 1941. С. 267.

<sup>61</sup> *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978. С. 58.

интересов и вкусов. Так возникла «говорящая архитектура», вызванная к жизни ассоциативностью восприятия форм зодчества и избирательностью, исконно присущей архитектуре нового времени.

Отрицание в *эkleктике* абстрактной красоты классицизма схоже с отторжением в философском *историзме* абстрактности мысли Просвещения. Однако деструкция иерархичности и внеисторической нормативности, которые были присущи предыдущей традиции, проходит одновременно с выработкой новых идей и идеалов, а так же новых правил, обладающих локальным характером. Подобные нормы обладают абсолютной значимостью, но их власть и сила проявляются только в пределах их специфической, ограниченной сферы. В связи с этим для выражения подобных норм используются специальные формы специальных стилей. Е. И. Кириченко считает, что данная особенность проявляется в принципах композиционного построения *эkleктических* сооружений: «Это абсолютная аналогия с композиционными особенностями *эkleктики*: утратой иерархичности при сохранении системообразующего отношения полезного и прекрасного, сочетанием симметрично-осевого построения с многоакцентностью и фронтальностью»<sup>62</sup>.

Главный инструмент *эkleптики* - имитация стилей чужих эпох и культур, которые переносятся на современную почву XIX века. Важный аспект всех этих имитационных практик – неспособность *эkleптики* к целостному воспроизводству заимствованных стилей. Раньше, от Возрождения до классицизма, художественные стили воспроизводили черты лишь одной античной архитектурной системы, которая, единственная за всю историю архитектуры, смогла гармонично соединить полезное с прекрасным, что могло быть заимствовано и воспроизведено как принцип в другой эпохе. Но огромное число стилей, выбранных *эkleптикой* в качестве образцов для подражания, обладало лишь ограниченной целостностью, и при попытке их заимствования воспроизведению поддавались только второстепенные детали:

---

<sup>62</sup> Кириченко Е.И. Там же. С. 61.



орнамент, украшения или оторванная от контекста конструктивная форма – например, стрельчатые готические арки, понимаемы в данном случае чисто декоративно. В *эклектике* проваливаются попытки целостного воссоздания той или иной художественной системы, возможным оказывается лишь имитация отдельного мотива или элемента. Однако сужение значения понятия правдоподобия и подлинности компенсируется изобилием и разнообразием источников цитирования, предоставляющих свой контент для подражания, и некоей жанровостью - «имитацией особенностей прототипа во всей их неповторимой конкретности»<sup>63</sup>. Творцы XIX века все больше стремятся к точности передачи уникальных мотивов, взятых из первоисточников, отходят от имитации общих форм какого-либо стиля и акцентируют внимание на точном воспроизведении конкретных деталей, иногда в точности копируя декор конкретных памятников.

Существенным для понимания подобной тенденции к максимизации четкости и конкретности подражания оригинальному стилю или даже непосредственному сооружению является влияние, которое оказало на зодчество изменение в иерархии направлений искусства, произошедшее на рубеже четвертого и пятого десятилетий. Ведущим видом искусства стала литература, и все эстетические нормы и понятия стали разрабатываться исходя из ее специфики. Архитектуре, как и всем остальным искусствам, пришлось отражать новые требования в своих произведениях: реализм, просветительский характер и описательность, то есть декоративность (на языке зодчества). Архитектура стала стремиться к крайней доходчивости, четкости и определенности образа, получаемого в ходе имитации *пра-стиля*.

Относительно содержательного наполнения, эклектика должна была выполнять те же функции, что и другие виды и стили искусства – воспитывать и просвещать граждан. Подобный лейтмотив повторялся в истории искусства с XVIII по XIX века. В трудах критиков и теоретиков искусства четко прослеживается тенденция приписывания искусству

---

<sup>63</sup> Кириченко Е.И. Там же. С. 65.

практических целей. Так Н. В. Гоголь продвигал содержательно-смысловое понимание форм зодчества и видел в истории архитектуры отражение всей мировой истории. Его позиция, как и восторженные похвалы готике Чаадаевым, и возвышение национального характера любомудрами и славянофилами – это восхваление эклектического стиля и обоснование его особого значения в истории искусства и жизни общества XIX века: «В возвышенной духовности храмов готики Чаадаев увидел антитезу официальному мещанству николаевской эпохи с ее плоским практицизмом и казенным оптимизмом»<sup>64</sup>.

Начиная с 1880-х годов во всем искусстве, и в архитектуре, где ярче всего проявилась эклектика, усиливаются требования полезности произведения, включая его понятность, конкретность содержания и ориентацию на массовый вкус неискушенного зрителя. Однако причиной этого было не отсутствие идеи или отказ от художественной выразительности. Данная тенденция объясняется новым мотивом в заимствовании существовавших ранее стилей, которое непременно должно было быть ситуативным и конкретным, что было обусловлено особым вниманием к реальной жизни, особенно к ее социально-политической сфере.

Подобные разнообразные ожидания и требования к сооружениям нуждались в совершенно разных решениях и подходах, которые могли быть найдены только в различных архитектурных формах разных стилей, но при помощи идентичных имитационных средств и приемов. XIX век, облаченный в столь отличающиеся друг от друга, но удивительным образом способные гармонично соседствовать друг с другом на одной улице, творения архитекторов, предстает как крайне гетерогенный и разноликий период в истории эстетики и искусства.

Во многом все это разнообразие форм воплощения идей зодчих XIX столетия обусловлено поиском истинного места человека и народа, к которому он принадлежит, в истории. В связи с этим каждое строение

---

<sup>64</sup> Кириченко Е.И. Там же. С. 55.

выполняет функцию своего рода машины времени, переносящей в определенный исторический период и местность, а также играет роль компаса, помогающего сориентироваться относительно занимаемого современностью положения в ходе истории. К примеру, подобное стремление обрести прочный исторический фундамент и воссоздать свое, пусть на самом деле и не существующее, прошлое наблюдается в творчестве американских архитекторов. У населения США была неудовлетворенная потребность знать о своих корнях, видеть преемственность поколений, которой попросту не могло быть на новом континенте у колонизаторов, прибывших из другой части света. Искусство, в особенности архитектура, взяло на себя роль удовлетворения этого страстного желания. С помощью *эklekтики* в архитектурных псевдоисторических сооружениях была создана иллюзия существования истории. Античный, классический, готический и другие стили обеспечивали видимость разнообразия и богатства прошлого для лишенных настоящей родины американцев. Так, Ч. Мак-Кин, подражавший классическому Ренессансу, вместе с У. Р. Милом и С. Уайтом создал здание Бостонской общественной библиотеки. (*Приложение 5*).

Однако помимо удовлетворения стремления к самоидентификации архитектурное искусство не могло игнорировать и значимость материальной полезности, обязанность успешно выполнять обыденные житейские функции: быть библиотекой, вокзалом, театром или больницей. Например, в 1870-е годы в Санкт-Петербурге в стиле *эklekтики* архитектором К. К. Андерсоном был построен дом на углу Большой Конюшенной улицы и набережной реки Мойки, где разместились гостиница «Демут» и трактир, находившийся при ней. (*Приложение 6*). В этом здании наглядно видно, как в архитектурной практике сочетаются прикладная задача строения и особая буржуазность его внешнего облика и интерьеров. Дизайн интерьеров отличался шиком и нарочитой дороговизной: огромные, царственные хрустальные люстры, лепнина и мрамор отвечали вкусам горожан и воплощали их желание пышности и изобилия. «...своеобразная приземленность, “жанровость” архитектуры слиты с тяготением к...

роскоши... Особенности, ассоциирующиеся привычно с грюндерством и буржуазностью, проникали в архитектуру тем более легко, что могли рассматриваться самым последовательным выражением понятого эгалитарно демократизма — общества «равной» доступности всем роскоши»<sup>65</sup>.

Такой демократизм, проявившийся в *эклектике* XIX века, когда самые возвышенные стили прошлого могли с легкостью использоваться для домов, предназначенных для низших слоев общества, существовал неотделимо от демократизации эстетического идеала. Незнатные классы, такие как купечество, разночинцы и новая интеллигенция, заняли значительное место в жизни общества и стали диктовать новые эстетические вкусы. Их дома и интерьеры должны были походить на архитектуру, в которой жили аристократия, знать и даже короли. Горожанин становился представителем массовой культуры, и желание подражать уникальным дворцам и жить в изобилии превратилось из мечты в возможную реальность для множества людей. Подобные привилегии стали массовым феноменом благодаря росту промышленного потенциала производства дешевой роскоши и новому подходу в городском строительстве, которое начало сооружать «коммунальные» особняки.

Искусство поворачивается к массе и начинает руководствоваться паллиативными идеалами ее вкуса. Впервые в истории эстетики самые негативные особенности искусства, создающегося для массового потребления, проявляются именно в эклектике. Архитектура XIX столетия — это невероятное соседство в одном сооружении масштабности и помпезности с конкретностью и интимностью. «Противоположные качества — внимание к частным вкусам и потребностям и одновременно апелляция к массе, к народу, постоянное чувство соотнесенности отдельной личности со своим народом — определяют специфическую монументальность архитектуры второй

---

<sup>65</sup> Кириченко Е.И. Там же. С. 70.

половины XIX в. ...чувство уюта, приятности пребывания в интерьере сочетаются с переживанием великолепия и величественности»<sup>66</sup>.

Резюмируя все вышеперечисленные особенности *историзма* и *эkleктики* XIX века, можно заключить, что поверхностная оценка данных стилей выхватывает лишь усиление в них подражательности как заимствования и имитации форм других стилей, но в действительности эта черта свидетельствует о разрыве с традицией и создании новых эстетических ориентиров и канонов. Романтизм, из которого вышли *историзм* и *эkleктика*, породил веру в возможность личного влияния на развитие истории. Свобода выбора стиля творчества стала одним из следствий этого. *Эkleктика* подражает стилям прошлого не для того, чтобы возродить их «идеальную красоту». Имитация и заимствование в данном случае – это лишь форма, то есть «старое мыслится как исходный материал для нового, создаваемого путем новой комбинации исходных элементов»<sup>67</sup>. Художники XIX века используют выверенную форму прошлых стилей, так как она полностью проработана и не требует внутреннего усовершенствования, но вкладывают в нее свои собственные идеи и смыслы.

