

**Олексій Сінченко  
(Київ)**

## **КІТЧ ЯК СИСТЕМОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО НАРАТИВУ**

*Поміж численних маркерів кітчу як певного культурного феномену можна виокремити два: форма конструювання певного типу культури й форма сприйняття та адаптування певних культурних кодів. Як ці дві форми взаємодіють для витворення національного наративу, конструювання нових ідентифікаційних кодів у політичному й культурному просторах — і є об'єктом аналізу цієї статті. Матеріалом для такої студії слугують фільми Олеса Янчука, трилогія про УПА Михайла Андрусяка й культурна політика президента Віктора Ющенка.*

**Ключові слова:** кітч, стереотип, гештальт, ідентифікація, наратив.

*Among the numerous markers of the kitch as the original cultural phenomenon there are two forms as follows: the form of the constructing of the original type of the culture and the form of the perception and adaptation of some cultural codes.*

*So, the co-operating of this two forms at the creation of the national narrations, constructing some new identification codes in the political and cultural spaces is the object of the analysis in this paper.*

*The material of such sort of the research is the follows: the films of Oles Yanchuk, the trilogy about UPA by Mikhayl Andrusyak and the cultural policy of the last Ukrainian president Victor Yushchenko.*

**Keywords:** kitch, stereotype, geshtalt, identification, narration.

Серед численних маркувань кітчу як культурологічного поняття можна виокремити два: кітч як форма конструювання певного типу культури і кітч як форма сприйняття й адаптації певних культурних кодів. Зростаючий інтерес до цього явища зумовлює його концептуалізацію й поліфункціональність. Зокрема, кітч виступає як чинник комунікативний та ідеологічний, закладений у основу творення нової чи національної, чи гуманістичної ідентичності.

У статті предметом аналізу є двоаспектне розуміння кітчу та його місце в побудові національного наративу. Водночас, щоб уникнути досить об'ємного поняття «національний наратив», обмежимося поняттям «націоналістичний код».

У сучасному світі уявлення про націю зазнають певних трансформацій. Усталена теорія Б. Андерсена з центральним поняттям «уявних спільнот» увиразнила саме розуміння національного в сучасному, схильному до глобалізації, світі. Нація постає як цілком феноменологічний конструкт, головним чинником якого є численні маркер-ідентифікатори (релігія, культура, рід та інші).

Україна як держава увійшла в глобалізаційні процеси без витвореного «колективного суб'єкта», ідею якого розчинено в численних ідеологічних наративах. Прагнення створити нову єдність зумовлено спробами повернення, власне пересотворення, історії. Формується простір своєрідної психоаналітичної оповідності, де історія мислиться не лише як фактологічність, а як подолання розривів, узгодженості, вписування локальних процесів у широкий контекст, надання їм загальнонаціонального значення. Це неминуче стає причиною, з одного боку, деконструювання (не рідко травматичного) усталеного світогляду й ціннісних стереотипів, а з другого, закладання нових.

Характерною є спроба висвітлення «забороненої історії», її вихід з підпілля, реанімація травматичного досвіду, що ґрунтується на спогадах самовидців та історичних архівних документах.

Упродовж останніх років в Україні відбуваються зміни регіональних кодів на загальнонаціональні з об'єднавчою метою. Одним з потужних ідентифікаційних елементів є

витворення дискурсу про ОУН, УПА в загальнонаціональному контексті. При цьому важливою проблемою залишається необхідність подолання негативістських стереотипів, сформованих радянською ідеологічною системою й витворення нової шкали цінностей, у якій би превалювала україноцентричність.

