

УДК 7

*Н. Г. Щербакова*

### **КИТЧ КАК ЭЛЕМЕНТ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ Н. КОЛЯДЫ**

В статье анализируется эстетика драматурга и режиссера Николая Коляды, осваивающая территорию китча. На примере спектаклей авторского «Коляда-театра» (г. Екатеринбург) рассматривается театральное освоение форм китча как акта этической манипуляции, как художественного стиля и пародии на китч (кэмп).

**Ключевые слова:** китч, кэмп, трикстер, дрэг, фольклор, Николай Коляда, «Коляда-театр».

N. G. Scherbakova

## KITSCH AS AN ELEMENT OF N. KOLYADA'S THEATRICAL

The article analyses the aesthetics of a theater playwright, director, creator of the authorial "Kolyada Theater" (Ekaterinburg) Nicolay Kolyada. Using the means of expression understandable for the perception of the mass audience, N. Kolyada develops the theatrical possibilities of kitsch. On the example of performances "Amigo" (2005), "Hamlet" (2007), "Masquerade" (2012), "The Servant of Two Masters" (2012) the formation of the director's style of N. Kolyada in which kitsch techniques and imagery are used ambivalently (directly and ironically) is described.

The article describes N. Kolyada's tendency to the popular strategies of artists-"Transformers": a sex change and transformation into the characters of classical art. In every performance N. Kolyada uses travesty as device of theatricality, puts on the stage a drag (an actor, disguised in woman's dress), trickster (a provocative, exposed to constant metamorphosis being). Carnivalisation in N. Kolyada's aesthetics is interpreted as a reflection of the central metaphor of Camp – theatrum mundi (life-masquerade).

The article defines the artistic position of N. Kolyada. For him there is no problem of rejection of "mass" culture, which is a breeding ground and the background of existence of any other subculture, including the classic elitist. Because of its relevance kitsch for N. Kolyada is the ground for the imagination and the art style more viable than the traditional styles of classical and modernist era. N. Kolyada creates communication between classical art and the audience – the consumer of popular culture, combining different forms of kitsch: kitsch as an act of ethical manipulation, kitsch as style and parody of kitsch (Camp – kitsch for aesthetes).

Being a borderline phenomenon, kitsch shifts the boundaries between ethics and aesthetics, between art and life. N. Kolyada addresses the audience brought up on kitsch, the audience who doesn't separate art and life and comes to the theater for emotional empathy. Despite the seeming superficiality and flirting with mass taste, in the performances of N. Kolyada the tragedy of human presence in the modern world is played. Overcoming the inertia of consumer's perception, N. Kolyada's theater returns the viewer to the updated simple feelings, talks about pain, love and death. His theme is the survival of the living in a dead world and poignant love for this living.

Conclusion: theater artist N. Kolyada creates a link between elite and mass culture, while continuing to develop the tradition of the theater for the people.

**Keywords:** kitsch, camp, trickster, drag, folklore, Nicolai Kolyada, "Kolyada Theatre".

Драматург, режиссер, создатель авторского «Коляда-театра» (г. Екатеринбург) Николай Коляда занимается поиском нового сценического языка. Используя выразительные средства, доступные восприятию массового зрителя, Н. Коляда осваивает театральные возможности китча.

Вытесняя мир чтения и поиска смысла, в современную реальность врывается мир дрожащей визуальности, мелькания красок и лиц, музыкального шума, который звучит в наушниках у миллионов людей, не давая им возможности сосредоточиться. Под давлением масс-медиа сознание находится в перманентном напряжении. Лишенное ин-

теллектуальных скреп и аналитического инструментария, оно отпускает человека в зазеркалье не критического восприятия. «Подобно миру детства, мир массового искусства оптимизирован и наполнен упрощенным, инфантизированным смысловым содержанием» [10, с. 39].

