

Літопис події

ІЗ ПІСЛЯ-ПОСТМОДЕРНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ

У межах роботи літературно-критичного клубу “Академічні бесіди” в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України відбулася презентація-обговорення досліджень Тамари Гундорової “Кіч і література. Травестії” (К.: Факт, 2008) та “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму” (К.: Критика, 2009).

Пропонуємо увазі читачів журналу стенограму цього обговорення.

Нове, доповнене та перероблене видання монографії Тамари Гундорової “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму”, знакової для українського літературознавства середини 1990-х років, нагадує про досвід раннього модернізму початку ХХ століття, коли з’явилися нові форми літературності. У пропонуваному дослідженні концепцію модернізму побудовано на зовсім інакших принципах, аніж творення модерністського канону. Це реконструкція самої модерністської свідомості, того, як вона складається й розгортається в українській літературі на зламі ХІХ–ХХ століть, тобто в часи особливих зсувів у способах мислення, образності, типах висловлювання, а також у дискурсивних моделях, за допомогою яких і в яких така свідомість оформлюється.

Монографія Тамари Гундорової “Кіч і література. Травестії” – оригінальна версія взаємин літератури й кічу впродовж двох століть – від класицизму до постмодернізму, від Енея-парубка до Верки Сердючки, від колоніального кічу “котлярєвщини” до ідеологічного кічу соцреалізму. Персонажами книжки стали кіч жіночої белетристики, сецесійний кіч, героїчний кіч, карнавальний кіч доби постмодернізму, а також естетика й філософія кічу.

Тамара Гундорова. Хотілося б сьогодні ще раз повернутися до тих ідей, які викладені в цих книжках. Чому виникла потреба перевидання “Проявлення слова”? Для мене самої було цікаво подивитися й перевірити ті уявлення про модернізм, які я мала 10 років тому і які на той час резонували з поглядами західних гуманітаріїв. Адже мушу зауважити, що концепція українського модернізму, як вона викладена в першому виданні “Проявлення...”, була прямою і безпосередньою реакцією на ті інтерпретативні та інтелектуальні виклики, які давала нова парадигма мислення – постмодерністська. Саме тоді, у 1990-ті роки, ця нова парадигма набувала популярності на Заході, і саме завдяки їй різні аспекти літературної практики раптом стали сприйматися по-іншому. Тому я намагалася застосувати постмодерністську інтерпретацію як нову герменевтичну рамку, яка дозволяла поглянути на літературний процес початку ХХ ст. не лінійно, історіографічно, а діалогічно, через категорії нової онтології, виявленої дискурсивно в самому способі мовлення.

На сьогодні вже можна говорити, що період постмодернізму минув, породивши нові уявлення й нову картину світу. При цьому стало очевидним, що модернізм насправді криє в собі чимало невикористаних можливостей і не є таким однозначним, як він виглядав з перспективи постмодерної. Але саме постмодернізм відкрив очі на те, що немає *одного модернізму*, а є *різні модернізми* – національні, гендерні, расові,

класові. Зрештою, у “Проявленні Слова” я й прагнула показати особливості іншого, національного варіанта модернізму, тому пропонувала переорієнтацію на формулу “європейських модернізмів”, розгортала полеміку навколо ідеї модерністської високої культури, робила наголос на гетерогенній, а не гомогенній стильовій природі модерністського стилю тощо. Одним словом, я намагалася перебороти теоретико-літературні пересуди про те, що модернізм реалізувався лише в західних літературах, що він існував лише в міжвоєнний період, що українська література початку ХХ ст. – це лише *література періоду європейського модернізму*, а не сам модернізм. Для мене було головним показати, як народжувалася зовсім інакша українська література і як модерністські форми творчості її переорганізовували.

У новій, доопрацьованій версії книжки я підсилила свої міркування про досить складну тему, яка в сучасному українському літературознавстві викликає неоднозначну оцінку. Ідеться про таке явище, яке називається *народництвом*. Чомусь саме критику народництва багато літературознавців вважають ледве не крамольною річчю. Тим часом народництво – це важливий культурний та інтелектуальний проект, який здійснювали українські діячі з метою модернізації суспільства й нації і який мав різні фази розвитку й різні критичні етапи сприйняття.

Проект цей розгортається через різні моделі взаємодії еліти і маси, проходить кілька етапів свого розвитку, живиться романтичними, позитивістськими і просвітницькими ідеалами, породжує кілька культурно-літературних парадигм – концепції народної, простонародної, загальнонародної, популярної літератур. Модернізм у цьому плані – одна з критичних фаз розвитку народництва, коли переосмислюється й видозмінюється його романтична й позитивістська концепція та народжується нова модерністська форма національно-культурної самосвідомості. На цій фазі відбувається різка критика популізму, раціоналізму, дидактизму традиційного народництва, а також розходяться різні течії культурно-літературного руху, які досі були об’єднані, у напрямку високої культури і в напрямку популярної. Усе це створює особливий, український контекст розвитку модернізму, який я й аналізую у своїй монографії.

