

# Рецензії

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК КІТЧ?

Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. “Висока полиця”)

У доволі непростій ситуації опиняється сучасний дослідник, який береться за створення метакритичних праць, тобто намагається дати оцінку роботам своїх колег (особливо старших, авторитетних). Власне, складність з'являється тоді, коли та оцінка не зовсім глорифікаційна, коли критикована робота спонукає до дискусії чи полеміки, особливо ж – коли важко заплещувати очі на сумні вияви апатридського нігілізму чи політичних аберацій. Тоді часто можна очікувати від покритикованої сторони замість аргументування власної думки, закономірно наукового обстоювання позиції не зовсім адекватних способів ведення суперечки. А способи ці давно відомі. Найчастіше зустрінемо в ролі аргументу банальну лайку. При цьому опонента елегантно окреслять і “маразматиком”, і “фашистом”, і “нативістом”, і “ксенофобом”, і “нацреалістом”, і “негідником”, і “рагулем” тощо чи, скажімо, звинуватять у “лесбійській закоханості” або творенні загадкового “советсько-націоналістичного дискурсу”. Не бракує також і використання засобів цензури й тиску: доноси публічні й кулуарні, апеляції до різнорівневого керівництва, маніпулювання інформацією з боку начебто “обурених” і навіть пряме переслідування знайомих та однодумців “єретика” (про такі сумні факти вже писала українська преса). На жаль, усі ці заходи найчастіше відбуваються без однієї дрібнички – вивчення (або хоча б побіжного прочитання!) праць протилежної сторони. Та, будьмо справедливі, хіба все встигнеш у запалі

відстоювання плюралізму, етики й толерантності!

Тому не варто дивуватися, що схожа реакція багатьом відбирає охоту до наукової критики. І шкода, бо, мабуть, нормальний розвиток гносеологічної сфери без присутніх поліметодологічних оцінок поточного наукового процесу навряд чи можливий. Казарменна й поверхнева одноманітність тут, очевидно, згубна, сприяє породженню групівщини, снобізму, кумедних культиків особи маленьких авторитарних авторитетів, штучно стимулює малопродуктивні з наукового погляду концепції тощо. Тому відмовлятися від оцінок, де треба – навіть гострих, навряд чи доцільно. Варто пригадати собі слова Івана Франка, які, на наш погляд, можна вважати загальною методологічно настановою у сфері людської діяльності, зокрема наукової: “Наша масова інерція, що приймає безкритично слова тих, які сим чи іншим випадком були поставлені “на чоло народу”, стали послами, професорами, головами товариств і т. і., мусить уступити місце живій, критичній праці думок і готовності – все і всюди подати й свій голос у загальній справі, виконувати діяльно, на власне ризико, але з повною свідомістю своє горожанське право” [20, 406]. Щоправда, Франка тепер дехто з постмодерністичних інтелектуалів популяризує як запеклого й “периферійного” “народника” чи то як “атеїста кінченого” (Ю. Андрухович), тож і прислухатися до порад українського класика навряд чи мусить. Нам же вони видаються на диво актуальними й слушними. І слушність ця увиразнюється

плюралістичною настановою сьогодення. Бо ж сказано справді мудро: інтерпретуй сам і дай інтерпретувати іншому. От тільки ця настанова не каже, що робити, коли замість *наукової інтерпретації* зустрічаємось із *політичними фальсифікаціями* в найгламурніших авторів. А Франкова позиція підказує вихід гідний для вільного й водночас відповідального розуму.

Наведені вище принагідні міркування, як видається, дозволяють більш осмислено підійти до оцінки сучасних наукових праць. Однією з найпомітніших, що вже отримала полярні характеристики, стала книжка відомої української дослідниці Тамари Гундорової “Кітч і Література. Травестії” (2008). Перед нами збірка десяти однотематичних праць, розділів-есе, жанрово окреслена як “травестії” (травестія, як відомо, у перекладі – переодягання). Визначення, звичайно ж, оригінальне, але не зовсім зрозуміле і сповнене деякої двозначності. Насправді нелегко збагнути, у чому сенс асоціювання наукової, хай і есеїстичної, роботи із жанром комічної поеми, з амплуа актриси, що виконує ролі підлітків, чи з оперними партіями юнаків, що виконуються жінками [див.: 12, 568]. (Сама дослідниця визначає травестіювання як семіотичний код малоросійської субкультури (92)). Хоча, з іншого боку, чому авторка не може собі дозволити таке самовизначення?

Студія присвячена не новій, хоча все ще цікавій і важливій проблемі: співвіднесення кітчу (чи кічу) та художньої літератури, зокрема літератури популярної. Загалом спостереження (часто доволі строкаті) різних авторів дають змогу окреслити кітч (в інших мовах – *Kitsch*, *trite*, *roncif*, *мазня*, *халтура*) як псевдомистецьке явище, синонім примітиву й вульгарності на рівні масової культури. Так, ще в 1939 році Климент Грінберг стверджував, що “кітч – це підмінений досвід і підроблені почуття” [3]. Сучасна російська дослідниця А. Яковлева додає нові штрихи до розуміння принципів відмінностей між мистецтвом і кітчем як чимось неістинним, фальшивим, оскільки той “не дає істинного уявлення про історію, про різні країни та народи, про психологію

людини й реальні відмінності між людьми за характером, світоглядом тощо” [21]. Міхал Гловінський указує також на можливий рецептивний релятивізм поняття “кітч”, адже те, що “з огляду на смакпевної епохи може видаватися кітчем, в інших часах може бути оцінене інакше”. Як приклад наводиться переосмислене сприйняття сецесії [23, 240], до речі, у праці Т. Гундорової потрактованої все ж традиційно – як кітч (150-166). В. Руднев розглядає кітч як “зародження й один із різновидів постмодернізму” [18, 134]. І, мабуть, правий, хоча не всі постструктуральні теоретики із цим би погодилися, оскільки доволі гостро висловлювалися про кітч. Жан Бордріяр, наприклад, чітко пов’язував кітч з “антиестетичною функцією”: “Естетиці краси й оригінальності кітч протиставляє свою естетику симуляції...” [2, 146]. Здається, саме про це йдеться в одному з пізніх верлібрів Євгена Маланюка, де інтерпретуються кітчеві аспекти новітньої американської літератури – “Лірики клоачного каналу / Електронічної ери”: “Криклива косметика літератур / (Сміття паперових бздур)”, “...розхлюпана пазуха кіновенери / Та порожня гума презервативу” (“Епос починається так...”, 1963) [14, 582].