Н. Коляда прекрасно понимает особенности своей аудитории и стремится говорить с ней на адекватном художественном языке. Создавая спектакли для неискушенного зрителя, он черпает постановочные приемы в изобразительном *internet-контенте*. Питательной средой для воплощения театральных идей Н. Коляды становится знаковая струк-

тура китча. Популярность, коммерческая привлекательность китча соблазняет постановщика и, в то же время, вынуждает преодолевать неизбежную зависимость от массовых вкусов публики. На противоречивости отношения к китчу основан режиссерский стиль, в котором китчевые приемы и образы используются амбивалентно: впрямую и с иронией.

Существует множество определений понятия «китч» как социального и эстетического феномена. Приведем те из них, с которыми, на наш взгляд, связан театральный феномен Николая Коляды.

Классическое толкование термина «китч» – подделка, профанация, фальшивка. «Китч – воплощение всей той фальши, что есть в современной жизни» [3, с. 53].

В толковании Ж. Бодрийера, китч не просто плохое искусство, а этический акт манипуляции, массового гипноза и соблазна, стиль мышления, а не стиль искусства. «Эстетика симуляции глубоко связана с функцией, приданной китчу в общественном плане, функцией выражать устремление, социальное классовое ожидание, магическое присоединение к культуре, формам, нравам и знакам высшего класса, это эстетика аккумуляции, выливающаяся в предметную субкультуру» [1, с. 145].

С конца 1960-х в эстетике постмодернизма китч рассматривается как стиль, китч в кавычках. Постмодерн использует продукты массовой культуры и сами каноны по их производству для построения новых форм, цитируя или имитируя китч. В то время как китч сам по себе – «девственный мир, не тронутый рефлексией» [9, с. 12], постмодернизм отличается присутствием рефлексии (как правило, ироничной). «В субкультуре постмодернизма патетическая борьба с китчем и пошлостью сама подвержена опошлению и китчевификации» [2, с. 57].

Разновидность китча – кэмп (camp) – термин, введенный в обращение С. Зон-

таг, – эстетизация плохого вкуса как часть каждодневной игры. Центральная метафора кэмп – *theatrum mundi*: жизнь-маскарад, где низкое и высокое подыгрывают друг другу. Согласно С. Зонтаг, «кэмп – это чувствительность обанкротившейся серьезности, театрализации опыта» [4, с. 52], «это разница между вещью, означающей что-то или означающей все, что угодно, – и вещью как чистой искусственностью» [4, с. 49].

В современном языке «китч» становится более общим термином, вбирая в себя все новые смысловые оттенки. По утверждению исследователя Н. А. Конрадовой «китч – это особая область массовой культуры, которая имеет определенные социально-семантические функции, отчасти совпадающие с функциями искусства в “высокой” культуре, если принять во внимание теорию о структурно-функциональном подобии элитарной и массовой культур» [6, с. 23].

В данной статье рассматривается, каким образом Н. Коляда осуществляет связь между классическим искусством и зрителем – потребителем массовой культуры, соединяя различные формы китча: китч как акт этической манипуляции, китч как стиль и пародию на китч (кэмп – китч для эстетов).

Ироническое цитирование в духе кэмп отчетливо прозвучало у Н. Коляды в спектакле «Гамлет» (2007), где игра с художественными артефактами составляла важнейший сюжетный слой. Датское королевство превратилось в свалку обломков погибшей гуманистической цивилизации, на руинах которой копошилось в оргиастических играх племя «бандерлогов», возглавляемое альфасамцом Клавдием. На протяжении действия племя многократно надругалось над растражированным изображением «Джоконды». «Естественные» прагматичные дикари противопоставлялись изнеженному, утонченно-порочному Призраку отца Гамлета. Украшенный пушистыми крыльями и нимбом

(отсылка к базарному китчу) Призрак в исполнении самого Н. Коляды, по описанию критика С. Шагиной, «в канонической иконописной позе, с руками, сцепленными на груди, с этими мученическими кровавыми под глазами, с этим железным терновым венцом, – становится персонажем с картин Пьера и Жюль – французских королей китча и гламура» [12].