Друга книжка, винесена сьогодні на обговорення, – “Кіч і література. Травестії”. Вона викликала великий резонанс, мабуть, передусім через те, що ніхто не сподівався, що в цьому поєднанні існує якась проблема. Адже здається, ніби всі знають, що таке кіч, і кіч – погана річ. Але мушу запевнити, що насправді мало хто розуміє, що кіч – це особлива категорія, досить складна й неоднозначна, і розгадати його намагалися найбільші філософські уми ХХ століття. Спеціальних праць про кіч бракує, і я мушу сказати, що їх бракує не лише в Україні, а й у західній науці. У тому, що це поняття важко визначити, зізнавалися багато дослідників. Г. Брех у вступі до своєї лекції про кіч сказав, що від нього годі чекати якогось чіткого визначення кічу, бо останній порушує стільки питань, що для їхнього з’ясування треба писати тритомове дослідження. М. Калінеску наголосив, що кіч – одне з найбільш пливких понять модерної естетики, яке важко дефініціювати. Т. Кулка твердив, що легше описати кіч через обтічні поняття, аніж точно визначити, що таке кіч.

Отож стає важливим визначити, що означає кіч теоретично і практично. Адже кіч виникає та функціонує в безпосередньому зв’язку з модернізацією. Він продукт і агент модернізації. Мені близька думка Теодора Адорно про те, що кіч, як чортик, живе мало не в кожному художньому творі й за певних обставин вигулькує з нього. Усе те, що колись було мистецтвом, згодом може перетворитися на кіч, стаючи частиною масової культури. Попри те, що кіч нібито однорідний і впізнаваний, він насправді має різні форми. Звичайно, він асоціюється з мистецтвом, яке стає ринковим, має надміру сентиментальний, помпезний, претензійний характер, є стилістично еkleктичним, екстравагантним, емоційно дотикальним. Однак нині

вже стає зрозуміло, що кіч неможливо звести до псевдомистецтва. Він емоційно і ясно втілює ідеї та ідеали, реалізуючи підсвідомі бажання людини й соціуму; він демонструє особливий, упізнаваний образ певних субкультур; він імітує т. зв. високе мистецтво і створює завдяки цьому одомашнений вид мистецтва; зрештою, кіч виступає посередником у соціо-культурно-класово-гендерних міграціях.

Що означає кіч? Відомо, що кіч з'являється в жаргоні мюнхенських арт-дилерів десь у 1860–1870-х роках і означає “народжений у мистецькій студії”. Спочатку він асоціювався з *об'єктами*: часто це були різного роду підробки відомих картин, музичних творів, художніх текстів. Це, сказати б, первинний, “наївний” кіч. Із часом розширюється сфера побутування кічу і змінюється його розуміння. Стає очевидним, що кіч творять не самі речі, як вони є, а люди, які потребують цих речей. Це означає, що кіч уже не ототожнюється лише з *об'єктами*, але охоплює і *рецепцію*, де головним стає кічмен – суб'єкт, який творить і споживає кіч. Вирізняються й домінуючі об'єкти зображення, котрі мають високу емоційну цінність. Т. Кулка говорить, що такі об'єкти мають бути *красивими, приємними, милими*, а також емоційно сильними, як, наприклад, мати з немовлям, дитина у сльозах тощо.

Наступний етап у розумінні кічу в модерній культурі пов'язаний з виокремленням його специфічних, соціокультурних функцій. Саме так виникає особливий різновид кічу – *кемп*. Іноді кіч переважно асоціюють з об'єктами, натомість кемп – із суб'єктивною практикою, само-презентацією. Кіч у цьому випадку стає культурним кодом і образом поведінки певних маргінальних спільнот, так званих “посвячених”. У постмодерній культурі кіч здобуває ще одну властивість: він стає цитатним і перетворюється на особливу *метамову*, яка оповідає про кіч-об'єкт, про його історію і місце в культурі, про різні смисли й ідеології, які первинному кічу приписуються в соціумі та культурі. Такий кіч – вторинний, іронічний, “не наївний”.

Загалом у моїй книжці для мене було важливо продемонструвати, що кіч перетворився на повноцінний естетичний феномен. До того ж у модерному і особливо постмодерному соціумі кіч став важливим комунікативним каналом, культурною категорією, яка виявляється особливо продуктивною в моменти переходів, переключення різних культурних кодів і соціальних статусів – високого, середнього, низького.