Сучасні українські дослідники цілком підтверджують усталену інтерпретацію кітчу, додаючи деякі уточнення. Вони говорять про кітч як про “механічно виконаний твір”, “розрахований на пересічного реципієнта з невибагливим, часто невірбленим смаком” [13, 482], як про “низькопробне псевдомистецтво, характерні ознаки якого – художній безсмак, примітивізм, моральний релятивізм, ідейно-світоглядне звиродніння”, як “різновид егалітарного (популярного чи масового) антимистецтва, в якому низькопробна естетичність прикриває антихудожню інтенціональність” [9, 34]. Деякі зі схожих розмірковувань схвально наводить і Т. Гундорова у своїй праці.

Неважко помітити, що в постімперській українській культурі кітч зустрічається аж надто часто (від вульгарних естради й малярства до постмодерної літератури й численних українофобських “жлоб-шоу” (Л. Костенко)), підмінюючи собою твори

національного популярного мистецтва й плакаючи породу примітивного реципієнта – кітчмена-міщанина малоросійського чи вестернізованого типів. Тут є із чим працювати відповідальному і вдумливому дослідникові, демаскуючи антиестетичну, антилюдяну й антидуховну сутність вульгарних продуктів, які не без сприяння певних зацікавлених груп та підконтрольних їм ЗМІ (часто закордонних) чомусь переважають у сучасній масовій культурі України. Добрі зразки критичного сприйняття такого кшталту феноменів дають окремі праці С. Андрусів, І. Дзюби, В. Дончика, Д. Дроздовського, С. Гречанюка, С. Квіта, Г. Клочка, Л. Костенко, І. Кравченка, В. Моренця, М. Наєнка, В. Панченка, О. Пахльовської, Т. Салиги, І. Фізера, О. Хоменка, О. Ярового та ін. Однак простір для полемічної діяльності ще далеко не заповнений і питання кітчю далеко не вичерпане, особливо в контексті наступу антинаціональних імперських доктрин різних наддержав та космополітичної глобалізації.

Від досвідченої української дослідниці з виробленим естетичним смаком, представниці Національної Академії Наук України читач міг сподіватися не лише теоретично більш ґрунтовного й оригінального (ніж наявні) окреслення кітчю, а й глибшого пізнання кітчевих феноменів. Однак, на жаль, мета та методологічні напрямні роботи Т. Гундорової виявились не зовсім близькими до цього. Отут і випадає запропонувати декілька міркувань, хоча не думаємо, що деякими колегами вони будуть схвалені чи що вони сприймуть їх із захопленням.

Найперше й основне, що прикро вражає й не отримує пояснення, що перешкоджає вибудуванню будь-якої більш-менш логічної наукової концепції, – це брак бодай робочого визначення базового поняття – *кітчю*. Не те щоб у книжці бракувало дефінітивних окреслень та міркувань про кітч. Їх чимало, і найбільше вони зосереджені в першому есе “Всередині кітчю”. Однак практично всі ці методологічні цитації (нетотожні чи навіть протилежні за значенням, як-от у Т. Адорно чи О. Нердрума) наведені однаково схвально, без належного

авторського критичного розмежування та теоретичного підсумування, а тому назагал витворюють на диво суперечливе уявлення про кітч (про інші ключові терміни вже й не згадуємо). Бо, виявляється, з одного боку, кітч – це щось *тотожне масовій* (або популярній) *культурі* – “мікромодель масової культури” (5). Тому, кажучи про “Енеїду” І. Котляревського, авторка твердить, що та “існувала у двох культурах – високій і низькій”, була й “енциклопедією етнонаціонального побуту”, й, поруч із цим, “грою, кітчем” (107). Тут “низька” культура ототожнюється з популярною, а остання – із кітчем. Або ще такий цікавий доказ ототожнення масово-культурного й кітчевого: “Необхідність легкої і популярної літератури узаконює існування кітчю як форми терапії для читача середніх класів” (120). Але, з другого боку, стверджується і протилежне – що кітч є лише “*однією з форм популярної культури*” (24).

Одного разу авторці видається, що кітч як “естетичний феномен” (26) *естетизує* (“кітч зводить піднесене до прекрасного і культивує підкореність естетизму, сентиментальності, романтизму і ностальгії, прив’язуючи до краси” (21)), іншого разу навпаки – *деестетизує*: кітч “передусім пов’язаний з продукуванням і споживанням мистецтва як певної речі”, при цьому “спостерігаємо процес деестетизації мистецтва” (24-25). Інколи дослідниця переконана, що кітч “*тотально експліцитний*” (26), тобто явний, неприхований, а потім раптом втрачає цю переконаність і слідом за Т. Адорно твердить, що він (тут в іпостасі популярної культури) *розщеплюється на “явний” і “прихований”* змісти (44).