Играющие с массовым сознанием Пьер и Жюль занимаются художественной ретушью фотографий с рискованным содержанием и нередко сами становятся моделями в своих творениях. По мнению искусствоведа Б. Соколова, для них «икона является заветной, ключевой формой. Начиная от томно позирующего, опрокинутого на кресте “Святого Петра” и “Святого Жюль” с пронзенной стрелой, чувственно окровавленной рукой (1989; это, разумеется, автопортреты)...» [8, с. 43]. Примечательно, что репетиции «Гамлета» в «Коляда-театре» (премьера 26 июня 2007) проходили в одно время с выставкой работ французской пары в Манеже в рамках второй Московской Биеннале современного искусства (с 21 февраля по 6 апреля 2007 года). Совпадение с эстетикой французских «сынов порока» в спектакле Коляды возникало неслучайно, но не было полным.

В мизансценическом рисунке режиссер Н. Коляда «отсылал зрителя одновременно и к мастерам Возрождения, и к современному искусству» [12]. На первый взгляд, спектакль проявлял «всеядность» вкуса Н. Коляды, и в этом смысле, казалось бы, режиссер ничем не отличался от «бандерлога», надругавшегося над «Джокондой». Классический шедевр, лубочный примитив и rip-up-овская рекламная картинка стояли в одном визуальном ряду. Небрежность стиливого отбора отражала эклектическое мышление Н. Коляды.

В понимании стиливых предпочтений Н. Коляды существенно, что для него раз-

деление на элитарную и массовую культуру снято всем опытом жизни и творчества. В его эстетических координатах не существует проблемы неприятия «массовой» культуры, которая является питательной средой и общим фоном существования любой другой субкультуры, включая и классическую элитарную. В силу своей актуальности китч для Н. Коляды – и почва для фантазии, и художественный стиль, более жизнеспособный, чем традиционные стили классической и модернистской эпохи.

Театральные идеи возникают у Н. Коляды интуитивно, и, как правило, заразительно действуют на массового зрителя, глубоко проникая в подсознание и долго не ослабляя своего вязкого влияния. Режиссер Н. Коляда умеет высекать нужную эмоцию средствами сценического действия. Затягивание в паутину ассоциативных ходов усиливается громкой ритмичной музыкой, повторяющимся пластическим рисунком, ритуальной структурой сюжетных положений и обращением к образам «коллективного бессознательного».

В его спектаклях один и тот же предмет может выглядеть как искусственная вещь, и в то же время считываться как знак культуры (времени, места, национальности), или становиться частью игры. Например, в спектакле «Амиго» (2005) валяющиеся среди прочего хлама в разоренном жилье Костика китайские акварели с изображением детей и бабочек отбрасывают ассоциативную отсылку к эпохе советско-китайской дружбы – времени юности бабки Костика. И вдруг во втором акте они включаются в действие как элемент театральной игры: возвращение и воскрешение умершей в детстве сестры Нины в мечтах Костика рифмуется с сюжетом картинки, где девочка играет в теневой театр: рожденная движением ее рук теневая бабочка привлекает живую цветную реплику. Удвоенная и даже утроенная миметичность

создает дополнительный сюжет, иллюзию расщепления реальности на прошлое, театральное и воображаемое.

Очевидно тяготение Н. Коляды к популярным стратегиям художников – «трансформерам»: смене пола и преобразению в персонажей классического искусства.

В каждом спектакле Н. Коляда использует травестию как прием театрализации. Это связано с преобладанием комедийного жанра в постановках. Актер, выступающий в женских ролях, или «drag» [11, с. 73], берет свое начало от традиции выводить мужчин в женских ролях в менестрельных представлениях. Актеры «drag» стремятся пародировать типы женственности, согласно маскулинному взгляду. «Drag является смешением полов, которое разрывает связь между биологическими категориями и социальными определениями пола» [13, с. 72].