Галина Сиваченко. Кіч – це рухливе середовище, в якому відбуваються дуже цікаві явища. Опера свого часу вважалася кічем стосовно високого театру, роман був кічем стосовно священних текстів. Сьогодні будь-яка картина – це кіч, тому що живопис уже пройшов стадію картин. У кожній картині є якийсь елемент самоповтору, тобто кічу. Постмодернізм був дуже важливий, адже він показав, що в модерні ми всі дійшли до кінця, до “чорного квадрату” Малевича. Проте знайшлися сили, завдяки яким ми змогли подолати цей тупик. Однією з цих сил був кіч.

Кіч – це те, що високій культурі здається непотребом, а насправді є її продовженням. Одним із найпопулярніших в останню добу термінів постмодерно орієнтованої теоретичної думки, який був уведений до широкого вжитку Ж. Бодрійяром, є симулякр. На підставі вивчення “культури симулякрів” він висунув тезу про вичерпність можливостей мистецтва і про легітимізацію кічу під прапором постмодерну. Російський культуролог В. Руднєв, автор “Енциклопедичного словника культури ХХ ст.”, трактує кіч як зародження й один із різновидів постмодернізму, “масове мистецтво для вибраних”. Він уважає, що кічевий твір мусить бути зроблений на високому художньому рівні, але це не справжнє мистецтво, а лише підробка, тому що не містить істинне художнє викриття. Н. Маньковська вдало характеризує кіч як перехідну ланку між реальним об'єктом і симулякром, як бідне на значення кліше, стереотип. Таким чином, якщо основа класичного мистецтва – це єдність річ-образ,

то в масовій культурі із псевдоречі зростає кіч, а в постмодернізмі – симулякр. Водночас мистецтво постмодернізму активно використовує спрощені художні моделі, “кічеві конструкції”, що надає йому можливість працювати з буденною свідомістю людини.

Г. Меднікова, досліджуючи художню картину світу постмодернізму, зауважує, що в постмодернізмі, коли зникає центр, який є символом влади, зникає поняття домінантної, високої культури, втрачається зміст теорії “двох культур”, настає епоха співіснування всіх форм, стилів, “царство Кічу”. У художньому процесі, що відбувався в 1980–1990-х роках ХХ ст. у професійних шарах культури, помітна тенденція об’єднання з кічем як зі зразком балаганного, ярмаркового мистецтва. Завдання кічу – прикрашати й ідеалізувати реальність. Але, зауважує Т. Гундорова, у тоталітарному суспільстві формується й такий кіч, який базується на карнавальному світовідчутті. Він протистоїть світові офіційного Свята й генерує колективну енергію, яка підриває ідеологічну владу. Очевидно, що його сфера – народна сміхова культура.

Тема кічу вперше порушується чесько-французьким письменником Міланом Кундерою в романі “Нестерпна легкість буття” епізодом про самогубство сина Сталіна Якова. Оповідач розвиває самостійну, не пов’язану із сюжетом лінію медитації, яка значно розширює структуру роману. Стереотипи масової свідомості радянського суспільства письменник називає “імперією тоталітарного кічу”, в якій офіційна культура має симулятивний характер, що імітує неіснуючу реальність. Особливість естетики тоталітарних суспільств полягає в тому, що роль поп-культури в ній відіграв соціалістичний реалізм.

Григорій Сивокінь. Чи можете Ви назвати конкретні твори, проілюструвати явище кічу?

Тамара Гундорова. Я говорю у своїй книжці про різні варіанти кічу, фактично я пропоную певну типологію кічів. Таких варіантів, звісно, може бути значно більше, ніж я згадую. Говорити про кіч – це значить говорити про місце масової культури в літературі.

Щодо конкретних творів. Я аналізую різні вияви кічу в літературі, причому мене зовсім не цікавлять примітивні форми кічу на зразок графоманії. Я аналізую присутність кічу у творах мистецьких, де він виступає або несвідомим, або свідомим чинником. Кіч як тип образності може виявлятися на рівні стилістики, жанру, пафосу, він може бути частиною авторського іміджу, бути спрямованим на певну рецепцію. Я, зокрема, аналізую як кіч “марлітівський стиль”, котрий значною мірою побудований на романтичній стилізації з використанням образів сентиментального, чуттєвого характеру, де значну роль відіграють декоративність, еротика, екзотика. Цей стиль німецької письменниці Е. Марліт сентиментального спрямування фактично відбиває стиль жіночої популярної белетристики у другій половині ХІХ ст. Від Марліт, яку дослідники вважають однією з представників кіч-літератури, цей стиль перейняла й О. Кобилянська. Мене цікавить, як українська авторка використовує форми популярної культури, навіть не підозрюючи це, і як її високий модерністський пафос поєднується зі стилем масової жіночої белетристики.