Але найцікавіше, що цей явно протейчний термін, здатний набувати в дискурсі Т. Гундорової будь-яких форм, зберігає схожу семантичну поліморфність і на рівні оцінних суджень. А це не може не підважувати переконливості і наукову авторитетність самого дослідження. Уважному читачеві неважко буде помітити, що достатньо часто, особливо в основній частині першого розмислу, авторкою вельми докладно, хоча в основному й на матеріалі чужих думок, артикулюється *антихудожність* і

культурна деструктивність кітч. Так, наприклад, слідом за Т. Адорно вказується, що декаданс, філософія естетизму (“мистецтва для мистецтва”) “приречені стати кітчем” (21), що, за німецьким філософом, у кітчі ми отримуємо “квазі-катарсис” і “ерзац-задоволення” (22), що кітч – це отрута, яка органічно абсорбується постмодернізмом (“мистецтво постмодерної доби... не одержиме звільненням від цієї отрути, воно активно засвоює її і намагається перетворити на форму спокуси” (21)), що (знову підтримуючи думку Т. Адорно) кітч – “складник деструкції художніх творів” (30), це знелюднювальний феномен (“Відбувається відтворення не лише єдиного людського типу, але і єдиного ментального стану, позбавленого нюансів та індивідуальності”, за Т. Адорно) (36), що кітч репрезентує імітаторство, вульгарність, інфантилізацію, нарцисизм, “поганий смак” (Л. Гіш), “ерзац-культуру” (37-46, 50), що він – це “не-мистецтво, не-стиль, не-катарсис” (50), що він є “фальшивою естетичною свідомістю” (М. Калінеску) (59), що кітч “твориться з візуальних образів – носіїв ідеологем та коментарів, він не потребує бути осмисленим, є текстом контрольованим і прогнозованим” (217), кітч – поневолююча “іміджологія” (М. Кундера), “симулякр”, імітація, що не імітує нічого реального (Ж. Бодріяр) (235-236), кітч – “прийом і стиль” доби постмодернізму, що призводить до “смерті мистецтва” (“... письменники-постмодерністи імітують і сам кітч, часто пародіюючи його. Щоправда, при цьому лишається запитання, хто кого полонив, адже “кітч” у лапках запозичає основний принцип кітчу – симулювання творчості, прикидання справжнім мистецтвом”) (258), зрештою, кітч постає як імперський ідеологічний феномен, як космополітичний засіб культурної колонізації, тобто як “інший бік мультикультуралізму”, що виступає в часи глобалізації як “колоніальний кітч” (258) та ін.

Водночас читачеві пропонується і протилежна оцінка, яка значною мірою реабілітує та виправдовує кітч, щоправда, у не зовсім переконливих судженнях. Мовляв, кітч (найчастіше ототожнений із поп-культурою) сприяв “секуляризації” й

“демократизації мистецтва та його смаків” (63), він сприймається “як протидія напруженій гонитві за модернізмом і модернізацією” (65), наводяться “догми” сучасних “митців”, де кітч – це “людяність, чуттєвість, світло” (66), утверджується ідея про літературність цього феномену як “суттєвої складової в розвитку... літератури” (67) тощо. Але найконкретніше своє виразно позитивне уявлення про кітч (між іншим, усупереч більшості схвально цитованих авторів) дослідниця виявляє під час потрійного окреслення *мети* своєї праці. Отож мета авторки: “дати уявлення про теорію кітчу, його естетичну природу, продемонструвати різні способи функціонування кітчу в літературі, а також показати всеприсутність кітчу у творах різних часів, різних жанрів і різних авторів” (7); “розпочати розмову про місце масової культури в розвитку національної літератури і при цьому dokonче переглянути досить трафаретне й обмежене розуміння масової культури, яке сьогодні можна зустріти в українському літературознавстві” (9); “по-перше, легалізувати існування популярної і масової культури в українській літературі, по-друге, зруйнувати міф про кітч як поганий смак і показати, що кітч явно чи неявно присутній в багатьох літературних творах, і по-третє, засвідчити, що модернізм і сам був не байдужий до кітчу” (67).

Із наведених суджень недвозначно впливає, по-перше, таке схилання до ототожнення дослідницею кітчу та масової літератури (культури взагалі), що на практиці означає поставлення знаку рівності між, наприклад, піснями Володимира Івасюка і “текстами” тієї ж Верки Сердючки. А по-друге, очевидно постає легалізація кітчу як літературного, тобто мистецького, а не антимистецького, феномену (інакше навіщо тоді руйнувати “міф про кітч як поганий смак”?). Але здивованим декларацією такої начебто однозначно кітчменської, “необмеженої” позиції слід заспокоїтися: насправді Т. Гундорова досить вільно трактує і задекларовані завдання, і симпатичне їй поняття кітчу як “непоганого” смаку. Принципову амбівалентність, двозначність сприйняття кітчу бачимо в

подальших оцінках авторки. Стосовно одних творчих досвідів, ототожнених із кітчем (наприклад, О. Гончара чи Л. Костенко), він оцінюється вельми, сказати б, “трафаретно”, тобто негативно. Подекуди поняття кітчу навіть набуває демонічних рис. Так, наприклад, не без феміністичних емоцій, з обуренням Т. Гундорова викриває роман “Маруся Чурай” Ліни Костенко як “патріархальний”, антижіночий, “народницький”, “хворий на героїзм” “романтизований кітч” (227-230). А тому позитивно розглядає кітчеву інтернет-гру студентів “Могилянки” “Маруся Чурай. Мафія в Полтаві”, що є типовим стьобом – пародією-знущанням над романом, як “своєрідний спосіб лікування чи, точніше, хірургічного вилучення ракової пухлини героїчного кітчу” (234).