В труппе «Коляда-театра» есть и настоящие «звезды» «drag»: это актеры С. Федоров и С. Колесов. Для них Н. Коляда выстраивает в спектаклях роли «с переодеванием»: мадемуазель Куку (С. Федоров) в «Безымянной звезде» (2008); участницы ансамбля «Наитие» Капитолина (С. Федоров) и Сара Абрамовна (С. Колесов) в «Бабе Шанель» (2011); Фрекен Бок (С. Колесов) в «Карлсон вернулся» (2003) и пр. Подобно ранним представлениям «drag», **финальные поклоны традиционно заканчиваются снятием парика.**

Мужчины, ряженые в женское платье, в спектаклях Н. Коляды становятся общим местом. Например, массовка во «Всеобъемлюще» (2010), где мужской состав труппы, танцующая в женских костюмах, воплощает мечты героинь о несыгранных ролях. Или гимназистки в «Безымянной звезде» (2008), которых играют актеры и актрисы, переодетые в школьную форму. В последнем случае переодевание служит усилению внешней фактурности массовки.

Иногда режиссер Н. Коляда выводит на сцену фигуру трикстера – провокационное, текучее, подверженное постоянным метаморфозам существо: например, Слуга Арбенина, он же Неизвестный («Маскарад», 2012) в исполнении И. Белова. Андрогин в классическом женском костюме *commediadell'arte*, в золотой маске, с осипшим голосом трансвестита, по ходу действия преобразуется то в шутовского двойника Арбенина, то в модель бесовского стрип-дефиле, на подиуме которого саморазоблачаются игроки. В финальной джокерской сцене поединка проступившая в темноте проявленного негатива смертельная бледность на лице Арбенина отражается в выбеленной полумаске Неизвестного. Сцепившиеся в удушающем объятии-схватке противники зарифмованы, но не идентичны, что открывает простор для интерпретаций.

Режиссер Н. Коляда создает контекст театральной игры, выворачивающий наизнанку семантический ряд городского и деревенского китча. Отлученные от собственного плана содержания, знаки китча маркируют массовку спектаклей. Характерный пример создания пародийного контекста находим в спектакле «Вишневый сад» (2009): белые кружевные салфеточки, которые украшали интерьер в дворянском и советском быту, прищипливаются на мужской костюм, акцентируя взгляд на области пониже спины. Наглядное «снижение» в бурлескном плане работает на главную идею спектакля, которая декларирует смерть русской культуры.

Важнейшее свойство китча – миметичность, подражание высоким художественным стилям прошлого, вырванным из стилистического контекста: барокко, реализму, академизму, всем направлениям, в которых есть реалистичность, натурализм изображения. У Н. Коляды симуляция высокого стиля невозможна, поскольку в его «бедном театре» нет средств на качественную подделку. Вместо подражания Н. Коляда предлагает

грубую, площадную игру с высокой культурой с позиций пародии, карикатуры, лубка. Предметная среда и декорация создается из вещей, тиражирующих культурные артефакты. Широко используются элементы традиционной культуры, «отраженные» китчем. Например, багетные фотокопии «Джоконды» («Гамлет», 2007), гипсовые бюсты классиков русской литературы («Женитьба», 2007), коврики с вышитыми иконами («Борис Годунов», 2011). Визуальный набор спектакля транслирует содержание авторского сюжета, главную мысль постановки.

С помощью приемов кэмп Н. Коляда сталкивает китч и стили классической эпохи, например, романтизм М. Ю. Лермонтова («Маскарад», 2012). В спектакле маскарад трактуется как глумливый способ публичного поведения «светских» «гламурных» персонажей, контрастирующий с монотонным жизнеподобием частных сцен Арбенина и Нины. Главная сложность пьесы – стихотворный текст Лермонтова, оживить который режиссер пытается, преодолевая его с помощью игрового перевертыша, карнавализации. Постановщик выбирает позицию насмешника, уличающего «неопытного драматурга» Лермонтова в плохом владении русским языком: в речи акцентируются устаревшие выражения и смещенные ударения, что впрочем, постоянно наблюдается в спектаклях Н. Коляды по классической драматургии. Из первоисточника извлекается близкая интерпретатору тема борьбы фальшивых и подлинных чувств, затевается игра, дающая пьесе новую жизнь в форме китчевого комикса.