Говорю я і про сецесію, яка також легко перетворюється на кіч. Досить пригадати якісь вірші “молодомузівців”, наприклад, О. Луцького, щоб зрозуміти, як сецесійний кіч проникає в літературу. Зрештою, за цим стилем декоративної краси ховається ностальгія за новою чуттєвістю, а також екстраваганція богеми. У своєму дослідженні я говорю і про таке складне й цікаве питання, як бурлеск “Енеїди” І. Котляревського та його вплив на формування стилю котляревщини, що постає як одна із форм

масової культури в українській літературі XIX ст. Сама “Енеїда” – багатоаспектне явище; це утопія, національний міф, енциклопедія, але також своєрідна форма бурлескного кічу. “Енеїда” виростає з популярної культури – народної казки, лубка, переказів і військових анекдотів. Жанр її гібридний, легкий для імітації і повторення, легко відділяється від свого героя і виявляється придатним для оповідей про різноманітних авантюрих “героїв”. Актуальність поеми Котляревського як моделі національного культурного мислення сьогодні надзвичайно висока, навіть, здається, більша за Шевченкову модель. Бурлескний кіч дожив до сьогодні, більше того – він виявляється суголосним сучасній мовній свідомості, закросній на стьобі, суржику, гібриді свого і чужого.

Я говорю у своїй книжці також про соцреалізм та ідеологічний кіч, аналізуючи роман “Прапорonoсці” Олеса Гончара. У цьому творі кічева передусім романтична образність, невіддільна від соціалістичної ідеології. Первісна у “Прапорonoсцях” саме сталінська ідеологія, і будь-які виправлення чи переписування не можуть перекрити неприхований ідеологічний тиск на читача соцреалістичних символів-кліше, що використовуються як своєрідні “ікони”, через які транслюються ідеї партійного керівництва, вищості радянської армії, радянське повоєнне антизахідництво. Отож я стверджую, що в соцреалізмі, окрім основного сюжету, значну роль відіграє кіч як ідеологізована модель образності, що має різні варіанти – від плакатних до міфологенних.

Розглядаю я також “Марусю Чурай” Ліни Костенко, зокрема говорю про героїчний кіч, який несподівано “вигулькує” з твору. “Маруся Чурай” – поема героїчна й романтична. Героїзм узагалі важко втримати художньо, він легко фальшивить. Героїчна риторика, патріархальна ідея, патронізує слово авторки починають домінувати у другій частині поеми, і читач не може не відчувати, що Маруся Чурай для Л. Костенко – лише певний ідеологічний об’єкт, а не повноцінний людський характер. Кліше “доньки кобзаря” підриває художню правду. До того ж постань Марусі Чурай уже давно перетворена літераторами на кіч “дівчини-співця”, і звільнитися від нього досить важко навіть відомій поетесі.

Я говорю у своїй книжці і про карнавальний кіч. Постмодерністський карнавал несе в собі багато форм карнавального кічу. Це маски, блазнювання, стильова еkleктика, еротична символіка, богемний, “суперменський” імідж. Але важливо те, що в постмодернізмі ненаївний кіч змінюється кічем іронічним. Коли ти знаєш, що це кіч, коли твориш його свідомо, він уже не примітивний. У цьому творчому обіграванні кічу криється надзвичайно цікаве джерело для розвитку сучасної літератури й культури.

Наталія Шумило. Скажіть, будь ласка, чи пов’язуєте ви з поняттям “кіч” поняття “духовність”?

Тамара Гундорова. Так, я пов’язую кіч із духовністю; більше того, я вважаю, що самі розмови про “духовність” часто є кічем. Адже що мається на увазі, коли говориться про “духовність”? Що існує якась особлива втаємничена й висока сфера, яка називається “духовністю”. Вона протиставляється іншій – “не духовній”, “поганій”. І той, хто говорить про “духовність”, отожднює себе саме з “гарним”, “високим”, “духовним”. Тимчасом про духовність не годиться говорити всує. І ще одне. Коли ми зазвичай говоримо про духовність, ми говоримо про високі й абстрактні речі. Але духовність кожної людини – річ приватна, внутрішня, конкретна. Це її дім, куди не хочеться впускати інших. І кіч виступає тут захисником такої домашності. Обклеюючи свою хату вирізками з газет, оточуючи себе копіями речей, які в оригіналі абсолютно не доступні, людина охороняє свій простір і витворює ідеальний, вимірний світ

власної духовності. Вона тим самим захищається від агресії, яка існує поза тим світом.