Однако пересмотр античных ценностей, вылившийся в отрицание, казалось, вечных и неизблемых устоев, не мог пройти без негативных последствий, представленных в данном случае вульгаризацией и лишением целостности произведений. Многообразие форм, которые могут служить эстетическим идеалом, подорвали ценность принципа подражания. Когда можно подражать всему, ценность воспроизводимого утрачивается и возникает сомнение в этом методе творчества. В конце столетия искусство подошло к порогу эстетического кризиса: росту недоверия и неуважения эстетических идеалов прошлого, в крайних случаях выливавшегося в насмешку.

---

<sup>66</sup> Кириченко Е.И. Там же. С. 70.

<sup>67</sup> Кириченко Е.И. Там же. С. 72.

## ГЛАВА III. ФЕНОМЕН ИМИТАЦИИ В КУЛЬТУРЕ XX - XXI ВЕКОВ

### 3.1. Китч как имитация подлинного искусства

В рамках одной и той же культуры могут одновременно существовать и успешно функционировать противоположные по своим установкам направления искусства, такие, например, как авангард и китч. Авангард начала XX века стремился наполнить свои произведения сложными, глубокими смыслами, выражающими представления о духовной и творческой миссии искусства. Он возник в начале XX века как попытка переосмыслить сущность и назначение искусства в культуре. Его теоретики видели новую миссию искусства в деле творения иного Бытия и трактовали искусство как новую онтологизированную религию, новый способ жизнестроения. Творчество авангардистов начала XX века было направлено к самому Универсуму. Таким образом, авангардизм изначально был ориентирован на культуротворческие функции, на открытие принципиально новых смыслов искусства и культуры, поэтому его произведениям присуще качество подлинности, а произведения китча, напротив, даже не претендуют на творческие открытия, так как имитация заложена в их природе. Китч раскладывает все смыслы на поверхности, уделяя основное внимание технике, внешнему антуражу; он адресован не к Бытию, а к публике, потребляющей искусство.

Понятие «китч» появилось в Германии 60-х - 70-х годов XIX века на волне массового переселения крестьян в города. Крестьяне обучились чтению и письму, однако не могли органично включиться в контекст городской культуры. В обществе появилась потребность в таком типе культуры, который бы удовлетворял духовные потребности людей, выросших в среде сельской культуры. Массовым искусством, удовлетворяющим таким запросам, стал *китч* на заре своего становления.

Кроме того, потребительские вкусовые запросы появились и у городской публики середины XIX века, неспособной воспринять высокое

искусство. Горожане тоже желали нового искусства, которое решило бы проблему их духовных нужд, и было бы по своей сути более понятным, простым, милым и домашним. Массовая культура, заполнившая эту нишу, с середины XX века достаточно оперативно создала такое искусство, адаптированное к потребностям городских жителей.

С завоеванием массовой культурой доминантного положения в панораме современной культуры масштабы распространения и многообразие форм *китча* значительно разрослись. Теоретики эстетики, искусствоведы и философы предлагают различные классификации китча. Четыре модели существования китча, приведенные О. Я. Мухой, наиболее полно характеризуют его разностороннюю направленность: 1) китч как эстетическая категория, 2) китч как стиль дизайна, 3) китч как образ мышления и 4) китч как «контрабанда классического искусства»<sup>68</sup>.

Классическим эстетическим определением *китча* является понимание его как способа коммуникации потребителя и искусства. *Китч* – это «тот продукт, который возникает как квазихудожественный ответ на потребности обычного человека без особенных требований, но с претензией»<sup>69</sup>. Такой *китч* максимально прост в смысловом отношении, но стремится компенсировать это внешней изощренностью и декоративностью. Он является псевдообъектом, симуляцией, копией, синтезировавшей в себе удачные приемы и образы истинного искусства – «эстетике красоты и оригинальности китч противопоставляет свою эстетику симуляции: повсюду он воспроизводит вещи большими или меньшими, чем образец, он имитирует материалы, он подражает формам или комбинирует их неподходящим образом, он повторяет моду, не проживая ее»<sup>70</sup>. Подобная эстетика имитации

---

<sup>68</sup> См. Муха О. Я. Китч и кэмп как новое высокое и низкое. Революция бинарных отношений в эстетике // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология» 2013. № 1(13). С. 8-12.

<sup>69</sup> Муха О. Я. Там же. С. 19.

<sup>70</sup> Бодрийяр Жан. Китч // Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. — М., 2006. С. 145.

связана с необходимостью ответа на стремления публики к магическому присоединению к культуре высшего класса.

В дизайне и моде *китчу* свойственны чрезмерная декоративность и броскость, стилевая эклектика, дисгармония цветов, перенасыщенность аксессуарами, что вызвано нарочитым стремлением к роскоши и помпезности. Дизайнер прибегает к *китчу*, чтобы создать нечто шокирующее и притягивающее взгляд при помощи комбинации разнородных символов, понятных аллегорий и метафор. К *китчу* относят те интерьеры, в которых намеренно игнорируются эстетические формы и правила «хорошего вкуса»: например, стиль советской квартиры, в которой на стенах висели аляповатые ковры, а в углу стояла импортная стенка, уставленная вазами из Гусь-Хрустального и статуэтками каслинского литья, что в совокупности должно было создавать впечатление зажиточности и достатка. (*Приложение 7*). Зачастую приверженность дизайнера подобному методу искусственности объясняется его иронической насмешкой над историческими традициями и чересчур изысканными стилями. А их движущий мотив - желание выделиться. В моде приверженцами *китчевых* приемов считают Джона Гальяно, Вивьен Вествуд, Кристиана Лакруа и Эмануэля Унгаро. (*Приложение 8*). *Китч* в дизайне и моде – «это не просто анти-стиль, он обладает собственной концепцией, которой строго придерживается»<sup>71</sup>. В нем присутствует не только желание привлечь публику, но и указание на принадлежность к эстетизму элитарной культуры. Черты его эстетической программы: ошарашивающее, дисгармоничное и преувеличенное, поданное публике как изощренный вид продуманной игры для «продвинутых эстетов».

*Китч* как особый способ мышления и эстетического моделирования представляет собой психологическую установку нетерпимости к двойственному, четко не определимому и потаенному. К китчевому мышлению человека привело довлеющее влияние СМИ, которые его повсеместно атакуют непрекращающимися лавинообразными потоками

---

<sup>71</sup> Муха О. Я. Там же, С. 22.



информации. Конечно, человек массмедийного общества способен ограничивать воздействие СМК (средств массовой коммуникации) на свою субъектность, но полностью дистанцироваться от этого влияния он не в состоянии. *Китч* в этой ситуации выступает как необходимая ответная защита от прессинга современной мозаичной культуры: простота помогает ориентироваться в культурном пространстве и понимать транслируемые знаки. Человек сам становится продуктом массовой культуры в глобализованном мире, где культура претерпевает тотальную унификацию с помощью СМИ. Подобные культурные процессы влекут к нивелированию ценностей, в результате чего примат получает наиболее простое и поверхностное. СМК смешали искусство, философию, политику и религию с рекламой, придав им форму потребительского товара. Избыток информации не позволяет глубоко вникать в суть произведений культуры и искусства: «Следствием этого возникает скольжение сознания по продуктам культуры, и не углубление в их содержание – смотрение вместо созерцания, слушание вместо слышания»<sup>72</sup>, что является наиболее благодатной почвой для *китча*.

СМИ предлагают человеку определенный набор образов, из которых он затем собирает свою штампованную идентичность – «Я» становится модульным. В связи с этим современный мир наделяется чертами ризомы и лишается четких гештальтов, порождает расщепленного субъекта с китчевым образом мышления. Все современное общество, обладающее кажущимся многообразием, с его культом потребительского гедонизма и утилитарных ценностей, можно назвать всеобщим *китчем*, где подлинность и возможность выбора качественно иного – лишь иллюзия: «трудно даже сугубо теоретически представить четкую грань между моделью и серией, между индивидуально-уникальным и серийным... когда все становится уникальным, то и сама уникальность исчезает, когда все вещи становятся

---

<sup>72</sup> Ильин А. Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры) – Омск.: 2010. С. 240.

моделями, то моделей больше нет»<sup>73</sup>. Культура становится псевдокультурой, т.е. *китчем*.

*Китч* формирует максимально комфортный образ мышления, присущий массмедийному информационному обществу. Человек имитирует приверженность чему-либо пока это модно, выгодно или удобно, в его убеждениях нет глубины и силы.

Как конкретное направление в искусстве *китч* возник в качестве продукта всеобщей грамотности и индустриальной революции, урбанизовавшей Западные европейские страны и Америку. Китч выступил как «новый товар – эрзац-культура...предназначенный для тех, кто, оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывал духовный голод, томился по тому отвлечению, какое могла дать только культура определенного рода»<sup>74</sup>. Постепенно начинается экспансия *китча*, который вытесняет народную культуру. Его массовая продукция стирает культурные различия всех колониальных стран: «Китч ныне становится... первой в истории универсальной культурой»<sup>75</sup>.

Такое искусство для масс использовало обесцененные и академизированные симулякры подлинной культуры. На первых порах *китч*, действуя по строгим алгоритмам и формулам, выдавал за новое старые открытия, демонстрируя зрителю фальшивый опыт и поддельные чувства. Предметы *китча* были коммерциализованы и приносили огромную прибыль. Однако главной предпосылкой его существования была предшествующая зрелая традиция искусства, из которой *китч* мог «выдергивать» нужные образы, преобразовывая их в угоду своим целям.

Производительные силы общества обеспечили *китч* стабильно растущим тиражом, что немисливо для настоящего искусства, природа которого сопротивляется механическому копированию. Вместе с тем, как

---

<sup>73</sup> Ильин А. Н. Там же, С. 245.

<sup>74</sup> Гринберг К. Авангард и китч // «Художественный журнал», № 60, декабрь 2005. С. 49.

<sup>75</sup> Гринберг К. Там же, С. 18.