Однак стосовно інших творчих досвідів термін кітч вживається у зовсім іншому, далеко не такому страшному значенні, як він начебто побутує в Л. Костенко. Зовсім не хворобою, а цілком протилежним – дотепними ліками, на думку авторки, постає кітч, скажімо, у “піснях” Верки Сердючки чи “драмах” О. Подерв’янського. Особливо цікаво осмислюється сценічний образ Андрія Данилка (Сердючка): як “реінкарнація знаменитої баби Палажки”, як архетип традиційної української ляльки, як утілення “глибоко вкоріненого в українське життя материнського культу”, як щось протилежне глобалістичним “Диким танцям” Руслани (10-13). “Мета такого кітчу, – підсумовує свої міркування дослідниця про “суржик-кітч” Данилка, – розсмішити й об’єднати людей, давши їм пародії на різні комплекси” (14). На жаль, очевидного, того, що помічає й чим обурюється більшість українських реципієнтів, а саме **дискредитації українства** в одіозної Верки, вдумлива дослідниця так і не зауважила. Тому це визначення ми наважимося підказати Т. Гундоровій, якій його, як бачиться, було важко відшукати.

Хоча в такий спосіб термін “кітч” явно еклектизується, стає конроверсійним, а тому малопридатним для наукового аналізу, однак водночас він перетворюється на вельми зручне для подвійного використання поняття. За

його допомогою (у “трафаретному”, негативно-антимистецькому значенні) можна жорстко критикувати одних авторів і (у значенні “деміфологізованому”, “не обмеженому”, естетично-мистецькому), переважно ототожнивши із популярною культурою, толерантно виправдовувати чи навіть глорифікувати інших. І все це винятково за бажанням дослідника. Вигідність і зручність очевидні. Правда, чому “суржик-кітч” Сердючки все ж таки перестає бути “поганим смаком” і переважає “героїчний кітч” Л. Костенко (навіть за умови, що “Маруся Чурай” справді кітч, а в цьому є вагомий підстави сумніватися), залишається великою і незбагненою аналітичною таємницею. Не розкриває цю таємницю (фактично, таємницю еклектичності основного терміна) і підсумковий розділ-есе з багатообіцяючою назвою “Post scriptum. У полоні кітчу”. У ньому так і нез’ясованими залишаються провідні питання: що ж таке, зрештою, той кітч, котрий, як на лихо, полонив усю українську літературу? у чому полягає його “естетична природа”? як у роботі було здійснено “легалізацію існування популярної і масової культури в українській літературі”? чому не вдалося “зруйнувати міф про кітч як поганий смак”? у чому сенс авторського перегляду “досить трафаретного й обмеженого розуміння масової культури”, до речі, чомуся часто ототожнюваної з кітчем? Читачеві залишається тільки насолоджуватись езотеричним останнім реченням: “Зрештою, існує безліч спроб втекти від кітчу і так само безліч способів бути полоненим кітчем...” (266).

Про що свідчить поява в начебто серйозному та ґрунтовному дослідженні авторитетної авторки такого дивовижного, внутрішньо суперечливого терміна-привида, що виявляє свій смисл в ірраціональний спосіб, терміна-протеза, що легко видозмінює своє значення? Це питання має чимало відповідей, і ми до нього ще повернемося, але одна видається найбільш імовірною. Ідеться про прикру, з наукового погляду, хибу на теоретико-методологічному рівні студії, що виявляє себе у двох аспектах. По-перше, у непродуманості методики аналізу кітчевих явищ (звідси надмірна залежність від теорій різних авторів). По-

друге, у дивній для досвідченого науковця не верифікованості основних термінів (звідси набування провідними лексемами – “кітч”, “культура”, “естетика”, “масова (популярна) культура”, “мистецтво”, “література” та ін. – різних, навіть протилежних значень). Переконливіших, власне наукових, результатів досягають автори, які про такі методологічні речі не забувають. Прикладом може бути використовувана дослідницею “Теорія естетики” Теодора Адорно, який хоча й не дав остаточного визначення кітчу (це й не було метою його праці), проте таки доволі переконливо окреслив його як тип міщанського варіанта масової культури, навів чимало атрибутивних ознак і протиставив художнім творам як “духовним” феноменам [1, 322, 370, 423 та ін.]. Іншим прикладом може бути не використовувана Т. Гундоровою теоретико-історіографічна праця Джона Сторі “Теорія культури та масова культура” [19], в якій у першому розділі “Що таке масова культура?” дається, можливо, і не цілком вичерпне чи єдино вірогідне, але прийнятне робоче визначення базових понять “культура”, “ідеологія”, “масова культура”, що дозволяє авторові в подальших розділах справді запропонувати читачеві бачення “чільних теоретичних та політичних дискусій, що характеризують аналіз масової культури” [19, 36].

На жаль, українська авторка чомусь знехтувала таким способом осмислення й “перегляду” кітчу й літератури, тому її спостереження та висновки не завжди переконують. Хоча не всі. Робота, і це типово для еkleктичних студій, назагал утворена переплетенням двох протилежних типів дискурсу, які можна окреслити як *науковий* та *контрверсійний*. Міркування в межах першого дискурсивного типу загалом не містять логічних суперечностей, можливо, тому, що не ототожнюють масову літературу з кітчем, а сам кітч розглядають адекватно – як псевдомистецький феномен на рівні популярної антикультури. Тому слушним видається солідаризування дослідниці з тими авторами, які твердять, що саме поп-арт (як різновид кітчу), засновником якого був Е. Воргол, породжує