Наталія Висоцька. Мені здається, що поява цієї книжки цілком закономірна. Коли йдеться про розширення меж модернізму, то явища популярної культури, які раніше з модернізмом не асоціювалися, потрапляють у його поле й до них виникає цілком органічний інтерес. Це характерно також для інших культур. У тих же Сполучених Штатах переглядаються межі модернізму, зараховуються туди явища, які раніше бачилися абсолютно поза цими межами. Зокрема, мультикультурні, етнічні. Скажімо, той же “Гарлемський ренесанс” розглядають як різновид модернізму.

Мені дуже імпонує саме звернення до низових форм культури тому, що сьогодні неможливо говорити про міцність кордонів між культурою “високою” та “низькою”. І рух цей, як на мене, двобічний. З одного боку, те, що ми називаємо серйозною літературою, бере багато в низової, масової, популярної, жанрової (“genre literature”). З другого боку, сама ця низова культура змушена підвищувати свій низовий стандарт з огляду на те, що поле праці в елітарній літературі звужується й масова ніби автоматично має брати на себе певні її функції. Ані освіта, ані видавництва нині не орієнтуються на класико-центричний канон. Це очевидно, і про це треба говорити.

Також мені тут дуже імпонує робочий, аналітичний підхід до явищ культури, літератури, зокрема української. Я думаю, що бажання розібратися в суті явища приносить їй більше користі, ніж ідолопоклонство.

Та водночас мені здалося, що Ви дещо розширюєте поняття кічу. Тому дуже важко провести якісь кордони. Скажімо, в аспекті такого явища, як наслідування традицій. Певні штампи і стереотипи існують усюди, у Вашу концепцію це все дуже гарно вписується – усі ці різновиди кічу. Але для мене тут виникла проблема. Адже коли ми говоримо, що той образ чи опис – кічевий, то де тоді продовження традиції? І наскільки продуктивно саме в такому ключі всі ці явища розглядати? Мені дуже сподобався аналіз фрагментів тексту, дуже цікавий, несподіваний, але, можливо, це йдеться про ті чи ті вияви масовості в культурі, яка не обов’язково є кічем?

Якщо ще кілька десятиліть тому говорилося про те, що висока культура – це той інструмент, за допомогою якого одних тримають “угорі”, а інших – “унизу”, то сьогодні це все виглядає не так бінарно, а нагадує поле зустрічі різних явищ, які перетинаються, переплітаються. І тільки там, у цьому схрещенні, народжуються сучасні ідентичності, художні форми.

Тетяна Свербілова. Усе ж таки, як з погляду традиційної теорії означити кіч? Це жанр, стиль? І чи можна взагалі такими категоріями його окреслювати? Чи можливе визначення кічу? Я пов’язую своє запитання із попереднім виступом. Прозвучало те, що немає якогось об’єктивного критерію, за яким би визначався кіч. Мені здається, коли ми окреслимо його форму, то зможемо говорити, що є кічем, а що ні.

Тамара Гундорова. Це питання, можливо, справді визначальне в розмові про кіч і про масову культуру. Кіч за походженням – явище масової культури й характеризується еkleктикою, надмірністю знаків, стилізацією, але головне – це отоварена форма мистецтва. Однак дуже важливо, що ця властивість до отоварення естетичних емоцій не з’являється випадково, а існує в кожному творі, зокрема у творах класичної, високої літератури (культури). Саме тому підзаголовком до мого дослідження стало слово “Травестія”, що означає “переодягання”, перевертання. Отож для мене особливо цікаво саме те, як відбувається переодягання високої літератури

в низьку й навпаки. Мене не цікавить, зрештою, зовсім чистий, примітивний кіч. Мене цікавить кіч як *посередник* між високою і низькою культурами, котрий сприяє переключенню кодів і стилів, веде до їхньої гібридності та забезпечує циклізацію культурного процесу.

Можна говорити про кіч як стиль, що має свою образність, характеризується нефункціональністю, орнаментальністю, гібридністю, різноманітністю знаків, узятих із різних соціокультурних сфер. Правда, можна говорити і про те, що кіч – це не-стиль, тобто він є наслідком стилю/стилів, а не автентичним стилем. Кіч буває імітаційним та афірмативним. Перший просто копіює, другий виступає формою демонстрації, виставлення, показування і має екстравагантний характер. Стиль у кожному з цих випадків постає різною субстанцією та виконує різні функції.