отмечает К. Гринберг, китч имеет и высокие уровни, которые не вводят потребителя в заблуждение. Так журнал «New Yorker», являясь китчем высшего класса, отображает и авангардный материал, перерабатывая его<sup>76</sup>.

В государствах с тоталитарным режимом и недостаточно образованным населением, вкусы которого формируются преимущественно СМИ, *китч* становится инструментом властного управления, манипулирования сознанием людей. Например, в советской России официально пропагандируемая культура благодаря ее массовому тиражированию и преподнесению публике как идеального образца и дидактически навязываемой нормы вкуса приобретала оттенок *китча*. На этом основании некоторые авторы называют Репина, высоко ценимого за реализм официальной советской культурой, типичным представителем классического русского *китча*, поскольку его картины стирают грань между жизнью и искусством: «У Репина “рефлексивный” эффект уже включен в произведения и пригоден для лишнего рефлексии удовольствия зрителя»<sup>77</sup>. (Приложение 9). Действительно, реалистичность изображения, кажущаяся очевидность посылов и лежащих на поверхности смыслов могут быть такими же, как и в произведении элитарного искусства, но, в отличие от последних, не требуют от зрителя внутренней работы, завораживают смотрящего. Но в таком случае любое реалистическое произведение можно квалифицировать как китч, что соответствует модернистскому отрицанию реализма. Сторонники такой позиции склонны относить к *китчу* всех творцов, не примкнувших к новым авангардным направлениям, например, Сибелиуса, Чайковского, Родена и Рахманинова. Причисление или не причисление этих авторов к китчевым определяется тем, что считается творчеством. Если безоговорочно принять авангардистское и модернистское определение искусства, согласно которому искусство предназначено создавать нечто совершенно новое по своему содержанию и по форме, и уделять все внимание поиску скрытых внутренних

---

<sup>76</sup> См. Гринберг К. Там же, С. 53.

<sup>77</sup> Гринберг К. Там же, С. 52.

смыслов, а совершенство формы и техники считать уделом ремесленной работы, то итогом будет изгнание из области истинного искусства многих величайших художников. В таком случае к *китчу* придется отнести всю классику, начиная с античности и заканчивая эпохой Возрождения, поскольку для нее характерны восхищение красотой и необходимость отточенного технического мастерства.

Слишком широкое определение причастности к области китча в искусстве приводит к обесцениванию идей множества художественных произведений и огрублению авторских посылов. Например, в творчестве Репина можно наблюдать не только ясно читаемую социальную проблематику и отражение основных лейтмотивов жизни простого народа, что свойственно работам всех передвижников, стремившихся приблизить искусство к обыкновенному человеку, но и индивидуальную, личностную трактовку реальности. Глубокое переосмысление, проникновение в самую суть изображаемой жизни отчетливо видны во многих его картинах. Также, следует отметить оригинальность композиционных и колористических решений и особый психологизм характеров героев полотен Репина. (*Приложение 10*). Таким образом, позиция Гринберга в причислении множества великих деятелей искусства к *китчу* представляется несколько поверхностной, непроработанной и малоубедительной.

*Китч* оперирует клише и штампованными фразами, формульными сюжетами и однозначными образами, к которым тяготеет профанное бытие. Как глобальное явление современности, *китч* имеет особую значимость в определенных слоях русской культуры, что связано с менталитетом, присущим массовому сознанию, характерной чертой которого является «особая потребность нормального русского обывателя сделать этот свет пригодным для житья путем приручения его украшением, членением пространства и времени, привычной семантизацией быта...»<sup>78</sup> Сознание человека массовой культуры не способно воспринять искусственную

---

<sup>78</sup> Яковлева А. М. Китч и паракитч: Рождение искусства из прозы жизни //Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. - СПб, 2001, с. 259.

сложность художественной картины мира. *Китч* выполняет функцию психологической адаптации, так как именно он «отстаивал права маленького человека на свои вкусы и в целом свою картину мира, очеловечивал и приручал мир страшный, бесчеловечный, утверждая нехитрые, но существенные человеческие ценности»<sup>79</sup>. Так, некоторые культурологи признают за *китчем* функцию трансляции общечеловеческих ценностей. Однако, трансформировавшись в технически воспроизводимый масскульт, доморощенный *китч* перестал быть искренним и близким.

В современной живописи феномен *китча* претерпел серьезные трансформации и существенно отличается от своего изначального варианта. Существуют художники, которые намеренно отказываются называть свои картины искусством, причисляя их к области *китча*. Одним из самых известных подобных авторов является Одд Нердрум. (*Приложение 11*). Он называет себя «королем китча», противопоставляя свое творчество «истинному искусству» модернистов. Последнее, на его взгляд, не заботится о красоте и добросовестной исполнительности, а лишь транслирует отвращение к наследию прошлого. Взгляд Нердрума на *китч* принципиально отличается от его привычного образа в общественном сознании: *китч* – это анти-искусство, которое значительно больше самого современного искусства, потому что только в нем сегодня осталось место настоящему таланту, преданному традиционным живописным техникам, которые избегаются модернистами. Если рассматривать данный стиль как последний оплот качества и живописного мастерства, то в такой трактовке *китч* все же является частью искусства, по форме близкой классическим произведениям, которые так же выверяли и оттачивали до совершенства свою манеру письма.

Критерий высокого и низкого на сегодняшний день перестал определять *китч*. Теперь он может представлять не только как дешевая декорация или безвкусная подделка, но и как эстетически изысканная подача произведения. Критическое отношение к этому направлению заключается в

---

<sup>79</sup> Яковлева А. М. Там же, С. 262.

неприятности его прямолинейности: «В то время как художник может выразить прекрасное лишь “сделав крюк”, китч заявляет о красоте “в лоб”»<sup>80</sup>. Критики именуют *китч* суррогатом подлинного искусства, созданным в угоду ленивому и нетребовательному зрителю, который хочет понятной красоты и не желает утруждаться поиском скрытых посылов. Зачастую *китч* связывают с феноменом массового сознания и осуждают за привлечение зрителя к пустому.

*Китч* руководствуется качеством изображения и искусностью творца, ориентированного на признанные в истории шедевры искусства. Представители модернизма называют это копированием и имитацией приемов классиков, полагая, что искусство Пикассо, Уорхола и Дюшана является принципиально отличным от искусства прошлого, поэтому его подлинность не ставится под сомнение. Современные произведения обязаны быть прогрессивными, качественно новыми, иначе их не причислят к категории искусства. В отличие от модернизма, *китч* не является рассудочно выстроенным способом выражения интенций автора, в его образах могут быть и страсть, и эмоции, но лишь понятные публике и не нуждающиеся в анализе: «Китч ставит вечные человеческие вопросы, смотрит на жизнь серьезно, жертвует смехом ради покоя, ищет индивидуальности в противовес иронии и скептицизму искусства»<sup>81</sup>, то есть в его основе лежат установки на восприятие, а не на творчество. В то время как модернистское искусство создается ради самого искусства, *китч* производится ради зрителя.

Принципиально новыми являются взаимоотношения потребителя и *неокитча*. *Неокитч* эстетизирует уродливое и безобразное. Современный заказчик готов платить внушительные суммы за такие произведения, чтобы идти в ногу с последними тенденциями, поэтому эстетика *неокитча* выступает в тесной связке с престижностью. Главной чертой нового направления в *китче* является жизнеподобие: сходство эталонов морали,

---

<sup>80</sup> Редакционная преамбула к выступлениям художника Олда Нердрума на пресс конференциях своих персональных выставок // ARTnews, октябрь 1999.

<sup>81</sup> Odd Nerdrum. Отрывки из выступлений // Журнал «ARTnews», октябрь 1999.

стремлений и представлений об успешности, заложенных в произведении, с установками потребителя. В. В. Бычков объясняет это продуманностью и психологизмом *неокитча*: «Китч апеллирует к инстинктам; теоретическое обоснование этого исследователи находят у З.Фрейда, поскольку китч нередко делает ставку на спекуляцию сексуальностью и жестокостью. Манипулирование сознанием реципиентов, точный учет психологии восприятия в сочетании с прогрессом технических возможностей распространения китч-продукции — основы неокитча»<sup>82</sup>.

Однако существует и совершенно другая точка зрения на сущность современного *китча*, когда им называют не одно из противоречиво оцениваемых направлений современного искусства, а вообще все, причисляемое к искусству как носителю миметического. Данной позиции придерживался Т. Адорно, утверждая, что противоречие конструктивного и миметического элементов, присущее каждому произведению искусства, необходимо вносит даже в самые фундаментальные работы *дурашливое* начало. *Дурашливость* – это осадок миметического в искусстве, плата за изоляцию от реальности: «Искусство в своем понятии предполагает китч, понимаемый в социальном аспекте в том смысле, что оно, исходя из намерения сублимировать данный момент, выдвигает в качестве предпосылки этого процесса привилегию образования и классовые отношения; за это оно подвергается наказанию в виде fun»<sup>83</sup>.

Тем не менее, моменты *дурашливости* в крупных произведениях подводят зрителя к их тайне. По мнению Адорно, оперы «Волшебная флейта» и «Вольный стрелок» с глупыми фабулами содержат больше истины благодаря своей музыке, чем такое серьезное произведение, как «Кольцо Нибелунгов»<sup>84</sup>. Вероятно, компонент клоунады - это базовая характеристика искусства, ведь связка “животное-глупец-клоун” издавна была его частью.

---

<sup>82</sup> Лексикон нон-классики. Там же, С. 372.

<sup>83</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. М.: 2001. С. 375.

<sup>84</sup> См. Адорно Т. Там же. С. 376.

Можно сделать вывод, что дискуссии о соотношении и наполнении понятий «истинного искусства» и *китча* как «подделки под искусство» должны учитывать то, что в эстетическом опыте функционирования современной художественной культуры *китч* занимает особое место и имеет множество видов, некоторые из которых противоположны друг другу в своих установках. В связи с этим, *китч* как многосоставной эстетический феномен нельзя оценивать исключительно негативно или позитивно, причислять к стилю истинного искусства или же называть просто безвкусицей.