постмодернізм (62-63); цілком слушно нав’язування думки про абстракціонізм як про мистецтво називається “інтелектуальним шантажем” (63); слушною, хоча й епізодичною, без належного розвитку, є критика концепції модерністичного естетизму, що підмінював етику естетикою (74); добре зауважено про огидний і антинаціональний характер “кітчевого колоніального дискурсу” в Російській імперії як “спосіб ігрового підкорення” (шкода тільки, що суржиковий феномен Верки Сердючки чомусь розглядається авторкою поза цим природним для нього малоросійським контекстом) (95-96, 98, 101); повторюючи в основних моментах критику хатян та вісниківців, авторка поділяє народництво на два види: “високе”, “романтичне”, націотворче, та масово-кітчеве, імітаційне, малоросійське (110) (правда, вартує глибшого осмислення питання, чи залишається той другий варіант у межах власне народництва); слушна, хоч і не нова, критика котляревщини за культивування малоросійщини (110 та ін.); цікаво і слушно слідом за Б. Гройсом артикулюється зв’язок соцреалізму з авангардизмом (169-170); багато в чому слушна, хоч і надто прямолінійна, без врахування культурно-історичного контексту та іманентних творчих особливостей кожного письменника критика соцреалістичних авторів (181 та ін.); цілком закономірно дослідниця пов’язує “радянський імперіалістичний комплекс” не з “обсесивним націоналізмом”, як А. Ярмолінський, а таки з “шовінізмом” (194); підтверджено вже традиційну для української метакритики думку про те, що соцреалістичний твір зобов’язаний був фальшувати дійсність в інтересах компартії, тому він “не відображає ніяку реальність, але перетворює її в ряд ідеологем і замикає у світі імітації, міфів, фальсифікацій” (215) (інша річ, як ця настанова виявлялася в конкретних творах); чимало слушно, хоч і надто мало з огляду на актуальність проблеми сказано також про постмодерну літературу як кітч (Л. Подерв’янський, Ю. Андрухович, С. Жадан та ін.) (235-249) тощо. Прикро тільки, що

майже кожна слухна думка у студії виявляється не цілком новою.

Цей науковий дискурсивний тип, як можна помітити, породжений в основному методологемами (щоправда, сприйнятими авторкою доволі вибірково), що найчастіше залежать від теорії *постколоніалізму*, до того ж *націоцентричного* зразка [докладніше про два типи постколоніалізму див.: 10, 64-85]. Однак, на жаль, у рецензованій праці потужно переважає все ж контроверсійний дискурс, у якому кітч семантично поляризується, втрачає своє іманентне значення й найчастіше стає синонімом масової культури. У цьому випадку отримуємо в межах розгляду різних “кітчів” – колоніального, жіночого, сецесійного, ідеологічного, героїчного, карнавального та “стьобу” – мало переконливі трактування. Не зовсім зрозуміло, наприклад, чому у другому розділі майже ні слова не сказано про кітч, лише про популярну культуру (80-91); незрозуміло, що таке “жіночий кітч” і чи кітч мав на увазі І. Франко, коли вказував на пов’язаність деяких творів О. Кобилянської із сентиментальними творами німецької письменниці Євгенії Марліт (123-150); чому без глибшого теоретичного пояснення творчість молододмузівців пов’язується із кітчем (154); чому була потреба вже в іншому розділі ототожнювати твори О. Кобилянської та Лесі Українки ще й із “сецесійним кітчем”, прикметами якого стають “декаданс, сатанізм, меланхолія”, “андроїнна сексуальність, інфантильність, нарцисизм та мазохізм” (152, 161, 162-169) (цікаво, як дослідниця відрізняє “жіночий” від “сецесійного” кітчу в О. Кобилянської?); чи виправдано ототожнювати всю без винятку українську літературу радянського періоду із соцреалістичною літературою, а ту – із масовим мистецтвом як “ідеологічним кітчем” (“Попри всю різницю стилів, довоєнна і післявоєнна література становлять собою одне ціле – літературу тоталітарного типу. Остання підкоряється принципам соцреалізму, утверджує ідеї марксизму-ленінізму і виховує нову радянську людину” (192)); чи варто твердити на основі епізодичних цитат лише із кількох творів

(“Соняшники”, “Прапорonoсці”, “Тронка”, “Собор”), що “у всіх творах Гончара без винятку домінуючою естетичною структурою... лишаться кітч” (200); чому кітчеву поп-культуру виокремлено в самостійний розділ, ніби тут не йдеться про постмодернізм, що, як ми пам’ятаємо, органічно виростає із кітчу (249 та ін.); чому всуціль матюкливий кітч Л. Подерв’янського виправдовується (“...все це імовірно для того, щоб через заперечення ствердити цінності культури як співтворчості” (251)), а твори В. Цибулька<sup>1</sup> однозначно засуджуються як кітч-“стьоб”, у якому начебто “висміюється серйозне та сакральне”, і наводяться наступні приклади: “герої соцреалістичного кітчу”, “Гітлер-Ворошилов з Брежнєвим на додачу”, “колективізація... борделів” у Техасі, “двуглава свиня” та ін. (важко не помітити екстравагантність дослідницьких уявлень про “серйозне та сакральне”) (251-256); на яких підставах до кітчу зараховано класичні твори Г. Квітки-Основ’яненка та І. Нечуя-Левицького (261-263) та ін.

Однак найприкріші питання виникають, коли зустрічаємо в дослідниці тенденцію озвучувати найбільш суперечливі й водночас найменш коректні судження стосовно відомих письменниць, класиків. Таке спостерігаємо, коли авторка навіть знову реанімує контроверсійну інтерпретацію С. Павличко, ґрунтовно заперечену, наприклад, Л. Мірошніченко [15, 215-249], про начебто сецесійно-кітчеве “згідно з андроїнною і гомоеротичною чуттєвістю”<sup>2</sup> “еротичне

<sup>1</sup> Очевидно, що у випадку творчості В. Цибулька ми, швидше, маємо справу не з постмодерним кітчем, як це свого часу показав С. Квіт (див.: *Квіт С. Народний Цибулька // Свобода стилю: есеї та статті*. – К., 1996. – С.41-42.), а з тим, що І. Львів називає “постмодерною манерою письма”: “...необхідно розрізнити літературну течію постмодернізму, світоглядно зорієнтованого на відтворення життя як хаосу, позбавленого мети й сенсу, байдужого і чужого людині і постмодерну манеру письма” (*Ильин И. Постмодернизм от стоком до конца столетия: эволюция научного мифа*. – М., 1998. – С.167.)