Щодо визначення. Я вже говорила, що точної дефініції кічу просто годі очікувати. Адже таке визначення можливе в рамках системного, класичного мислення, яке на сьогодні вже неможливе. Можна говорити про якесь робоче визначення кічу. У цілому для мене кіч – це особлива форма масового мистецтва (літератури також), що характеризується певною образністю та має наслідувальний або афірмативний характер; кіч – це також культурна категорія, котра розвивається й естетично, і соціокультурно та виконує різні функції – репрезентативну, психотерапевтичну, компенсаторну, перформативну, комерційну. Кіч може імітувати різні стилі – готичний, сецесійний, соцреалістичний, сентиментальний, він може ототожнюватися із жанровими формулами, якщо розуміти жанр у західному сенсі, як формульне повідомлення, наприклад, мелодраму чи бойовик. Але все це – лише окремі втілення кічу. Підкреслюю, кіч – це не засіб, а ціла особлива естетика.

Микола Жулинський. Тема, висвітлена Тамарою Іванівною у книжці “Кіч і література”, – цікава, небезпечна. Я не можу погодитися із жодним визначенням кічу... Це поняття надто розмивається, коли починаєш виходити на рівень практики. Зразу бачиш, до якої міри це неоднозначне і складне явище. Я не вважаю, що кіч – це жанр чи напрям. Це, як на мене, своєрідне намагання естетизувати іноді звичайне, банальне. І ця спроба естетизації призводить або до появи справді художнього, мистецького явища, або до того, що явище починає профануватися. Тоді як на рівні теоретичному розмова про кіч дуже цікава – можна багато що означувати, як кіч, переходити в дискусіях до питань модерну, постмодерну, на рівні практики, коли починаєш входити у тканину явища, одразу бачиш, наскільки непросто вичленувати суть.

Для прикладу, Тамара Іванівна говорить про сецесію. Справді, цікавий, оригінальний мистецький напрям, який дуже легко в деяких варіантах претендує на визначення кічу. Але коли той чи той елемент декорування або прикладного процесу, яким визначається мистецький напрям сецесія, починає жити в комплексі – якомусь вітражі, у віконних ґратах чи в декоруванні предмету меблів, ми зразу бачимо, що цей елемент починає жити з тим предметом, уже сприймається в органічному, комплексному вираженні й перестає бути банальним, стає явищем естетичним, бо в комплексі одержує зовсім інше життя. І ми вже не можемо сказати, що ті ж, скажімо, ґрати – це свідчення кічу, бо в комплексному вираженні це вже органічний елемент, який набуває нової естетичної якості, цілісності.

У Тамари Іванівни в деяких позиціях я бачу певну прямолінійність. І ця прямолінійність не завжди підтверджена художньою практикою. А найскладніший, як на мене, момент – це момент, пов'язаний із народною творчістю. Тут є велика небезпека, бо в цій сфері можна говорити про багато явищ як про предмет кічу. Наприклад, про ті ж картини – зображення лебедів, русалок, козака, який напуває з криниці коня. Але все залежить від того, яким є естетичне вирішення того чи

того банального сюжету. Це теж дуже непросто. Тому я вважаю, що треба дуже-дуже чутливо ставитися до ілюстрації кічу. Дивитися, що саме, яке явище можна зарахувати до кічу.

Тамара Гундорова. Я дякую Миколі Григоровичу за його міркування, але хотіла би прояснити свою позицію. Сецесія як стиль має надмірну й самодостатню декоративність, штучність, що виступає формою умовності, самопредставлення. Надмірність ця й зумисність – підкреслені, перебільшені, декоративні. Окрім того, сецесія імітує елементи минулих культурних епох, тож кіч у ній – це частина її естетики. Такий кіч говорить до обізнаних про певну втому, імітацію, про бажання гармоніювати хаос, котрим позначене своєрідне “вмирання” культури. Стиль сецесії і сам може віддалятися від тих об’єктів, з якими він був пов’язаний на початку ХХ ст., – вітражів, меблів, розписів, картин, він копіюється й переноситься на зовсім інші об’єкти, часто дуже несподівані. Імітації можуть “заграти”, стаючи цитатою сецесії. Але в дизайні існує і сецесійний кіч сам по собі, і він виконує просто оздоблювальні функції. Сецесійні Відень, Краків чи Львів існують як середовище кічу, і без нього їх важко уявити.

Якщо ж говорити про народну творчість, то багато з творів і предметів народної культури існують саме як кіч, і тут немає жодного приниження чи зневаги до народної культури. Інша річ, що є справжні шедеври народного примітиву, народного кічу, а є ремісницькі імітації примітиву, котрі тим більше є грубим масовим кічем.

Не можна однозначно говорити і про те, що високий естетичний рівень забезпечує твору “не кічевість”, а кіч – це поганий естетичний рівень, погане виконання. Безперечно, “Партія веде” П. Тичини – ідеологічний кіч, але художньо цей твір виконаний у своєму жанрі бездоганно. Кіч – це також естетика, яка зорієнтована на полегшений варіант зображення і так само полегшений варіант сприйняття. Тому я не згодна, що кіч – це небезпечна річ. Це цілком нормальна мистецька категорія, яка потребує свого аналізу. Саме тому у своєму дослідженні, показуючи сучасні підходи до трактування кічу, я закликаю відмовитись від однозначного його розуміння, оскільки розвиток літератури засвідчив, що кіч – не такий собі несмак, викинений на узбіччя культури, а лабораторія нової образності й форма культурної практики.