### **3.2. Кэмп как оправдание искусственности произведения искусства**

*Кэмп* как особый вид эстетизма зародился в европейской культуре в качестве эстетической реакции на китчевые произведения. Он – особая линза, преобразующая объект, на который обращен его взгляд. *Кэмп* является смелой и неожиданной интерпретацией «неудавшихся» результатов творчества, «забракованных» высоким искусством.

Период, когда *кэмп* появился на эстетической арене, отличался чутким отношением культурной общественности к поверхностности, причудливости и подражанию. *Кэмп* вобрал в себя эти стремления, сделав своим объектом гипертрофированное, вульгарное и, в традиционном смысле, безвкусное. Этот феномен связан с пристрастием к преувеличенности искреннего, к нарочито серьезному и вычурному, что не соответствовало критериям качества художественного произведения с точки зрения классического отношения к искусству, но приверженцами *кэмп*а воспринималось с восторгом и вождением. По существу, «Кэмп — это искусство, которое ставит своей целью быть полностью серьезным, но не может быть воспринято как серьезное всеми, потому что оно всегда “слишком”»<sup>85</sup>.

Само произведение искусства не должно намеренно создаваться как *кэмп*, все подобные попытки обречены на неудачу в силу их лишенности непосредственности и отсутствия претензии на «взаправду». Процесс

---

<sup>85</sup> Зонтаг С. Заметки о кэмп. Мысль как страсть. — М., 1997 С. 60.



художественного творчества многомерен, он включает в себя диалектику рациональных, целенаправленных и спонтанных устремлений и действий, а не направляется исключительно одной преднамеренной ориентацией на определенную стилистику.

Если *китч* – это характеристика эстетического объекта, то *кэмп* – это способ восприятия такого объекта, который может стать принципом формирования определенного жизненного стиля. Эстетические формы, подобные *китчу* и *кэмпу*, могли возникнуть только в современной культуре, ключевой чертой которой является смешение высокого и коммерческого. Данные феномены стали очень близки друг к другу – оба играют с имитацией, ставя ее выше подлинности. Они ликвидируют дистанцию между жизнью и искусством, акцентируя свое внимание на форме, а не на содержании: «оба представляют собой определенный *симулякр красоты*, только семантика знаков принципиально различна»<sup>86</sup>. Однако *кэмп* не исчерпывается произведениями *китча*, и не всякий *китч* может быть рассмотрен через призму *кэмпа*.

В отличие от *китча*, который стремится к общедоступности, *кэмп* использует провокативность и намеренно усложняет произведение, прибегая к экстравагантности, подчеркивающей его элитарную природу. *Кэмп* позиционирует себя как искусство посвященных, смакующих явления *китча*, уводя их в область рафинированного извращения, превращая имитацию того, что находится «за гранью вкуса», в предмет особого наслаждения для избранных. *Кэмп* выставляет напоказ преувеличение отталкивающего, претендуя на единственность своей правды. Неслучайно визитной карточкой *кэмпа* считаются Оскар Уайльд и Жан Кокто, заявивший в интервью для «Vanity Fair» в 1922 г.: «Я ложь, которая говорит правду». (Приложение 12).

Возвеличивая дурной вкус *китча*, *кэмп* делает его предметом культа, извлекает особый извращенный род удовольствия из откровенности имитации. Можно сказать, что *кэмп* паразитирует на *китче*. Его суть

---

<sup>86</sup> Муха О. Я. Китч и кэмп как новое высокое и низкое. С. 20.

заключена в заигрывании с искусностью и манерностью: «Кэмп – это вкус и мироощущение, особым образом заточенное под “фу-фактор”... Это столь ужасно, что приближается к совершенству!»<sup>87</sup> *Кэмп* не признает классическую эстетическую дифференциацию искусства на высокое и низкое: он «...превращает в объект эстетического удовольствия вчерашнее безобразное через неоднозначную игру, где не вполне ясно, то ли безобразное переосмысливается как прекрасное, то ли прекрасное (как “интересное”) сводится к безобразному»<sup>88</sup>. Образный язык *кэмп* гибок и зависит от воспринимающего субъекта – это форма осознанного отношения, которое маскируется игрой, обычно, с эстетически-эротическим уклоном.

По мнению С. Зонтаг, данный стиль тяготеет к теме сексуальности в искусстве. Он зародился на почве разногласий аристократии с культурой и властью, но под именем аристократии здесь выступал спонтанно образовавшийся класс, ориентирующийся на моду на гомосексуальность и сам себя признавший носителем элитарного аристократического вкуса. Однако, как отмечает С. Зонтаг, если бы *кэмп* не развивали гомосексуалисты, его бы развивал кто-нибудь другой. *Кэмп* не является исключительно гомосексуальным направлением в эстетике, но поскольку авангард, по ее мнению, состоит преимущественно из гомосексуалистов, то эта наиболее чуткая культурная группа стала базисом и для *кэмп*. Поэтому, представляя, в основном, гомосексуальную часть культурного общества, *кэмп* не равнодушен к теме общественной морали: «Он нейтрализует моральное негодование, поддерживая легкость и игру»<sup>89</sup>.

Пристрастие *кэмп* к эротизму нашло отражение и в его отношении к гендерным проявлениям. В форме индивидуального стиля он выражается как в изощренной утонченности, так и в показной преувеличенности. Эти противоположные черты воплощаются в антиномичных образах андрогина.

---

<sup>87</sup> Муха О. Я. Там же, С. 22.

<sup>88</sup> История уродства / под ред. Умберто Эко. М.: 2007. С. 411.

<sup>89</sup> Зонтаг С. Там же, С. 58.

Замершие утонченные тела творчества прерафаэлитов, тонкие бесполое фигуры *ар нуво* – примеры эротизма в искусстве, которыми восхищается *кэмп*. (Приложение 13). Наивысшей эстетической ценностью для него обладает наитончайшая форма сексуальности, где стерты отличительные черты половой принадлежности. В этой эстетике культивируется женственное в мужчине и мужественное в женской красоте как самое прекрасное, что только может быть: «Кэмп — это триумф стиля, не различающего полов. (Взаимообратимость “мужчины” и “женщины”, “личности” и “вещи”).»<sup>90</sup> Однако обратной стороной такого стремления к слиянию полов выступает вкус к преувеличенности сексуальных характеристик, манерности и ярко выраженным гендерным шаблонам поведения. Оба способа полового позиционирования эпатируют публику, с удовольствием предоставляя ей шанс насладится искусственностью своего преувеличения и вместе с тем, чистосердечностью этого жеста<sup>91</sup>.

Необходимо заметить, что *кэмп* стал претендовать на то, чтобы именоваться стилем, в тот исторический период, когда само существование стиля в контексте современной культуры находилось под вопросом. Сегодня любой новаторский стиль, не придерживающийся традиционных форм, объявляется антистилем. А *кэмп* определенно не наследует классические эстетические установки, а опирается на вкус, воспевающий вульгарность. Но его циничность лишь видимость, поскольку он не смеется над провальными произведениями, которые имели высокий пафос в первоначальном замысле автора, но в итоге родились гипертрофированными детьми, очевидно подражающими уже существующему. *Кэмп* учит превращать страстные неудачи в триумф.

Как эстетический феномен *кэмп* является особой разновидностью созидательной чувствительности, обращающей серьезное в фривольное и театрализирующей эстетический опыт. Его чувствительность двусмысленна:

---

<sup>90</sup> Зонтаг С. Там же, С. 52.

<sup>91</sup> См. Зонтаг С. Там же, С. 48-63.

предмет может означать что-то конкретно определенное, а может – все, что угодно. В этом кроется одна из причин абсолютной искусственности вещей данной стилистики. В итоге, *кэмп* предстает как последовательное эстетическое мировосприятие, где содержание побеждено стилем, мораль – эстетикой, а трагедия – иронией. Серьезность вовлеченности художника в творческий процесс в *кэмп*е выступает обратной стороной пафоса.

*Кэмп* требует от своих приверженцев болезненного процессуального погружения. Его скандальная провокативность и маргинальность, подчеркнутая отстраненность от происходящего удивительным образом сочетаются с проявлением как будто бы искренних чувств. Подобный синтез становится возможен только посредством игры, культивирующей извращенную чувственность: «Никакая сцена любви не пронзит современного человека настолько, насколько представленные через гомосексуальный контекст универсальные чувства, свойственные для людей любой сексуальной ориентации, но здесь – *больнее*, а потому – “настоящее”»<sup>92</sup>. Произведения *кэмп*а не имеют собственного самодостаточного художественного образа, в них присутствует лишь видимость действительности, правдоподобная имитация, подлинник которой сам является подражанием. Поверхностная гиперреальность затрагивает зрителя, но не дает ему глубины для погружения. *Кэмп* – это формотворчество и фарс без отсылки к чему-то истинному. Учитывая знаковость термина симулякр в определении специфики данного стиля, явления *кэмп*а можно наделить характеристикой псевдовещи. В его проявлениях подлинность замещена симуляцией, «выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым»<sup>93</sup>.

Являясь симулякром *китча*, т.е. симулякром симулякра, *кэмп* позволяет зрителю пережить, не переживая. Китчевый симулякр генерирует реальность второго порядка, а симулякр симулякра *кэмп*а творит еще более призрачную

---

<sup>92</sup> Муха О. Я. Там же, С. 15.

<sup>93</sup> Лексикон нон-классики. С. 302.

и неправдоподобную по своей природе (но не в видимости) реальность третьего порядка. Фигуры утрачивают всякую связь с настоящей реальностью и не скрывают своей лишенности ауры.

Интересным также представляется сравнение *кэмп* с новым дендизмом, процветающим в эпоху господства массовой культуры. *Кэмп* трансформирует понятие дендизма, приспособлявая его к тем реалиям, в которых существует. Современный кэмповский денди сверхэлитарен, как и его предшественник, но тяготеет уже не к редкому и «неиспорченному» обывателями искусству, а к пошлому и кричащему искусству масс. К копиям массовой культуры *кэмп* не испытывает отвращения и пренебрежения, потому что просто не разделяет уникальное и поточное.