Сценическая площадка превращается в подиум, на котором устраивается то модное дефиле, то мужской стриптиз игроков, то сеанс светской тусовки в воображаемой сауне. Исподняя униформа героев расцветена китайской пластиковой галантереей: очки со стразами, разноцветные ремни на чреслах, перстни и серьги величиной с яйцо, гигант-

ские веера и перья, словом, традиционный для Н. Коляды набор базарной красоты.

Постановщику не важен культурный шлейф романтической драмы. Поскольку в ситуации пост-постмодерна ничего нового сказать заведомо невозможно, режиссерская фантазия опирается только на собственное интуитивное озарение. Н. Коляда противопоставляет тоталитаризму культуры собственное тоталитарное авторство.

С помощью приемов китча Н. Коляда высмеивает его потребителей. Помните, раньше на курортах и в парках культуры и отдыха можно было сфотографироваться, засунув голову в дырку на размалеванной фанере, – и стать каким-нибудь экзотическим или сказочным персонажем. Легкий китч предполагал осуществление бессознательных мечтаний клиента. Культура тантамарески – «пляжной фотографии» – театрально освоена Н. Колядой. Есть художественная заготовка, меняется лишь «герой», адресат же всегда один – русский народ, любящий все «красивое».

Сегодня, в эпоху тотального копирования, в социальных сетях распространена практика подмены лица, изображенного на картине знаменитого художника, на фотографию пользователя, что нередко встречается на «аватарках». Причем, чем качественнее отретушированы швы между заимствованным и оригинальным изображением, тем «красивее» считается результат. Широко известны портреты фотохудожницы Екатерины Рождественской, снимающей знаменитостей в образах живописных шедевров. В подобных аттракционах проявляется стереотип массового сознания: желание спрятаться за красивую маску, стать частью художественной мифологемы, усложнить собственный образ. Стремление поиграть «в другого», отказ от собственной личности вызывает у Н. Коляды гомерическую реакцию в жанре гротескной пародии.

В спектакле «Слуга двух господ» (2012) сценографический прием взят из практики лубка: фотографирование клиента в заранее заготовленной декорации, «украшающей» реальность во вкусе примитива. Разница в том, что в качестве «фона» Н. Коляда использует тиражированные шедевры мировой живописи. По мнению автора спектакля, это «ужасно смешно». На первый взгляд, с помощью приема наивного искусства здесь высмеивается искусство классическое. Но режиссер не только напрямую использует лубочный прием, он иронизирует по поводу простодушного желания обывателя «украсить» свою серенькую жизнь. Видимо, так в воображении Н. Коляды преломляется какофония визуальных образов, лишенных содержания в потоке «массовой» культуры.

Репродукции картин великих художников (Веласкеса, Леонардо да Винчи, Караваджо, Гольбейна (мл.), малых голландцев) распечатываются на баннерах, затем на изображениях вырезаются лица, а в образовавшиеся овалы вставляются физиономии артистов, играющих сцену из спектакля. Н. Коляда сознательно разрушает единство фона и вставного фрагмента. Ему нужна кричащая нелепость соединения: ставка делается на контраст. Можно фантазировать на тему маски: вместо маски, скрывающей лицо артиста, Н. Коляда использует сценографию-тантамареску как маску реальности. Живое, гримасничающее, весьма далекое от стандартов красоты актерское лицо вставлено в признанный художественный шедевр. Они взаимно отрицают друг друга. Сочетание застывшего на плоскости изображения и подвижного объемного лица работает как провокация, шокирует, смешит, вызывает негодование. Зритель разглядывает картину; если позволяет культурный багаж, пытается припомнить оригинал, злится на постановщика за фамильярность по отношению к шедевру (ханжам указывают на дверь) или, наоборот, приходит в восторг

от легкости усвоения и приближения искусства к массе. Ведь не у каждого есть возможность посетить Лувр, Прадо или Уффици, а тут картины сами приходят к зрителю и даже оживают на глазах!

Конфликтный процесс можно строить на несовпадении содержания картины и текста, на вычурной, утрированной мимике артистов. Но как всякий прием, при повторе он исчерпывается. Необходимо развитие.