Важливу методологічну тезу (для з'ясування сутності історичного наративу) виражено в репліці Ф. Анкерсмита, висловленій ним у праці «Історія і тропологія»: «Як символічна структура, історичний наратив не відтворює подій, які описує; він повідомляє нам, у якому напрямку слід думати про ці події, і надає нашим думкам про них різну емоціональну валентність». Водночас він і не створює образи речей, на які вказує, а швидше «воскрешає в пам'яті їхні образи подібно до метафори» [2, с. 116]. Отже, історичний наратив послуговується рецептивними механізмами, що змушує реципієнта суб'єктивно прикріплюватися до певного феноменологічного простору, у якому історія постає не як «річ у собі», а як «річ для нас». Кітч у цьому контексті виступає як форма привласнення минулого, розпізнавання його та тяжіє до стереотипізації.

Небезпекою будь-якого історичного наративу є його монологічність, претендування на правдоподібність та істинність. Хоча в його основі закладено оповідні механізми, які здатні зумовити лише метафоризацію минулого як цілком прийнятну форму його присвоєння через себе, через власну ідентичність і досвід. Націоналістичний наратив, що містить у собі державотворчі функції тяжіє не помічати обмеженості будь-яких (ре) конструкцій минулого, ба, навіть, відстоювати власну позицію, в основі якої лежить зовсім не прагнення об'єктивізму, а швидше софістичної прагматики.

Реципієнтом минулого є лише сучасний сприймач, відповідно розповідь про минуле – це завжди поширення чуттєвого досвіду за межі власної емпіричності. І якщо, скажімо, Ф. Анкерсміт мислить історичний наратив як речення, то цілком прийнятним є введення ним поняття «нарратив» у мовні структури, у яких корелятивність не лише увиразнює зміст того чи іншого елемента, але й вводить його в систему валентностей. І якщо «речення – способи бачення минулого», то їхня монологізація неминує «може перетворитися в уявлення про те, яким насправді було минуле» [2, с. 166]. Такий підхід характерний для тоталітарних дискурсів, проте й національний наратив вибудовується за подібним принципом. Будь-який наратив, в основі якого закладено державотворча функція, тяжіє до тотальності представлення світу минулого як ідентифікаційного простору для світу сучасного.

Для сучасного постмодерністичного дискурсу характерним є, навпаки, деконструювання тотального як такого, що позбавлене права на істинність. Наприклад, Ф. Джеймсон, аналізуючи роман «Регтайм» Е. Л. Доктороу, вказує на відсутність у ньому «історичного референта», що зумовлює те, що «цей історичний роман уже більше не прагне репрезентувати історичне минуле, він може “репрезентувати” лише наші ідеї та стереотипи щодо минулого (яке таким чином одразу перетворюється на “поп-історію”). <...> це “реалізм”, який повинен походити від шоку, викликаного осягненням згаданої замкненості та повільним усвідомленням нової й оригінальної історичної ситуації, у якій ми приречені шукати Історію за допомогою наших власних поп-образів та симулякрів тієї історії, яка завжди є недосяжною» [3, с. 47]. Мистецтво – найвдаліший маніпулятивний чинник, що стає причиною стереотипізації репрезентативних кодів. В Україні ідеологічне ангажування мистецтва майже не було деконструйовано, тому воно продовжує бути механізмом вироблення уявлень про державне, національне, соціальне, моральне та ін.

У часи незалежності України здійснюється спроба (треба відзначити, що на периферії державотворчого процесу) не вироблення, а повернення «справжньої» ідентичності, через відновлення пам'яті, за пафосним визначенням М. Жулинського, «із забуття у безсмертя». Цю спробу насамперед спрямовано на масову свідомість і вона сповнена просвітницьким пафосом, проникаючи в серце масової культури. Як приклад, можна розглянути романи М. Андрусика, фільми О. Янчука й промови

В. Юценка, просякнені націєтворчим пафосом. Об'єднавчим елементом у них є кітч, що проявляється як певний конструктивний елемент «поп-історії», своєрідна мова масової культури.

Трилогія М. Андрусяка «Брати грому», «Брати вогню» й «Брати просторів» – спроба «художньо документального» свідчення-реконструкції історії про боротьбу УПА на теренах усієї України.