*Кэмп* и дендизм питали друг друга, поддерживали друг в друге культ гендерных игр, парадоксальности и в высшей мере натуральной искусственности. Первые денди презирали вульгарное и вычурное, а современные денди, ценители *кэмп*, видят в них главную прелесть вещи. Оскорбление рафинированного классического вкуса вызывает взрыв восторга нового дендизма: «Денди носил надушенный платок как галстук и был подвержен обморокам; ценитель *Кэмп* вдыхает зловоние и гордится своими крепкими нервами»<sup>94</sup>. В таком повороте видится отчаянная попытка убежать от пресыщения, вызываемого современной массовой культурой. Вероятно, *кэмп* появился как реакция на изобилие разношерстного современного искусства, страдающего от патологического разнообразия.

Знаковой фигурой *кэмп*, превратившегося в жизненный стиль, является «первый денди» всей мировой культуры – Оскар Уайльд, благодаря которому европейский дендизм сблизился с *кэмпом*, вобрал его эстетику и оказался восприимчив к массовой культуре: «В деятельности Уайльда происходит переход от элитарного дендизма к игривому *кэмп*у. Уайльд умудрился соединить формальную ясность французских трактатов о

---

<sup>94</sup> Зонтаг С. Там же, С. 59.

дендизме с глубиной прозрений Патера, Рескина и Россетти»<sup>95</sup>. Он создал новый синтетический вариант из старого дендизма и *кэмп*, отличающийся оптимальной рекламной упаковкой и готовностью войти в массовую культуру. Мысли Уайльда считаются актуальными и для сегодняшней эстетики. Например, его высказывания о чувствительности *кэмп* точно характеризуют ее специфику как равенства всех предметов: «Дверной порог может быть столь же восхитителен, сколь и картина. Когда он провозглашает важность галстука, бутоньерки или кресла, Уайльд предвидит демократический настрой Кэмп»<sup>96</sup>. Такой взгляд на искусство знаменует последний этап эстетизма, отличающийся страстью к «эксцентрике, к вещам-которые-суть-то-чем-они-не-являются»<sup>97</sup>. Так, к примеру, ар нуво, направление, в рамках которого *кэмп* наиболее развит, видоизменяло любой предмет, превращая его во что-то совершенно иное. (*Приложение 14*).

Нивелируя значимость оригинала, *кэмп* любовно относится ко всему, что использует цитаты без кавычек, открыто заимствуя черты у других явлений. Главная ценность – тот «персонаж», который получается в результате из синтеза разнородных деталей, *выдернутых* из классического языка. *Кэмп* важна интенсивность и неугасающая яркость личности. Данный стиль признает лишь целостность и силу творения личности, обращает внимание только на броский «характер», а к развитию персонажа он индифферентен. Для чувствительности *кэмп* характерны театрализованные жесты, его переживание максимально выразительно в изображении внешности персонажа, но не стремится проникнуть внутрь образа. Если результат оказывается скорее ужасным и безобразным, нежели прекрасным, как подлинники, на которые ориентировался создатель, то цель *кэмп* достигнута: «Предельное выражение Кэмп: это хорошо, потому что это

---

<sup>95</sup> Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: 2006 С. 283.

<sup>96</sup> Зонтаг С. Там же. С. 57.

<sup>97</sup> История уродства / под ред. Умберто Эко. М.: 2007. С. 414.

ужасно»<sup>98</sup>. *Кэмп* повлиял на поворот в эстетическом отношении к неклассическим, китчевым ответвлениям искусства, приверженным подражательным способам творчества.

*Китч* и *кэмп* являются яркими примерами, иллюстрирующими современную тенденцию ухода от смысла в искусстве и эстетике. На сегодняшний день человек вынужден постоянно сталкиваться с огромным числом продуктов культуры, в основном массовой. Скорость восприятия произведений искусства неуклонно растет, время для осмысления, глубокого погружения во внутренний мир картины катастрофически уменьшается. У человека не остается времени для вдумчивой работы с идеями и смыслами, заложенными в картине. Кажется, что обращение к одним и тем же фундаментальным вопросам жизни, характерное для авторов на протяжении всей истории искусства, утомило зрителя. В связи с этим, искусство было вынуждено переориентироваться, исходя из нынешнего состояния культуры и потребностей публики: работа со смыслом уступила место манипуляции с формой, яркостью, заметностью, игрой с чувствительностью.

### **3.3. Самодизайн как образ жизни современного эстетизированного человека.**

В истории эстетики XX века наблюдается оппозиция, которую составляли авангард как элитарное, подлинное искусство, выполняющее роль критика и аналитика традиционного искусства, и *китч* как низкое искусство для народа, для масс, заменяющее традиционное искусство.

К. Гринберг не согласен с плоской трактовкой авангарда как революционного искусства, полностью порывающего с традицией и стремящегося обозначить новую точку отсчета, не привязанную к прошлому. Он полагает, что в действительности авангард продолжил традиции европейского художественного искусства, но акцентировал свое внимание не на содержании и сюжетах классических работ, которые всегда

---

<sup>98</sup> История уродства. С. 416.

обуславливаются культурой, а на технике их создания, производства<sup>99</sup>. «Авангард для Гринберга – это попытка “имитации имитирования” шедевров, унаследованных модернизмом от великого европейского прошлого»<sup>100</sup>. То есть авангардное искусство развивается в границах закономерностей хода истории искусства, обозначенных Бодрийяром, оно является подражанием подражанию, симулякрот симулякра. Авангард играет роль эксперта, внимательного к техническим аспектам произведения.

Следовательно, авангард является исторической рефлексией о традиции, преемником высокого, элитарного искусства. Его противоположностью всегда называют *китч* в значении низкого искусства, сменившего народное и отражающего художественные предпочтения масс. Кроме того, на искусство можно смотреть, исходя не только из дихотомии высокое-низкое, но и из альтернативы, заданной по отношению к авторству в искусстве: человек может занимать либо позицию творца, производителя художественных произведений, либо – их потребителя, зрителя. Следуя такой схеме, авангардист займет место художника-производителя, а автор китча – зрителя, наслаждающегося визуальными эффектами. Но в современном эстетизированном обществе, где имитация и искусственность вышли далеко за рамки искусства и проникли на уровень повседневности, положение субъекта изменилось, перспективы совпали, и теперь каждый, не только художник, но и обычный индивид, является и реципиентом, и творцом.

Такой коренной поворот произошел из-за того, что в конце XX – начале XXI века эстетическая сфера претерпела серьезные изменения в связи с возникновением по масштабам ранее небывалого художественного производства, ставшего действительно массовым явлением. Период активного массового художественного потребления сменился этапом, где черты прошлого периода соединились с новыми реалиями – массовым эстетическим производством. Сегодня СМК и социальные сети позволяют

---

<sup>99</sup> См. Гринберг К. Авангард и китч // «Художественный журнал», № 60, декабрь 2005. С. 13-19.

<sup>100</sup> Гройс Б. Политика поэтики М.: 2013 С. 259.



любому человеку экспонировать плоды своего творчества, выставлять их на всеобщее обозрение. (*Приложение 15*). Фотографии, видеозаписи и тексты появляются на просторах интернета тем способом, который тесно связан с приемами постконцептуального искусства. Личность XXI века автоматически становится художником и зрителем в одном лице, если участвует в сфере социального. «В наше время повседневность стала еще более искусственной, театрализованной и дизайнерской. Быть художником перестало быть эксклюзивной судьбой – эта судьба стала репрезентативной для общества в целом на повседневном уровне»<sup>101</sup>.

Отсюда следует, что большинство наших современников сталкиваются с принципом имитации по обе стороны произведения искусства. Как производители они обращаются к искусству технически, стремясь его симитировать, использовать в измененном варианте или же, в противном случае, просто отвергнуть. То есть они занимают позицию авангардиста: акцентируются на техничности и форме художественной работы. А в роли потребителей люди просто получают удовольствие от искусства, созерцая его как китч. В таких случаях имитация чаще всего лишь облегчает процесс восприятия, оставаясь для публики незамеченной.

Однако индивид сталкивается с искусством не только как с внешним явлением, эстетическое переходит и в сферу личного пространства человека в том смысле, что личность сама становится образом, произведением искусства. Члены современного общества участвуют в практиках самодизайна, так как их фигуры постоянно открыты взгляду и оценке другого. Все непрестанно следят друг за другом через увеличительное стекло медиа и личных аккаунтов в социальных сетях, что вызывает необходимость все время работать со своим образом, корректируя его или опровергая: «Виртуальное пространство Интернета стало площадкой, на которой идет постоянное конструирование и переконструирование Моего лица и Моего

---

<sup>101</sup> Гройс Б. Там же. С. 267.

пространства для дальнейшей презентации на YouTube – и наоборот»<sup>102</sup>. В таком ракурсе искусство в повседневности уступает место дизайну, ориентированному на конструирование образа человека им самим и влияющей на него культурой: «Современный дизайн преобразил все социальное пространство в выставочное пространство для отсутствующего посетителя – пространство, в котором люди оказываются одновременно художниками и произведенными ими самими художественными объектами»<sup>103</sup>.

Обратной стороной всеобщей доступности образов окружающего мира стало тотальное подозрение в неискренности и поддельности, полагает Б. Гройс. В мире, где каждый создает себе дизайн, имидж, убеждая других в честности своих высказываний – главная забота, которая легла на плечи простого человека из области искусства, боровшегося со зрительскими подозрениями на протяжении всей своей современной истории<sup>104</sup>. Еще художники-модернисты позиционировали себя единственными честными людьми в абсолютно лицемерном мире. Впрочем, обладает популярностью и обратная стратегия: личность моделирует ситуацию несостыковки, своеобразной трещины сконструированного ею образа, которая как бы позволяет увидеть истинную сущность носителя. Для достоверности открывшаяся картина должна быть более шокирующей, чем зритель мог себе вообразить: «Любой человек, будь то самый благородный или самый презренный, несет в себе тайну, которая сделала бы его ненавистным всем окружающим, если бы она открылась»<sup>105</sup>. Дизайнер своего имиджа таким образом ловит зрителя и возвращает себе его доверие путем намеренного эпатирования публики. «В западном искусстве существует давняя традиция представлять художника ходячей катастрофой. И художники модернизма,

---

<sup>102</sup> Гройс Б. Там же. С. 296.