Поэтому решающую роль в театральной игре принимают на себя персонажи обрамления, разыгрывающие лацци параллельно сюжету пьесы. Могучие олухи – травестированные слуги сцены – держат в мускулистых руках тантамарески и умильно любят изображением, трогают лица артистов, ковыряют у них в носу, суют им пальцы в рот и всячески мешают произносить текст роли. Актеры, играющие слуг сцены, одеты в яркие экзотические платья; мужчины – в женские, так как перемена пола разрушает естественные связи, и кроме того, делает персонажей бисексуальными. Эти любующиеся воплощают alterego Н. Коляды, карикатурный портрет зрителя и внутреннюю сущность артиста. Возникает двусмысленная пародия: и на стремление современных варваров «прикоснуться» к высокой культуре, и на само «высокое искусство», превращенное в предмет массового потребления.

В кульминационный момент прием разрушается, отменяется игра и начинается «искренность», то есть опять игра, но теперь без карнавализации, без масок, на бытовом существовании. Указывая пальцем на свое лицо, вмонтированное с помощью Photoshop в репродукцию многофигурной картины Веласкеса, каждый артист кратко рассказывает о самом себе. Таким образом, человеческое содержание исполнителей замещает историю героев, которую бегло пересказали и проиллюстрировали картинками. Разруше-

ние театральной иллюзии становится главным содержанием режиссерского послания. Жизнь буквально врывается на сцену.

Будучи пограничным явлением, китч смещает границы между этикой и эстетикой, между искусством и жизнью. Н. Коляда адресует к воспитанному китчем зрителю, который не разделяет искусство и жизнь, и приходит в театр за эмоциональным сопереживанием: посмеяться и поплакать. Н. Коляда и сам соединяет жизнь с искусством, разыгрывая карту китча в своем блоге. Например, он рассказывает о случае на спектакле «Старая Зайчиха» (2006): зритель откупил зал на свой юбилей, но внезапно умер, и спектакль, по желанию родственников покойного, сыграли на девятый день после похорон. Монолог о бессмертии и пантомима с забыванием гвоздей в деревянную дверь вызвали в зале истерику, а финальная овация и братание актеров со зрителями произвели на автора впечатление художественного откровения, связывающего театр и жизнь. «Вот вам – театр, а вот вам – жизнь. Он взял и попрощался со всеми так, сказал всем: мы бессмертны» [5]. В этом случае китч становится не только стилем искусства, но и стилем мышления Николая Коляды, этическим, а не эстетическим актом.

По замечанию искусствоведа Б. Соколова, «трагедия беззапретной культуры, ярчайшими представителями которой являются Пьер и Жиль, заключается в отсутствии трагедии» [8, с. 44]. У Н. Коляды, при кажущейся поверхностности и заигрывании с массовым вкусом, его герои – маленькие люди, «маргиналы вечности» [7, с. 171] несут ощущение трагедийности пребывания человека в мире. Преодолевая инерцию потребительского восприятия, театр Николая Коляды возвращает публике обновленные простые чувства, говорит о боли, любви и смерти. Его тема – выживание живого в мертвом мире и пронзительная любовь к этому живому.

Если понимать китч как «результат коммуникации аутентичного художественного произведения, свежего, высоко оцененного «элитарной» культурой, и потребителя – представителя «массовой» культуры» [6, с. 37], становится очевидно, что Николай Коляда по-своему выстраивает эту коммуникацию. С помощью знаков китча, понятных для массового зрителя, он создает театральные смыслы, принадлежащие к элитарной языковой сфере. Таким образом, Н. Коляда осуществляет связь между элитарной и массовой культурой, продолжая развивать традицию театра для народа.