<sup>2</sup> Думку С. Павличко про “гомоеротичність платонічного типу”, що начебто вплинула на листування письменниць, Т. Гундорова озвучила й у давнішій праці: *Гундорова Т. Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К., 2002. – С.74.

спілкування” Лесі Українки та О. Кобилянської (161-162), коли виявляє раптом “стилізовану псевдопорнографію” в “Царівні” О. Кобилянської” (163) чи коли віднаходить неіснуючий кітч “дочки кобзаря” в “Марусі Чурай” Л. Костенко та приписує авторці антижіночуйантилюдяну (!) налаштованість. В останньому випадку логіка перевищує аристотелівські “Аналітики”: оскільки письменниця начебто “зневажає саму сферу жіночого як такого” (227), оскільки “в поемі нема відсилань до причинності, божевілля, відьомства” чи “посттраматичного імпульсу, з яким сучасний фемінізм пов’язує народження жіночої творчості”, значить, Л. Костенко приймає “парадигму патріархального мислення” (228). До речі, парадигмальна для українських феміністок авторка С. Павличко у своїх україно- та англомовних роботах досить високо оцінювала творчість Л. Костенко, обережно (і, мабуть, не зовсім виправдано) закидаючи їй лише слабкість у “вираженні інтимних почуттів” [16, 182].

Схожі “іконоборчі” (Дж. Фаулз) формулювання вимагають поставити питання про причину відсутності бодай кількох переконливих доказів на підтримку таких загадкових спостережень. Невже такими доказами слід вважати мало виправдані і спрощені узагальнення на основі кількох цитат? Якщо згадала Леся Українка в нарисі “Сліпець” про квітку, мушлю і “слухання душі”, значить, у неї “гомоеротично”-сецесійний “роман” з О. Кобилянською (161-162). Якщо Наталка в повісті “Царівна” мала над своїм ліжком “образок” із “неодягнутою жінчиною”, значить, повість є “стилізованою псевдопорнографією” (163). Якщо Л. Костенко вивіщує в “Марусі Чурай” Марусю над Галею, значить, “приймає патріархальну ідеологію” і “підставляє на місце жінки – чоловічий героїзм” (227) (тобто, як згадувалось, “ракову пухлину”). Усе це можна було б сприйняти за не зовсім мудрі фантазмагоричні фантазії неокріплого й узялененого аспірантського чи маргіналізованого бульварного розумів (“адаптованих”, за Л. Костенко), якщо б автором цих, хоч як їх роглядати, не зовсім солідних суджень не була доктор філологічних наук,

член-кореспондент, професор, лауреат численних премій etc. (282).

Оскільки в контроверсійному типі дискурсу Т. Гундорової бракує якраз найголовнішого для гносеологічного осмислення – виважених аргументів, фактів, то дозволимо собі вважати не всі міркування шановної авторки суто науковими. Підважують літературознавчу вартість книжки й інші моменти, яким варто присвятити окремі роботи. Наприклад, дещо дивує якась принципова зорієнтованість на *вторинність* (антиноваторство) власної праці. Ідеться про загрози тотальне використання, щоправда, із частою видозміною (інколи до невпізнання прототипних суджень) ідей інших авторів (про що ми вже неодноразово згадували вище). Наприклад, трактування кітчу подається за Т. Адорно, А. Модем, К. Грінбергом, В. Руднєвим та ін., думка про кітчевість молодомузівців розкрита в монографії А. Матусяк, паралелі між Є. Марліт та О. Кобилянською окреслив ще І. Франко, суголосність соцреалізму з авангардом та масовою культурою артикульовані Б. Гройсом та Н. Козловою, сумнівна ідея про кітчевість шістдесятників озвучена в Ю. Іздрика та В. Єшкілева, деканонізація Л. Костенко дуплікує сумну феміністичну традицію О. Забужко (“Хроніки від Фортінбраса”, “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій”) та В. Агеєвої (“Жіночий простір”) та ін. Узагалі за менш уважного прочитання може створитися враження, що ті слушні думки й частина суперечливих, які висловлює Т. Гундрова, “були уже чиймись”, згадавши нелюбу їй авторку-нефеміфстку, а от більшість суджень контроверсійних – уже витвір самої дослідниці.

Не додають науковій новизни та актуальності студії Т. Гундрової і численні, хоча й таємні, без посилань, *самоповтори*. Найбільше автозапозичень різних текстуальних шматків (від абзацу до кількох сторінок) спостерігаємо із “Післячорнобильської бібліотеки” (2005) [5] (на с.77, 180, 186-189, 191-192, 196, 205-215 та ін. у цьому виданні). Там само зустрічаємо і знайомі окреслення “кітчу-кайфу” чи “кітчу-Карнавалу”



(лише тут кітч пишеться як “кіч”). Не погодимось із тими, хто вважатиме такі речі виявом нарцисизму чи ознакою самовичерпання, можливо, ідеться про звичайну неухважність.