Автор намагається говорити за допомогою свідчень і оповідей, які перетворюються в маски й голоси інших, вмонтованих у одну рецептивну рамку. Він створює маску Мирослава Симчича, від імені якого ведеться оповідь. Текст переповнено іменами реальних людей, назвами місцевості, світлинами, що неминуче постають як означники певної реальності, призначеної сформуванню в читача відчуття правдоподібності. Проте варто вести мову про ілюзію правдоподібності, бо голоси, які ми чуємо в тексті, стусовані авторським голосом, структуровані відповідно до рамок наративу, та не самостійні, що руйнує їхню істинність. Твердження Ф. Анкерсмита про те, що «минуле – це те, чим воно не є» [2, с. 294], і тому «ми не повинні ліпити себе у відповідності до минулого, але повинні навчатися грати у власну культурну гру з ним» [2, с. 302], автором не береться до уваги, оскільки минуле в креативному й рецептивному просторах тексту мислиться не як наратив, а як артефакт, наявне, реальне.

Насправді в трилогії М. Андрусяка ми маємо справу не стільки з документалістикою, скільки з наративом, людськими спогадами, відповідно пам'яттю, яка в собі вже містить певне упорядкування матеріалу, який у опрацюванні автора проходить подвійну переробку, тому реципієнт має справу зі знаком знаку, репрезентацією репрезентації.

Так, світлини в книзі постають як «гіперреальне» (Ж. Бодріяр). Вони насправді не репрезентують реальності, але як певний візуальний код розраховані на увагу не лише реципієнта-читача, але й реципієнта-глядача, оскільки постають як гештальти й викликають різні переживання. Власне, наочність у книзі доцільна, вона певною мірою кітчева, бо покликана не лише творити в читачі ілюзію реального, але й сповнити його переживанням і жалем. Читач не переноситься в події, а наповнює їх своїм сенсом. Цьому сприяє певна іконічність описів, у яких бракує психологізму (герої твору не еволюціонують, епічність переважає над ліричністю).

Мова твору – літературна, вона не репрезентує мовлення героїв книги, а є нормативним кодом. Це ще одне свідчення того, що «єдність і зв'язність – це не якості минулого, а якості історичного наративу, запропонованого для інтерпретування минулого» [2, с. 164].

Художньо-документальні повісті М. Андрусяка досить характерні для постколоніального канонотворення. Автор використовує всі механізми, властиві для тоталітарної афірмативності. Підтвердженням цього є і передмова до книги, написана літературознавцем Л. Ободянською. Наведемо фрагменти, які цілковито відтворюють колорит самої книги: «Шановний читачу! Ти перечитаєш сторінки повісті-літопису Михайла Андрусяка “Брати грому”. Повість про звичайних людей, українців, волею долі яким судилося стати легендарними борцями із звороднілим окупантом, витерпіти тортури в більшовицьких катівнях, пройти безоднями задротованих вмістилищ неволі і залишитися людьми, справжніми українцями» [1, с. 6]. Характерне звертання до читача на «ти» (зауважимо, видання не розраховане на юнацьку аудиторію!). Вибудовується образ «звичайної» людини як героя, з яким читач може себе легко ідентифікувати, що доповнюється узвичаєним для побутового мислення схематизмом: верх / низ, правда / кривда, свобода / неволя, окупант / захисник.

Відразу з'ясовується призначення й характер книги: «Бог зберіг їх, щоб із перших уст ми могли пізнавати власну правдиву історію». Вибудовуються ідентифікаційні рамки: «Герої повісті прийдуть до тебе, читачу, не тільки в слові, але й у світлинах, яких представлено в книзі понад тисячу. Вчитайся, друже, в слова спогадів, вдивися в очі ровесників і задумайся над українською історією. Твоєю історією, читачу!» [1, с. 6].