Марія Ревакович. Кіч у пропонованій книжці виступає не лише як певний феномен, який Тамара Іванівна досить точно описує, а і як стратегія читання. Для мене це було як щось найбільш свіже. Ми знаємо, що це, фактично, феномен 1920-х років. Тут згадується, наприклад, праця М. Калінеску “5 облич модерності”, де кіч розглядається як один з нерозривних видів модернізму як такого. Причому він виникає саме тому, що маємо протиставлення модернізму та елітарності, з одного боку, і масовості – з другого. Це дуже модерне явище. Що ще об’єднує, як мені здається, ці дві книжки, так це погляд з перспективи. Адже тут маємо кіч як стратегію читання, як явище, яке виникло у ХХ столітті, і ця стратегія прикладається до таких явищ минулої культурної історії, як котляревщина. Так само у книжці про ранній модернізм маємо спробу прочитання цього модернізму із зовсім іншої, постмодерної перспективи.

Питання моє стосується періодизації модернізму. Мені здається, тут ідеться про те, що явище це йде від 1890-х років майже до половини ХХ століття, включаючи МУР. Адже як ми тоді визначаємо цей ранній модернізм? Бо якщо говорити про мої уявлення щодо мапи модернізму, то я бачу на ній три періоди: ранній, аж до кінця першої світової війни; тоді маємо 1920-ті роки – високий модернізм, авангардизм; насамкінець – пізній модернізм. Тож якщо можна, дещо про періодизацію.

Тамара Гундорова. Я насправді говорю про модерністський рух, який, на мое переконання, в українській літературі досить активно розгортається з кінця XIX ст. і триває до середини XX ст. Якщо говорити про ранній модернізм, можна окреслити й рік, коли модернізм заманіфестував себе в українській літературі, а саме 1896 рік. З'являються неподібні між собою твори, які вже назвами своїми говорять про щось зовсім інакше, ніж те, що було досі: “Блакитна троянда”, “Царівна”, “Зів'яле листя”... Це, справді, зовсім інша образність, зовсім інше уявлення про світ. Можна говорити про певні стадії раннього модернізму, зокрема молодомузівський і хатянський періоди, які я називаю *спіритуальним* і *культуральним*, – вони між собою конфліктують щодо сприйняття символістської стилістики. Я думаю, що десь після 1914 року виникає нова літературна ситуація: символістська парадигма зникає, народжується авангард, виникає новий різновид модернізму. Загалом спостерігаємо історію *кількох* модернізмів. Ми часто приймаємо на віру слова М. Євшана, що в нас не було боротьби генерацій. Насправді вона була. І неокласици, і той самий М. Зеров, який говорив про “сентиментальну квашу” М. Вороного, – усі вони мали різні уявлення про модернізм і були різними генераціями. Продовжуються ці всі дискусії навколо модернізму і в МУРівський період. Для мене цікаво те, що саме в цей період з'являється “Доктор Серафікус”, який, як на мене, став чи не основним модерністським романом в українській літературі, котрий фактично з'єднує ранній і пізній етапи модернізму. Адже написаний він В. Домонтовичем у 1928–1929 роках, а опублікований у 1946-му році. Цей твір – дуга, перевесло між двома періодами розвитку модерністського мислення.

Андрій Мокроусов (редактор часопису “Критика”). З одного боку, справді, інтерес до кічу триває цілу пізню новочасність. За романтиків ранніх і пізніх, за тих усіх народників – виникає там свій роман, з тих, що ми потім означаємо кічем. За раннього, надто високого модернізму, – уже свідоме використання, називання, відчитування кічу – перший теоретичний інтерес. Але справжня теоретична цікавість до кічу, справді полемічне його обстоювання та аналітичне дослідження – це остання третина XX століття. Це період утвердження постмодерної парадигми. Тут і виникає саме цей казус, бо в рамках так званої “ортодоксальної постмодерної парадигми” самого навіть позитивного говоріння про кіч нібито бути не може, бо заперечено саму опозицію центру/периферії, ієрархії високого/низького. На відміну від модернізму, реабілітаційні інтенції якого щодо кічу зрозумілі: він же зберігає опозицію центру й периферії, зберігає ієрархії, тільки перегортає, розширює їх...