<sup>103</sup> Гройс Б. Там же. С. 298.

<sup>104</sup> См. Гройс Б. Там же. С. 298-301.

<sup>105</sup> Беньямин В. Бодлер. М.: 2015. С. 54.

начиная с Бодлера, всегда хорошо умели создавать образы зла, таящегося под поверхностью, которые сразу завоевывали доверие публики»<sup>106</sup>. Так, Бодлер любил сравнивать себя и своих коллег-литераторов с мелочными, продажными проститутками, готовыми отдаться любому за деньги. В наши дни романтическую фигуру проклятого поэта сменила фигура художника, не скрывающего своего цинизма, жадности, склонного к манипулированию, ориентированного исключительно на карьеру и материальную выгоду, для которого искусство – средство обмана аудитории. Другими примерами намеренного саморазоблачения своей фигуры являются и Сальвадор Дали, и Энди Уорхол, и Джефф Кунс, и Дэмиен Херст.

#### **3.4. Анализ феномена имитации в современном изобразительном искусстве от Рене Магритта до Яна Фабра. (На примере выставки в Государственном Эрмитаже: «Ян Фабр: рыцарь отчаяния – воин красоты»)**

Знаменитая картина 1966 года Рене Магритта «Две тайны» является яркой иллюстрацией ко всему творчеству художника и позволяет понять философию его искусства. (*Приложение 16*). Три главных составляющих произведения: (1) тщательно выписанная трубка и (2) подпись под ней: “Это не трубка”, находящиеся на картине, стоящей на реалистичном мольберте, помещенном внутри реальной картины; и над этим сооружением – (3) огромная трубка, абсолютно похожая на нарисованную на нарисованной же картине. Первая трубка, скованная “тюрьмой” холста и рамы, находится в оппозиции к свободно парящей надо всем другой трубке. Оба изображения обладают двойственной природой: их положение одновременно и надежно, и неустойчиво, неопределенно. «Обвал мольберта, рамы, полотна или же доски, рисунка, текста..., а наверху – громадная трубка без измерений и ориентиров, пребывающая в недоступной неподвижности воздушного шара»<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Гройс Б. Там же. С. 300.

<sup>107</sup> Фуко М. Это не трубка. М., 1999. С. 8.

Более того, ни про один из элементов нельзя сказать, что он является той самой трубкой, несмотря на привычку названия, существующую в нашей речи. Функция узнавания, очевидно присущая рисунку, не работает. Причина кроется в действиях автора: он намеренно разрушил каллиграмму, объединявшую все три элемента в одно изображение. Каллиграмма используется в искусстве для того, «...чтобы, играя, стереть все базовые оппозиции нашей алфавитной цивилизации: показывать-называть; изображать-говорить; воспроизводить-произносить; имитировать-обозначать; смотреть-читать»<sup>108</sup>. Магритт же стремился высвободить непреодолимую пустоту между словами (письмом), визуальной формой их референций и реальным явлением, о котором все они стремятся что-то сказать.

Некоторые работы Я. Фабра, представленные в 2016 году на выставке в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге вступают в ту же игру с картинами признанных классических художников. Так, в зале с натюрморты Ф. Снейдерса скульптуры черепов с чучелами животных в зубах, размещенные рядом с огромными полотнами фламандских живописцев Ф. Снейдерса и П. де Воса, на которых изображены сцены охоты, демонстрируют бесконечную даль между художественным изображением и реальной смертоносностью и смрадом охоты<sup>109</sup>. (*Приложение 17*). Два разных вида искусства (скульптура и живопись) раскрывают суть идеи Фабра, ведь еще русский авангард в начале 1920-ых годов решил задачу выхода за границы холста и объявил, что новый вид творчества не уступает живописи и абстракционизму в своей художественной ценности. Как и на картине Магритта, в пространстве музея отсутствует настоящий объект разговора, а художественные произведения являются лишь его имитацией. Даже объемные объекты – чучела и черепа, не в состоянии нивелировать пропасть между реальным референтом и образами искусства. Эстетизированная смерть, отображенная на картинах Снейдерса и Воса

---

<sup>108</sup> Фуко М. Там же. С. 15.

<sup>109</sup> См. Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты / Государственный Эрмитаж. СПб.: Skira, 2016. С. 56.

бесконечно далека от сущности реальной смерти. Фабр дополняет экспозицию художественными объектами, в материи которых заключена реальная, натурализованная смерть: чучела убитых животных и скульптуры из крыльев мертвых жуков. Однако и такая натурализованная смерть в скульптурах Фабра ни на йоту не приближается к своему означаемому, так как даже намек на художественную составляющую этих вещей, характеризующуюся искусственностью и декоративностью, окончательно и безвозвратно противопоставляет сущность подобных объектов реальной смерти. Тошнотворный запах убийства, распада и смерти остается за пределами сказанного, как и реальная трубка у Магритта, которую можно набить табаком.

И Магритт, и Фабр подталкивают публику к тому, чтобы автоматически назвать изображение или предмет, что очевидно не требуется в силу простоты и узнаваемости представленной формы, но появившееся в голове зрителя имя, на самом деле, не является верным. Еще экспозиция Малевича на «Выставке картин петроградских художников всех направлений», заканчивавшаяся пустыми холстами, символизировала невозможность соединения символического и материального на вещественном живописном плане<sup>110</sup>. Стало быть, оба современных художника заранее построили ловушку, заложив в ее основание сущностную противоположность референта и означаемого: «высказывание Магритта отрицает одновременную и обоюдную взаимопринадлежность рисунка трубки и текста, которым можно именовать эту же самую трубку»<sup>111</sup>. У художественного изображения и слова больше нет общего места встречи, где слова могли бы соответствовать восприятию фигуры, а изображения – найти коррелят в лексическом ряду: «Рисунок трубки, теперь пребывающий в одиночестве, может сколько угодно стараться быть похожим на форму, которую обычно обозначает слово *трубка*; текст может сколько угодно разворачиваться под рисунком: между ними

---

<sup>110</sup> См. Андреева Е. Все или ничто. СПб.: 2011. С. 66.

<sup>111</sup> Фуко М. Там же. С. 21.

теперь может проговариваться лишь расторжение связи, высказывание, одновременно оспаривающее как имя рисунка, так и то, к чему отсылает текст»<sup>112</sup>, – данная мысль М. Фуко соответствует конфликту, созданному современными работами Я. Фабра, выставленными по соседству с произведениями мастеров прошлого. Коллизия заключается в выявлении отсутствия синонимичности между образом-референтом и формами искусства. Возможно, общее пространство для них существовало лишь в каллиграмме.

В истории искусства одним из главных принципов западной живописи с XV по XX века было тождество между фактом сходства и утверждением репрезентативного соответствия. Сходство (между фигурой и вещью) и высказывание «Эта фигура – это именно та вещь» не разделялись. Кажется, что живопись Магритта и творчество Фабра напрямую связаны с точностью сходств и даже умножают их, чтобы подтвердить соответствие. Однако Магритт в картине «Пожар» делает лист дерева похожим на само дерево, которое в свою очередь имеет форму листа, а Фабр аналогичным образом превращает рыцаря в доспехах в «обыкновенную осу» в Рыцарском зале Эрмитажа. (*Приложение 18*). Таким образом, они отделяют в творчестве графическое от пластического. «Нечто, в точности похожее на яйцо, называется *акация*. Магритт тайно минирует то пространство, чью традиционную диспозицию он для видимости сохраняет»<sup>113</sup>. Фигуры выходят за пределы самих себя и изолируются в своем пространстве, в итоге становясь и похожими на себя, и отличными от себя же.

Магритт произвел кардинальный поворот в истории современного искусства, отделив сходство от подобия, обернув их против друг друга. У сходства, как замечает Фуко, есть первоначальная характеристика, по отношению к которой выстраивается порядок его копий. Оно обладает некой изначальной референцией, которой нет у подобия, разворачивающегося

---

<sup>112</sup> Фуко М. Там же. С. 63.

<sup>113</sup> Фуко М. Там же. С. 35.

сериями, в которых отсутствуют начало, конец и иерархия. Подобия множатся в повторении посредством небольших различий, а сходства подчинены репрезентации: «Сходство задается моделью, проводником которой оно должно быть и которую оно должно сделать узнаваемой; подобие пускает в оборот симулякр как неопределимую и обратимую связь от подобного к подобному»<sup>114</sup>. Подобие обладает преимуществом по отношению к сходству в сфере искусства, потому что способно показать скрытость, неоднозначность узнаваемых предметов. Так сходство одобрило бы бессознательный возглас «Это трубка» по отношению к картине Магритта и «Это рыцарь» – в адрес «Жука-носорога» Фабра. (*Приложение 19*). Однако искусство «находится в точке вертикального деления, по одну сторону которой остается мысль, существующая в модусе сходства, а по другую - вещи, связанные отношением подобия»<sup>115</sup>, и в случае данных произведений искусства верным будет следование за подобием, порождающим рой всевозможных противоречащих друг другу утверждений.

Так противопоставленные, находящиеся рядом, картины Фабра и Питера Брейгеля Младшего и Мартина ван Клеве, на которых изображен один и тот же народный праздник-карнавал, уничтожают свое сходство друг с другом и открывают взору цепочку подобий. (*Приложение 20*). Становится четко видно отличие в настроениях и отношении к происходящему действию, картины разных авторов создают разное восприятие, казалось бы, одного и того же события. Все элементы подобия этих произведений обретают место и функцию симулякра. Подобия вступают в игру переносов, их элементы уже ничего не утверждают и не репрезентируют. Для освобождения от репрезентативной констатации подобие стирает грань между произведением искусства и его референцией. В работах же Магритта модель и картина соединены линейным переходом, устраняющим двойственность и расстояние между ними. М. Фуко полагает, что в будущем искусстве грозит то, что

---

<sup>114</sup> Фуко М. Там же. С. 40.

<sup>115</sup> Фуко М. Там же. С. 58.

изображение вместе со своим именем будет деидентифицировано подобием, бесконечно повторяющимся в серии<sup>116</sup>.