Однак, повертаючись до озвучених вище питань, варто не просто констатувати виразне переважання у студії контрверсійного дискурсу над науковим, а й простежити витоки цієї достатньо дивної для відомої авторки контрверсійності. При цьому ми не схильні вбачати тут особисту злу волю чи брак аналітичного досвіду в дослідниці. Швидше, ідеться про інше. А саме – про свідому чи мимовільну залежність авторського мислення від стереотипів – власне, ідеологем – *постмодерного неофемінізму* (із яким авторка себе відверто ідентифікує). Звичайно, це не заборонено. Проблема тільки в тому, що ця західна інтелектуальна стратегія (чи “культ”, за Е. Саїдом) надто політично ідеологізована, щоб пропонувати надійний науковий інструментарій. Про явну політичну заангажованість постмодернізму та його різновидів (постструктуралізму, деконструктивізму, неофемінізму, гей-лесбійських студій та ін.) неодноразово висловлювались українські автори (О. Баган, І. Денисюк, В. Дончик, М. Ігнатенко, С. Квіт, Г. Клочек, Т. Салига та ін.). Не менше таких спостережень віднаходимо і в зарубіжних дослідників (Е. Саїд, Е. Джарелс, Н. Хомський, Д. Кліпінґер, С. Дюрінґ, Г. Бгабга та ін.<sup>3</sup>), які, як-от Річард Рорті чи Браєн Шоу, прямо говорять про “постмодерністський буржуазний лібералізм” [7, 313-314].

Вельми показовим прикладом, що розкриває політичну тенденційність та літературознавчу й педагогічну квазіплюралістичність постмодерно-феміністичного мислення, може бути анекдотична доповідна записка Джоанни Т. Райт, радника з культури губернатора штату Айова за 1997 р. У ній пропонувалось вилучити зі шкільної програми півтора десятка авторів, серед яких Б. Шоу, К. С. Льюїс, Дж. Р. Р. Толкін, Р. Вільямс

<sup>3</sup> Чимало таких міркувань можна знайти в наступному виданні: *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун; наук. ред. пер. О.Шевченко. – К., 2003. – 503 с.

та ін. Закиди були доволі стереотипні. Зокрема, творам всесвітньо відомого англійського католицького письменника Джона Толкіна закидалось наступне: найбільший недолік – це “поділ на позитивних і негативних персонажів”, що розглядається радницею як “пропаганда фанатизму в його найбільш потворних та огидних формах”. Ще один недолік – “усі позитивні герої Толкіна мають яскраво виражену європеїдну зовнішність, тоді як всі носії інших типів зовнішності – герої негативні”. Наступне, що не сподобалось лібералістичній авторці, – “очевидна статева дискримінація” – “серед активних персонажів його книг немає жодної жінки”, правда, є принцеса-воїн Йовін, але “до кінця книги автор надає їй пасивного характеру в шлюбі, тим самим стверджуючи підлеглий характер жінки у світі”. Ще одним виявом відсутності “політичної коректності” є начебто “релігійна та сексуальна дискримінація”, оскільки у творах англійського письменника декларується “існування єдино вірної релігії” і “цілеспрямовано замовчується проблема нетрадиційних сексуальних стосунків” [див.: 22]. (Мабуть, фахівцю, що читав ці демократичні оцінки, важко втриматись тут не лише від посмішки, а й від проведення паралелей із компартійною радянською цензурою та аналогії із толерантними закликами професора Г. Грабовича “заборонити викладання української літератури в школі” чи, повертаючись до студії Т. Гундорової, із її дивовижними оцінками Г. Квітки-Основ’яненка, І. Нечуя-Левицького, О. Кобилянської, Лесі Українки, Л. Костенко та ін.).

Усе це дозволяє обґрунтовано ідентифікувати світоглядну залежність постмодернізму передусім від *ідеології неолібералізму* (хоч існує прямий зв’язок і з неомарксизмом), тобто залежність від *космополітичних доктрин* “радикальної демократії”, глобалізму, мультикультуралізму, універсалізму та ін., що володіють неабияким імперським потенціалом. Зрозуміло, що політичні ідеологи в ролі методологічних засновків, і про це добре свідчить незабутня “марксистсько-ленінська методологія” радянського часу

(про її міфотворчу “соцреалістичну” фальшивість згадує й Т. Гундорова), діють як стратегіями “культурного імперіалізму” (Е. Сміт). Вони змушують дослідника не так вивчати, інтерпретувати, скільки фальшувати, десакралізувати, “надінтерпретувати” (У. Еко) художню дійсність в інтересах колоніалістичної політичної доктрини (а це не так просто, як комусь видається: “Захований у героїчну концепцію романтизований кітч у “Марусі Чурай” не легко виділити” (230), – зізнається авторка). Ці стратегіями змушують нав’язувати тій чи тій культурі, зокрема літературі, чужорідні їй елементи з метою денационалізації, обездуховлення, дегуманізації. (Чи не тому авторка аж надто пафосно як на українського академічного вченого засуджує національне: “Ліна Костенко судить творчість національним ідеалом. Хай гине людина, хай живе нація! – дещо видозмінено могла б вона повторити за Франковим героєм із повісті “На дні”. І це також чоловічий трансцендентний погляд, який затирає іманентність буття, буденність існування, екзистенційну вкоріненість людини в буття” (230).) Не слід при цьому забувати, що така виразна налаштованість проти своєї культури робить націю вельми вразливою, бо “що ж як не культура захищає від культурного, економічного і військового вторгнення імперіалізму?” [6, 566], – слушно зауважував С. Дюрінг.

Можливо, наш висновок багатьох засмутить, але наряд чи це достатня підстава його змінювати. На жаль, дослідниця не врахувала небезпечних політичних аспектів улюбленої методології та ідеології, а тому значна (якщо не переважна) частина її суджень і перетворюється на еkleктичний, контрверсійний, самосуперечливий дискурс, що демонструє сумнівну тенденцію розглядати нову українську літературу як кітч, а сам кітч двоїсто – то як атимистецьке (“отруту”), то як мистецьке явище (тут однозначності

дошукатися складно). Щоправда, дає надію авторка, частково втекти від кітчу все ж можливо, але тільки не їм, не українським авторам. Не володіють вони елітарним творчим потенціалом на кшталт В. Беньяміна, Б. Шульца чи В. Набокова (264-265). (У середовищі демоліберальних інтелектуалів це вже стає кумедною самобичувальною традицією. Не так давно один історик наполегливо радив українським інтелігентам позбутися нарешті “сили національного тяжіння”, притаманної І. Франкові, і розвиватися в бік космополітичних ідеалів Л. Вітгенштейна та К. Попера).