Визначається те, що в радянському літературознавстві означувалося як «творчий метод письменника»: «таке жанрове спрямування твориться за законами життєвої правди художнього... [Що це за закони не уточнюється. – О. С.] Оскільки ж письменник зображує справжніх людей і справжні події, то типізація характерів і обставин своєрідна: він не використовує засобів художнього доміслу, а лише відбирає характерні, визначальні сторони відтворюваної дійсності» [1, с. 6].

На читача накладається обов'язок: «Його художньо-документальна повість змушує кожного українця збагнути та усвідомити свій історичний обов'язок перед рідним народом, бо відродження нашої всеукраїнської духовності залежить нині від кожного з нас» [1, с. 9].

Уже такі пасажи в передмові досить чітко означають тоталітарне письмо. У книзі важко знайти навіть одну позитивну характеристику енкаведиста. Усі вони, як власне й «брудна», «залаккана», «напівосвідчена» радянська армія – «нечупари». Висловлюється думка про те, що «червоні» воювали невідомо за що, що вони були лише засобом для «верхівки», гарматним м'ясом. Водночас підкреслюється, що українці й білоруси радо переходили до УПА.

Ось деякі назви енкаведистів: «червоні песиголовці», «більшовицькі вбивці», «москалі», «облавники», «більшовицька навала», «більшовицькі вислужники», «червонопогонники». Також автор вдається до розгорнутих порівнянь: «все частіше спостерігали з верхотури, як білосніжні гірські схили розрізали бруднозелені змії більшовицьких каральних загонів», «більшовики розбігалися в паніці, мов куцохвості поміж корчі», «більшовики дременули, ледь чобіт не погубили», «до хати червонопогонною галайстрою неслися озброєні солдати», «червоні погони кривавіють під самими вікнами», «нажахані наїздники сірими мишами розбігалися навсебіч», «Карпатами голодними псами нишпорили чисельні оперативні групи енкаведистів» та ін.

Натомість вояк ОУН – «мужній», «незламний», він «християнин», веде «переможні бої».

Автор постійно підкреслює ворожість населення до радянських військ, його духовну велич перед зайдами – «Більшовицьких партизанів наші люди рятували від німців з чисто християнських мотивів. Не зважали ні на релігію чи національність, ні на партійність. Покеровувалися речами значно вищими і вартнішими» [1, с. 472].

Своєрідна деталь тексту – присутність у ньому образу Дмитра Павличка. Дивною виглядає світлина поета «дитинство моє босоноге». Поета ніби вписано до канону визвольної боротьби. Цитуються його поезії про УПА написані за часів незалежності. Він постає в образі юнака-поета, який відвідував повстанців на Різдво: «Дев'ятнадцятирічний хлопець дуже емоційно прочитав власного вірша. Йшлося у ньому про українських повстанців-героїв. Мені аж дух заперло. Значить, справа наша не вмере, якщо є такі молоді люди» [1, с. 475].

Якщо Ліутар, як Дон Кіхот, поборював метанаративи, оголосивши війну тотальності й цілісності, які, на його погляд, неминуче ведуть до терору, то в сучасних постколоніальних спільнотах потреба у створенні метанаративів – єдина можливість зберегти свою ідентичність.

Доцільно в цьому випадку порівняти досвід поляків щодо способів «осучаснення» минулого. Західний славист Ірина Сандомирська звернула увагу на відмінність поняття «батьківщина» в росіян і поляків: «Тоді як російська “родіна” містить у собі претензії влади на авторитарне ідеологічне домінування, польська «ojczyzna» постає як дискурс, продукт поетичного, національно-романтичного й релігійного спротиву, сильний локус антиколоніальних ідеологій, спрямований не тільки проти російського, але й проти західного імперіалізму. У польському дискурсі про «ojczyzna» офіційно-державні славослів'я, які насаджувалися російською й радянською імперіалістичною бюрократією, практично не закріпилися» [5, с. 18].