### Литература

1. Бодрийяр Ж. Китч // Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. на русский язык: Е. А. Самарская. – М.: Культурная революция: Республика, 2006. – С. 144–146.
2. Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 15. – С. 54–65.
3. Гринберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс] / пер. с англ. А. Калинина // Художественный журнал [сайт]. – 2005. – Декабрь. – № 60. – С. 48–58. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (дата обращения: 10.10.2011).
4. Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов / сост., общ. ред. Б. Дубина; пер. с англ. В. Гольшева и др. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с. – С. 46–55.
5. Коляда Н. Девять дней [Электронный ресурс] // Живой Журнал Николая Коляды [сайт]. – Режим доступа: <http://kolyadanik.livejournal.com/1652399.html> (дата обращения: 25.11.2011).



6. Конрадова Н. А. Китч как социокультурный феномен: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – М.: Рос. ин-т культурологии, 2001. – 191 с.
7. Лейдерман Н. Маргиналы вечности, или Между «чернухой» и светом: (О драматургии Николая Коляды) // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 2.
8. Соколов Б. Бархатная провокация Пьера и Жюль // Новый мир искусства. – 2007. – № 2. – С. 42–47.
9. Стишова Е. От какого героя мы отказываемся // Искусство кино. – 1996. – № 2. – С. 12–15.
10. Суворов Н. Н. Элитарное и массовое сознание в художественной культуре постмодернизма: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 42 с.
11. Перель Э. Англо-русский и русско-английский театральный словарь. – М.: Филоматис, 2005. – 439 с.
12. Щагина С. Картина мира // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 3 (49). – С. 83.
13. Stott Andrew. Comedy. The New Critical Idiom. – New York; London: Routledge, 2005. – 168 с.

### Literatura

1. Bodrijar Zh. Kitch // Bodrijar Zh. Obshhestvo potreblenija. Ego mify i struktury / per. na russkij jazyk: E. A. Samarskaja. – М.: Kul'turnaja revoljucija: Respublika, 2006. – С. 144–146.
2. Bojm S. Kitch i socialisticheskij realizm // Novoe literaturnoe obozrenie. – 1995. – № 15. – С. 54–65.
3. Grinberg K. Avangard i kitch [Elektronnyi resurs] / per. s angl. A. Kalinina // Hudozhestvennyj zhurnal [sajt]. – 2005. – Dekabr'. – № 60. – С. 48–58. – Rezhim dostupa: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (data obrashcheniia: 10.10.2011).
4. Zontag S. Zametki o kjempe // Zontag S. Mysl' kak strast': Izbrannye jesse 1960–70-h godov / sost., obshch. red. B. Dubina; per. s angl. V. Golysheva i dr. – М.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. – 208 s. – С. 46–55.
5. Koljada N. Devjat' dnei [Elektronnyi resurs] // Zhivoj Zhurnal Nikolaja Koljady [sajt]. – Rezhim dostupa: <http://kolyadanik.livejournal.com/1652399.html> (data obrashcheniia: 25.11.2011).
6. Konradova N. A. Kitch kak sociokul'turnyj fenomen: avtoreferat dis. kand. kul'turologii, 2001. – М.: Рос. ин-т кул'tурологии, 2001. – 191 с.
7. Lejderman N. Marginaly vechnosti, ili Mezhdru «chernuhoy» i svetom: (O dramaturgii Nikolaja Koljady) // Sovremennaja dramaturgija. – 1999. – № 1. – С. 2.
8. Sokolov B. Barhatnaja provokacija P'era i Zhilja // Novyj Mir iskusstva. – 2007. – № 2. – С. 42–47.
9. Stishova E. Ot kakogo geroja my otkazyvaemsja // Iskusstvo kino. – 1996. – № 2. – С. 12.
10. Suvorov N. N. Jelitarnoe i massovoe soznanie v hudozhestvennoj kul'ture postmodernizma: avtoref. dis. ... d-ra filoz. nauk: 24.00.01. – SPb.: SPbGUKI, 2005. – 42 s.
11. Perel' Je. Anglo-russkij i russko-anglijskij teatral'nyj slovar'. – М.: Filomatis, 2005. – 439 s.
12. Shhagina S. Kartina mira // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – 2007. – № 3 (49). – С. 83.
13. Stott Andrew. comedy. The New Critical Idiom. – New York; London: Routledge, 2005. – 168 s.