Решение данной проблемы может быть найдено посредством привнесения в искусство “иероглифичности”. Понятие «иероглиф» обозначает непосредственно ощущаемое и воспринимаемое материальное явление, которое говорит зрителю больше того, что им непосредственно выражено. Его использовали такие художники и мыслители, как Хармс, Липавский и Друскин. Они обращаются к его двузначности: иероглиф имеет собственное и несобственное значение: «Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, психофизического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно»<sup>117</sup>. Из этого следует, что произведения искусства, обладающие свойствами иероглифа, не зависят от случайности. В число подобных произведений входят работы Малевича «Белое на белом» и «Черный квадрат». «”Черный квадрат” в красном углу, окруженный звездопадом геометрических форм, летящих и вращающихся, подобно небесным телам, был и продолжает оставаться изначальным иероглифом новейшего времени. В пластике квадрата, которых собственно на холсте всегда два – черный на белом, – не может не удивлять алогичное пифическое представление знака: в одной материальной плоскости зримо содержится алогизм бесконечного совмещения конца и начала»<sup>118</sup>. Можно сказать, что Малевич открыл новое направление искусства, работающее с диссонансом становления формы.

Можно сделать вывод, что в современном искусстве метод имитации пользуется большой популярностью. Художники видят в нем огромное поле возможностей для воплощения своих идей. И если ранее в истории эстетики данный феномен чаще всего фигурировал как способ формотворчества,

---

<sup>116</sup> Фуко М. Там же. С. 81.

<sup>117</sup> Андреева Е. Там же. С. 85.

<sup>118</sup> Андреева Е. Там же. С. 89.



конструирования внешней стороны произведения, то к сегодняшнему дню он стал популярным средством и для воплощения смысловых посылов автора. Имитация теперь может выступать и как средство создания оригинального произведения, и как своеобразный способ восприятия искусства, и как утилитарный метод удовлетворения запросов массовой культуры. Кроме того, стала несомненной ее значимость в роли посредника между культурными традициями, ведь при помощи различных типов имитации создаются вещи, сочетающие в себе аспекты разных эпох и стилей.

Современное искусство стало во многом свободнее, оно отошло от стереотипов классической эстетики, воспевавшей подлинность и уникальность в творчестве и клеймившей имитацию в любой форме ее проявления. На данный момент рассматриваемое понятие имеет широкий спектр вариаций, довольно полно представленных в работах творцов XXI века. Каждый тип имитации успешно выполняет свои специфические функции, занимает четко определенное место. Эстетическое сообщество не подвержено крайностям в своих суждениях и не стремится оценивать какие-либо направления, техники и приемы как единственно правильные и верные. В настоящее время эстетической картине мира присущи плюрализм и либерализм, позволяющие одновременно сосуществовать противоположным концепциям и творческим установкам. Актуальная эстетика причисляет к сфере искусства и уникальные, новаторские работы, и серийные продукты, и ручные репродукции, и произведения, состоящие из необычных комбинаций частей других произведений искусства. Все зависит от специфики взгляда на сущность искусства и его неперенные характеристики. Область художественного творчества открыта и подражательным, и копирующим приемам. Всем видам имитации приписывается определенная ценность и значимость, важность в конкретных областях. Надо полагать, имитацию можно назвать знаковым феноменом современного искусства, демонстрирующим свободомыслие современных деятелей искусства и культуры, их открытость новым интерпретациям и неожиданным точкам зрения на исконные вопросы эстетики.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время в эстетическом дискурсе имитация перестала рассматриваться с традиционно негативных позиций классической эстетики и заняла особое место в современной художественной культуре. Данное явление связано с трансформацией взглядов художников, арт-критиков и теоретиков искусства. Феномены подлинности и подражания получили множество новых оригинальных трактовок, связанных с изменениями, произошедшими в культуре из-за бурного роста производства и увеличения роли СМК в формировании массового вкуса.

На первых этапах развития эстетики, начиная с античности, к миметической деятельности причисляли все человеческие акты: познание, отношение к познанному и само творчество. Считалось, что рукотворное не способно достичь целостности и самостоятельности, присущей предметам окружающего мира. Тем не менее, в процессе эволюции культуры и философской мысли к искусству стали относиться как к исключительному, самоценному и самодостаточному явлению. Мыслители классической немецкой философии сделали определяющий шаг в этом направлении, одновременно укоренив в классической эстетической парадигме абсолютную ценность подлинности и оригинальности. Однако в ходе развития технологий репродуцирования способность создавать точные аналогии художественных произведений, трансформировавшись от ремесленных навыков до машинных копий произведений искусства, стала обретать все большую значимость для массовой культуры. Большая часть общества испытывала потребность в простом, понятном и близком искусстве, которое не требовало бы от реципиента серьезной внутренней работы и высокой эрудиции. В связи с этим, художники стали все чаще прибегать к методу имитации в различных его вариантах.

В процессе роста темпов технического производства копий и подделок подлинных произведений искусства подобные виды имитации и их место в культуре и искусстве оценивались по-разному. Первоначально культура относилась к штампованным продуктам негативно, приравнивая их к самым бездарным ручным репродукциям, но впоследствии взгляд на подражание и воспроизведение существенно изменился. Общество увидело не только отрицательные аспекты работ, созданных посредством методов имитации или даже целиком и полностью копирующих какие-либо творения, но и несомненную выгоду, пользу, которую они приносят. Ведь популяризация имитативных практик в сфере художественного имела под собой прочный фундамент социальных, экономических и политических процессов.

Демократизация социума не могла не привести к современному положению дел, когда к искусству одновременно причисляют произведения, противоположные по своим ценностным установкам. В 1820-е - 30-е годы произошел пересмотр античных ценностей, вылившийся в отрицание традиционных канонов. Однако радикальные перемены всегда имеют и негативные последствия. В данной ситуации таким побочным эффектом стала утрата произведениями целостности. Широта выбора форм, которые могут быть взяты в качестве эстетического идеала, привела к временному нивелированию ценности принципа подражания.

В современной культуре стили, включающие в свой язык имитацию, признаются как полноправно художественные. Например, *эkleктика* и некоторые виды *китча*, которые со всей серьезностью претендуют на значимое место в мире искусства, позиционируя подражание технике классических авторов как единственный способ сохранения и выражения традиционных ценностей общества.

Проведенное исследование показало, что к некоторым типам имитации, например, стилизации и мистификации, обращаются не только такие имиджевые направления, как Бидермайер и китч, но и подлинные стили, в частности – романтизм. Следовательно, сами по себе имитационные средства не обязательно умаляют художественную значимость использующих их

направлений. Более того, данные методы при создании произведений искусства могут сочетаться с содержанием в этих работах подлинных идей и поиском новых направлений творчества. Таким образом, можно сделать вывод, что имитация не является несовместимой с самобытностью, она лишь помогает достичь искомых целей и удовлетворить вкусы целевой аудитории стиля. Так историзм и эклектика в XIX веке при помощи техник имитации смогли отделиться от предшествующей традиции и создать новые эстетические нормы.

На сегодняшний день имитация имеет разнообразные назначения и формы проявления в сфере *эстетического* и пользуется большой популярностью как творческий метод. Художники прибегают к ней и в процессе формотворчества, заимствуя признанные художественные приемы и элементы различных стилей, и создавая оригинальную комбинацию черт других направлений искусства, и полностью подражая какому-то прообразу или же технике. Имитация выступает основным инструментом производства репродукций и копий, предназначенных для удовлетворения массового вкуса. В данном случае деятели искусства видят в имитации шанс обнаружить новое направление движения.

Современный зритель обращается к ней как к своеобразному способу восприятия искусства (например, *кэмп*), а также инструменту для создания своего образа, имиджа, если ему необходимо *дизайнизировать* собственную личность в эстетизированном мире медиа. Кроме того, стала очевидной роль феномена имитации как посредника между разными культурами и традициями, сочетающего аспекты разных стилей и эпох.

Несомненно, что многими имитация продолжает расцениваться как метод, недопустимый для использования в творчестве и даже в реальной жизни. Несмотря на это, правомерной будет и обратная позиция: рассмотрение имитации в качестве формы эстетической видимости, как базовой характеристики всего искусства в целом и исконной, неотъемлемой черты эстетического.

Актуальная эстетика является системой взглядов, открытой для нетрадиционных трактовок вкуса и критериев эстетического и художественного оценивания. Она включает в область искусства и оригинальные работы, и серийные продукты, и ручные репродукции, и произведения, состоящие из необычных комбинаций частей других произведений искусства. Каждый вид имитации наделяется конкретной собственной ценностью. Во многом этому способствовал *кэмп*, которой провел границу между признанным статусом классики, с ее культом подлинности и глубокомысленности, и актуальностью восприятия, указывая на современные способы справляться с разнообразием выпускаемой в наши дни художественной продукции, избегая эстетического пресыщения. *Китч* и *кэмп* воплощают современную тенденцию ухода от смысла в искусстве и эстетике. В настоящее время человек ежедневно сталкивается с множеством культурных продуктов, что вызывает ускорение восприятия произведений искусства и соответственное уменьшение времени на вдумчивую работу с заложенными в них смыслами.

В связи с этим, искусство должно было пересмотреть свои принципы с учетом новых культурных обстоятельств и желаний публики. В результате многие авторы перешли от работы со смыслом к манипулированию формами, яркостью и выразительностью. В таких случаях от произведения не требуется обладать подлинностью и уникальностью идеи, новым должны быть только внешние образы, необычные комбинации элементов.

Диаметрально противоположные взгляды на значение имитации в искусстве порождают непрекращающиеся споры и дискуссии в современной эстетике. Несмотря на множество благосклонных к этому приему художников, критиков и философов, позиция подражания как истинного, правомерного и оправданного стиля весьма нестабильна. Конечно, понятия «подражание» и «имитация» не являются синонимичными, но феномен имитации включает в себя подражание. В качестве миметических практик оно положило начало развития данной эстетической проблемы и до

настоящего времени продолжает занимать значительное место в полемике на тему роли имитации в сфере эстетического.