В Україні ситуація лише частково відповідає польській. З одного боку, у нашій державі присутній антиімперський дискурс, з іншого – радянський «новояз», занурений

у масову свідомість. (Показовим стало святкування 9 травня під гаслом «Ми победіли вместе» й артикулювання теперішнім президентом поняття «родіна», семантика якого цілком «новоязівська», сповнена алюзіями на «чуття єдиної родини»).

Книга М. Андрусяка репрезентує світогляд, у якому присутня тотальність і нема суб'єктивності, хоча декларативно проголошується саме вона, бодай на рівні репрезентації світлин, заяв про те, що в основі оповіді лежать спогади конкретних людей.

Намагання прорвати тотальність притаманна фільмам Олесь Янчука, але це тільки на перший погляд. Режисер прагне витворити об'єктивований героїчний наратив, у якому особисті переживання героїв, лише підкреслюють цей намір, але не руйнують його.

Для фільмів О. Янчука характерна типізація. Можна виокремити кілька груп, зокрема, вищого проводу (генерал Шухевич, Степан Бандера, командири), стрільців УПА, енкаведистів і звичайних громадян. Проте крізь героїзацію важко докопатися до сутності С. Бандери, Р. Шухевича чи вояків УПА.

Режисер створює монументальний образ генерал-хорунжого Романа Шухевича. Такий образ цілковито дублює героїчний тип з характерною для нього атрибутикою: шляхетність, освіченість, стратегічність мислення, мужність, людяність, дотепність та ін. Тип Р. Шухевича досить стандартний, його можна зіставити з образами Ярослава Мудрого, Данила Галицького, ба, навіть, Миколи Щорса в О. Довженка. Тоді як образ С. Бандери цілком статичний, крупний план постійно фіксує сталеву напругу на обличчі, він у фільмі не усміхається, постійно в напруженні й піклуванні про Україну.

Тип стрільців УПА також містить багато кліше. Його доцільно було б порівняти з прийомами творення образу радянського воїна. Стрелець – втілення чеснот, справедливості, правдивості й добротворення. У цілому це той тип героя, який міг би за сучасних умов замінити творений російськими серіалами тип простого «руського» солдата, обов'язково росіянина з характерною атрибутикою мату як стану душі, випивки й свавільності характеру.

У фільмі постійно акцентується на чисельності УПА, її вправності й жертвовності в ім'я майбутніх поколінь. Використовуються прийоми Голівуду. Наприклад, у фільмі «Залізна сотня» епізод з промовою друга Раля (герой Івана Гаврилюка) перед стрільцями нагадує традиційну промову з обов'язковою ідеологією «freedom» американських історичних блокбастерів: «Ми не мали чинів, нагород, привілеїв, лише псевда і мали одне право і один обов'язок – захищати Україну і одну привілею – гинути за неї. Я бачу як ви змучилися, як ви змарніли, як ви виснажилися від цієї боротьби, від цієї війни з лютим і підступним ворогом, з яким ми залишилися віч-на-віч. Нам ніхто ніколи не допомагав, ніхто ніколи не прислав навіть іржавого набою і ви маєте повне право запитати: заради чого ці жертви чи не були вони марні? Бог створив людину, щоб вона була вільною і жила на вільній землі, щоб дітей народжувала, які теж були б свободними і щасливими, нащадки вибачать нам наші помилки і прогрішіння, адже мета наша була праведна і чиста, як карпатські джерела, бо дбали ми не про себе, а про майбутнє. Може комусь здається, що доля сьогодні відвернулася від нас і виходу нема. Кожна людина має свій вибір і ми свій зробили і підемо з ним до кінця. Ми пройшли лише частину шляху, там лишилася земля, яка викохала нас, там лишилися пороги наших осель, буде важко, але ми повернемося. Я не кажу прощайте, бо вірю в нашу зустріч, вірю в остаточну нашу перемогу, бо коли мільйони людей цього так палко бажають, це станеться, Бог допоможе нам і кров та смуток обернуться світлом і радістю. До зустрічі, брати мої». Кітчовість такої промови не викликає сумніву, беручи до уваги й тло, на якому розгортається ця промова: актори-стрільці досить комічно загримовані, на їхніх обличчях відсутня гра та ін.