Не зайвим видається пригадати, що основоположниця “феміністичної критики” в українському постімперському літературознавстві, можливо, пам’ятаючи про сумну традицію радянського фемінізму, хоча й називала цю критику ще в 1993 році “найбільш перспективною... серед ідеологічних”, усе ж наголошувала: “...Але й тут не будемо забувати про її межі, за якими закінчуються продуктивні ідеї й залишаються банальні і вторинні політично забарвлені лозунги” [17, 488]. На жаль, її талановиті товаришки не зовсім зважають на застереження своєї колеги. Не стала винятком і нова праця Т. Гундорової<sup>4</sup>. Що ж, нехай читач сам вирішує, чого в ній більше: продуктивних наукових ідей чи “банальних і вторинних політично забарвлених” гасел, гуманітарних методів аналізу чи ідеологічної упередженості, виваженого літературознавства чи поганого наукового смаку, власне, такої собі травестії в кітч. А от вдумливу “розмову про місце масової культури в розвитку національної літератури”, пригадавши наробок попередників, не завадило б, очевидно, таки розпочати.

<sup>4</sup> Це спонукає уважніше поставитись і до тих критичних зауважень, які свого часу висловили стосовно творчості цієї дослідниці С. Андрусів, В. Дончик, Н. Зборовська, В. Моренець, К. Москалець, Т. Салига та ін.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. – К., 2002. – 518 с.
2. Бодрийяр Ж. Кітч // Общество потребления. Его мифы и структуры. – М, 2006. – С. 144-146.
3. Гринберг К. Авангард и кітч // Режим доступу: <http://azbuka.gif.ru/important/avangard-i-kitch>
4. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття в культурі в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К, 2002. – 272 с.

5. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн. – К., 2005. – 263 с.
6. *Дюфінг С.* Література – двійник націоналізму? // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 565-566.
7. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун; наук. ред. пер. О.Шевченко. – К., 2003. – 503 с.
8. *Ильин И.* Постмодернизм от стоком до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998. – 256 с.
9. *Іванишин В.* Тезаурус до курсу “Теорія літератури”. – Дрогобич, 2007. – 112 с.
10. *Іванишин П.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005. – 308 с.
11. *Квіт С.* Народний Цибулько // *Свобода стилю: есеї та статті.* – К., 1996. – С. 41-42.
12. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* – Чернівці, 2001. – 636 с.
13. *Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т.1* / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К., 2007. – 608 с.
14. *Маланюк Є.* Поезії / Упорядк. та передмова Т.Салиги, примітки М.Старовойта, мистецьке оформлення О.Тищука. – Львів, 1992. – 686 с.
15. *Мірошниченко Л.* Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – 263 с.
16. *Павличко С.* Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі // *Фемінізм / Передм. В. Агеєвої.* – К., 2002. – С. 181-189.
17. *Павличко С.* Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // *Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької.* – К., 2002. – С. 483-491.
18. *Руднев В.* Словарь культуры ХХ века. – М., 1999. – 384 с.
19. *Сторі Дж.* Теорія культури та масова культура: вступний курс / Пер. с англ. С. Савченка. – Харків, 2005. – 359 с.
20. *Франко І.* Одвертий лист до гал[ицької] української молодезі // *Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 45. – С. 401-410.*
21. *Яковлева А.* Кич и художественная культура // Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html>
22. [http://www.krotov.info/yakov/6\\_bios/59/tolkien.html](http://www.krotov.info/yakov/6_bios/59/tolkien.html)
23. *Słownik terminów literackich / Pod redakcją J. Sławińskiego.* – Wrocław, 2000. – 706 s.

*Петро Іванишин*



## **ТВОРЧИСТЬ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА: ТЕКСТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ЗАЛИШАЮТЬСЯ**

**Тютюнник Григор. Холодна м'ята: Оповідання, повісті, твори для дітей / Упоряд. і передм. П.П.Засенка. – К.: Український письменник, 2009. – 843 с.**

Передмову “Світло невпокореної душі” упорядник і редактор цієї книжки Петро Засенко завершує оптимістично-заохочувальними словами: “На цьому можна було б і закінчити, та чи може бути кінець розмова навколо Григора Тютюнника?! Твори його житимуть довго-довго, а можливо, й вічно. Тож і розповідь про нього триватиме” [11, 37]. Отож, погоджуйчись із вищесказаним, хотілось би продовжити розмову про творчість видатного українського письменника Григора Тютюнника, а точніше про те, як вона подана в цьому томі, тобто чи правомірне твердження упорядника й редактора, а також знаного поета: “Досі твори цього письменника-класика навіть у найсолідніших виданнях подавалися в тих варіантах, які були

наслідком насильницької деформації. Це видання творів Григора Тютюнника не академічне, однак упорядникові вдалося максимально відтворити тексти новел і повістей у тому вигляді, в якому вони вийшли з-під пера письменника” [11, 37].

Насамперед скажемо, що текстологічна і джерелознавча робота над літературними творами Григора Тютюнника проводиться здавна. Саме її результати (хоча далеко не повністю) знайшли своє відображення в новому виданні.

Уже не раз дослідники творчості Григора Тютюнника вказували на те, як насильницьке втручання зруйнувало художнє звучання й