Дальнейшая судьба феномена имитации в эстетике будет зависеть от наполнения понятия подлинности. На данный момент одни авторы причисляют к подлинности (подлинному искусству) необычный синтез уже когда-то изобретенного, его новых комбинаций, другие – включают в ее содержание даже прямое копирование и тиражирование, третьи же не признают вообще никакие приемы подражания в искусстве. Ключевую роль в последующем эстетическом отношении к имитации будет играть характер соотношения в культуре, эстетике и искусстве уникального и всеобщего, упорядоченности и хаотичной разнородности, созидания и созерцания, субъекта и перформативности. Несомненным видится лишь следующий вывод: имитация стала симптоматичным концептом современного искусства – ее положение отражает либерализм и демократический образ мысли современных деятелей искусства и культуры, а подчас - незрелость вкусовых ориентаций публики, но также гибкость и готовность теоретиков эстетики к избранию неожиданных путей развития базовых вопросов этой науки.

## Приложения

### *Приложение 1*



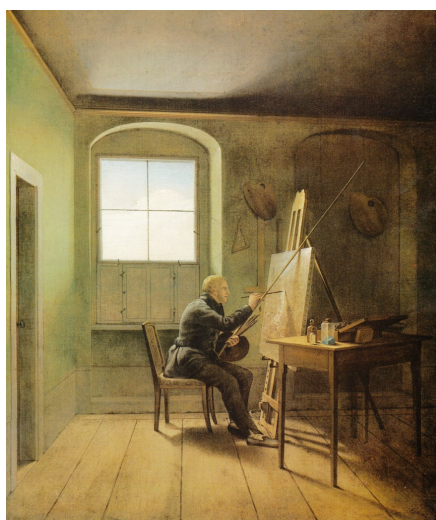
Энди Уорхол «Мэрлин Монро».

### *Приложение 2*



Башни-близнецы World Trade Center.

### *Приложение 3*



Георг Кёрстинг «К.Д.Фридрих в своей мастерской».

*Приложение 4*



Карл Шпицвег «Воскресный охотник».

*Приложение 5*



Здание Бостонской общественной библиотеки архитекторов Ч. Мак-Кина, У. Р. Мила и С. Уайта.

*Приложение 6*







Дом архитектора К. К. Андерсона на углу Большой Конюшенной улицы и набережной реки Мойки.

*Приложение 7*



Стиль советской квартиры.

*Приложение 8*



Джон Гальяно с моделями, демонстрирующими наряды из его коллекции.



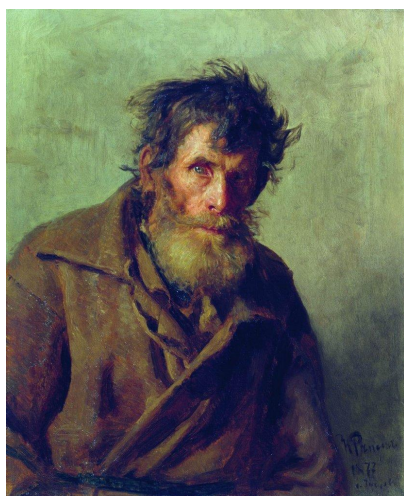
Вивьен Вествуд с моделями, демонстрирующими наряды из ее коллекции.

*Приложение 9*



И. Е. Репин «Бурлаки на Волге».

*Приложение 10*



И. Е. Репин «Мужичок из робких».

*Приложение 11*



Одд Нердрум «Золотой плащ».

*Приложение 12*



Оскар Уайльд.



Жан Кокто.

*Приложение 13*



Произведения в стиле ар-нуво: дизайн календаря Альфонса Мухи и плакат рекламы сигарет Альфонса Мухи.



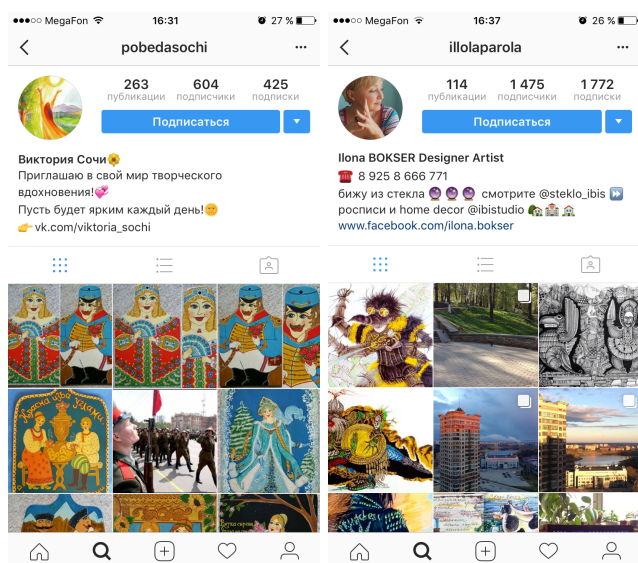
Пример творчества прерафаэлитов: Джон Эверетт Милле «Марианна».

### Приложение 14



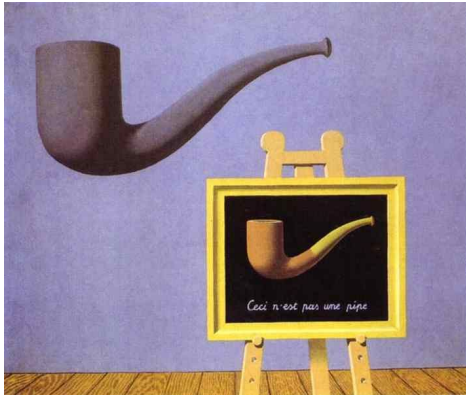
Дом Бальо в Барселоне архитектора Антонио Гауди, построенный в стиле ар нуво.

### Приложение 15



Скриншоты страниц из социальной сети Instagram.

### Приложение 16



Р. Магритт «Две тайны».

*Приложение 17*



Государственный Эрмитаж, зал Снейдерса. Работы Я. Фабра и картины фламандских живописцев Ф. Снейдерса и П. де Воса.



Ян Фабр скульптуры «Тщеславие опирается на смертность» и «Глупость опирается на смертность».

*Приложение 18*



Р. Магритт «Пожар».



Ян Фабр скульптура «Оса обыкновенная (Для Марины)».

*Приложение 19*



Ян Фабр скульптура «Жук-носорог».

*Приложение 20*



Ян Фабр «Карнавал брюссельской гильдии лучников».



Питер Брейгель Младший «Ярмарка с карнавальным представлением».



Ян Фабр «Карнавал в Шерпенхуафеле» и «Мы грязные развратники Альста (С кучей удачи)».



Мартин ван Клеве «Крестьянский танец в таверне».

### Список использованной литературы:

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: 2001. С. 527.
2. *Андреева Е.* Все или ничто. СПб.: 2011. С. 584.
3. *Белинский В. Г.* Избранные философские сочинения. М.: 1941. С. 260-272.
4. *Беньямин В.* Бодлер. М.: 2015. С. 224.
5. *Беньямин В.* О миметической способности // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: 2012. С. 171-187.
6. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: 2012. С. 190-234.
7. *Беньямин В.* Учение о подобии // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: 2012. С. 163-171.
8. *Бирнбаум Д.* Хронология. М.: 2007. С. 207.
9. *Бодрийяр Ж.* Китч // Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: 2006. С. 144-146.
10. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: "Добросвет", 2000. С. 387.
11. *Борев Ю. Б.* Эстетика: Учебник. М.: 2002. С. 511.
12. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: 2006 С. 409.
13. *Вайнштейн О. Б.* Индивидуальный стиль в романтической поэтике. // Историческая поэтика /Отв. ред. П.А.Гринцер. М.: 1994. С. 392-430.
14. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: 2004. С. 712.
15. *Всеобщая история искусств.* Том 5, М.: Искусство, 1964. С. 130-147.
16. *Горчакова В. Г.* Имидж. Розыгрыш или код доступа? М.: 2007. С. 208.
17. *Гринберг К.* Авангард и китч // «Художественный журнал», № 60, декабрь 2005. С. 49-58.
18. *Гройс Б.* Политика поэтики М.: 2013. С. 256-268, 289-303.



19. *Зонтаг С.* Заметки о кэмпе. Мысль как страсть. М.: 1997. С.48-63.
20. *Ильин А. Н.* Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры). Омск: 2010. С. 235 – 255.
21. *История эстетики: Учебное пособие /*Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб.: 2011. С. 815.
22. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М.: 1978. С. 51-75.
23. *Кривцун О. А.* Эстетика. Учебник для гуманитарных вузов и факультетов. М.: 2000. С. 339.
24. *Козлов В. П.* Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII-XIX веков. М.: Аспект пресс, 1996. С. 272.
25. Кэмп//История уродства / под редакцией Умберто Эко. М.: 2007. С. 408-418.
26. Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В. В. Бычкова. М.: 2003. 607 с.
27. *Муха О. Я.* Китч и кэмп как новое высокое и низкое. Революция бинарных отношений в эстетике. // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология.» — 2013. — № 1(13) С.13.
28. *Нердрум Одд.* Отрывки из выступлений // Журнал «ARTnews», октябрь 1999.
29. Новая российская энциклопедия в 12 томах, том 3, М.: 007. С. 408.
30. *Руднев В. П.* Китч//Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. С. 201-203.

31. *Смирнов И. П.* О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников: (место мистификации в истории культуры) // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. XXXIV: Куликовская битва и подъем национального самосознания. С. 200-220.
32. *Устюгова Е. Н.* Бидермайер как культурно-стилевой феномен / Известия Уральского федерального университета. Сер. 3, Общественные науки. 2016 №2 (152). С.161-175.
33. *Устюгова Е. Н.* Об “историческом” и “онтологическом” смыслах соотношения подлинности и имитации // STUDIA CULTURAE: ВЫП. 4 (26): JUBILAEUS. С.167-178.
34. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб.: 2003. С. 260.
35. *Фуко М.* Это не трубка. М.: 1999. С. 152.
36. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании. М.: Директ-Медиа, 2007. С. 200.
37. Эстетика немецких романтиков. СПб.: 2006. С. 567.
38. *Яковлева А. М.* Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: 2001. С. 252-263.
39. Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты / Государственный Эрмитаж. СПб.: Skira, 2016. С. 288.