У фільмах О. Янчука, як власне й у книгах М. Андрусяка, нічого не згадується ні про Поліську січ Бульби-Боровця, ні про ОУН-мельниківців, до якої належали Олег

Ольжич і Юрій Липа, натомість витворюється образ монолітної боездатної армії під проводом Степана Бандери.

Кітчованість притаманна й численним виступам екс-президента В. Юшенка, особливо його майданній інавгураційній промові 23 січня 2005 року, яка постала на хвилях помаранчевої революції. «Ми, громадяни України, стали єдиною українською нацією. Нас не розділити ні мовами, якими ми розмовляємо, ні вірами, які ми ісповідуємо, ні політичними поглядами, які ми обираємо. У нас одна українська доля. У нас одна українська гордість. Ми горді тим, що ми є українці!» Цікавим продовженням цього визначення стають прогнози: «...ми станемо заможною нацією, ми станемо солідарною нацією, ми станемо чесною нацією, ми будемо нацією самоврядних громад, ми будемо нацією високої культури. Ми станемо першими і ми станемо найкращими!» [4].

Промови В. Юшенка сповнені державницького пафосу, мрій про велику державу. Для більшості його виступів характерний корелят займенників «ми» / «я», який, з одного боку, засвідчує його вписаність у колективне тіло, з другого, — підкреслює особисту роль у націєтворенні.

Прийняттю наратива сприяє не пошук істинності, а відповідність внутрішній потребі героїзації й романтизації дійсності. Код УПА може стати такою візитівкою, причому більш прийнятною для сходу України з її відчуттям репресивності щодо українського, ніж західної. Для заходу характерною формою прийняття УПА є її кітчівання (відоме кафе «Криївка» у Львові).

Минуле лишається для нас умовою творення ідентичності. Діяльність УПА — частина нашого сучасного й конструюється як сучасне. Тому довкола цієї теми стільки галасу, що свідчить лише про єдине: Друга світова війна лишається сегментом сучасної ідентичності й буде такою ще довго, не стаючи історією.

Не зважаючи на те що в літературі й культурі активно моделюється образ України й українця, чиняться спроби регіональні цінності інтегрувати у всеукраїнські. На жаль, усі спроби сформувати цілісність українського суспільства навколо національної ідеї зазнають поразки через те, що позбавлені референції, діалогічності й не підкріплені конкретними діями в політичній і культурній практиці.

Сучасна масова культура, глобалізаційна за суттю, стирає національні відмінності. Це засвідчує відсутність пріоритетності національного в споживацькій культурі України (відомий скандал довкола недопущення прокату фільму «Андрей Шептицький» у львівських кінотеатрах). Кітч перетворюється на універсальну комунікативну одиницю, спроможну змінювати культурні й націєтворчі коди, здатен демілітаризувати минуле й пропонувати різні форми витіснення травматичного досвіду. Водночас він виконує й протилежну роль, спрощуючи художню рецепцію, сприяючи впровадженню культурних та ідеологічних стереотипів у масову свідомість.

1. Андрусак М. Брати грому. — Вид. 3-тє, виправлене та доповнене. — Коломия : Вік, 2005. — 832 с.

2. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — 496 с.

3. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму. — К. : Видавництво «Курс», 2008. — 504 с.

4. Промова президента України Віктора Юшенка на Майдані [Електронний ресурс]. — Режим доступу : // www.ПРАВДА.com.ua\_Неділя, 23 січня 2005, 14:33.

5. Сандомирская И. Книга о родине. Опыт анализа дискурсивных практик. — Wien, 2001. — 282 с.