Тому постмодерний дослідник чи дослідник, який поділяє ті чи ті елементи, пафос постмодернізму, не може говорити про кіч, бо інакше він імпліцитно наголошує на все-таки існуванні центру й периферії. Ну нехай ця периферія не є чимось одіозним, але вона все-одно є, та водночас її в цій парадигмі не повинно бути. Тому з утвердженням постмодерністської парадигми парадоксально збігається й активізація дискурсу про кіч, нібито в рамках цієї парадигми неможливої. Чи це не якась така підпільна диверсія високого модернізму в теоретичній думці постмодернізму?

Тамара Гундорова. Справді цікаве запитання! Можна тут говорити про три стадії розвитку кічу. Одна – це кіч часів романтизму, друга – часів сецесії та арт нуво, третя – часів постмодернізму. Дехто говорить, що постмодернізм узагалі дорівнює кічу. Погляньмо, що робить постмодернізм? Ви правильно сказали, що він нібито руйнує центрування, яке здійснює модернізм, послідовно відсуваючи масову культуру на периферію. Класичний приклад такого центрування з високою культурою на чолі пропонує Т. Адорно. Що ж відбувається з кічем у добу постмодернізму? Він просто

виходить із поля протиставлення центру і периферії, а саме: показує, що й висока культура – кіч, і низька культура – кіч. Тобто і те й те піддається редукції, змішуванню, стилізації. Адже відомо, що постмодернізм удається до повторного цитування, пастишування, кічування, перетворюючи певні стилі на такий собі вторинний кіч.

Тамара Денисова. Дискутуючи про кіч, дозволю собі не погодитись із деякими міркуваннями Теодора Адорно. Звідси, як мені здається, і виникає різночитання кічу – моє і Ваше. Ви іноді вписуєте в кіч масову літературу як таку, часом і літературу елітарну. Розмиваєте поняття, тобто не виокремлюєте кіч як такий. І спираєтесь при цьому, безумовно, на тезу Адорно про того “чортика, який ховається в кожному творі”. Мені здається, що говорити про “чортика, який ховається в кожному творі” можна не у зв’язку з тим, що він є кічем, а у зв’язку з тим, що він є умовністю, конвенційністю. Тоді справді я погоджуюсь, що умовність і конвенційність ховається в кожному літературному творі. Але не кожна умовність і конвенційність веде до кічу. Бо з мого погляду, кіч – це певна екстрема, і не кожне явище масової літератури я зарахую до кічу. Тим більше, що сьогодні масова література до такої міри розгалужена, до такої міри різна, до такої міри різноманітна й різнопланова, що я би не ототожнювала всю її з кічем і не винаходила би в ній ці зерна, віруси кічу. Бо для мене кіч – це межовий, крайній випадок, це перебільшення, гіпербола, знову ж таки – екстрема. Звідси ще одне зауваження. Так, кіч пов’язаний із карнавальною традицією, безумовно. Але ж карнавальну традицію той же Бахтін веде від народної культури. Та й узагалі, те, наскільки кіч пов’язаний із народною культурою, це ще питання... Для мене, безумовно, він певною мірою повторює елементи народної культури. Щоб далеко не ходити – лубок. Лубок і кіч перегукуються, і останній від лубка бере досить багато. Так само кіч багато бере від українського бурлеску. Народного бурлеску, а не сконструйованого українськими романтиками, від справжньої народної культури. І тут, мені здається, вимальовується ще одне поле для дослідження кічу. Що ж до умовності, то, розповсюджуючи оцю кічевість на будь-які види умовності, Ви залучаєте, як на мене, забагато такого матеріалу, який, на Ваш погляд, несе в собі кіч. Якщо, скажімо, говорити про ту ж “Марусю Чурай”, то, безумовно, цей твір стилізований... Ви говорите про те, що будь-яке навмисне продукування якоїсь естетики несе в собі зерна кічевості. Із цим я не погоджусь. Бо будь-яка естетика навмисна й може нести в собі різні обличчя, різні зерна. “Маруся Чурай” стилізована під українську народну творчість. Але ж, скажімо, Езра Паунд у певний період творчості розробив теорію маски. Він уважав, що поет, і я з ним згодна абсолютно, може говорити не тільки від себе, а й від будь-кого. У нього є прекрасні вірші. Лист дружини китайського купця чи вірш Джульєтти, яка щойно попрощалася зі своїм Ромео. Тобто поет інтенційно, навмисно надягає на себе маску іншої людини. Користується умовністю, конвенційністю. Це органіка художньої творчості, художньої літератури. І маска ця може бути будь-якою. Але я не бачу тут навіть натяку на кічевість. Інше явище – Верка Сердючка. І тут хотілося б сказати про ще один момент у зв’язку з питанням народної творчості. Зв’язок з народністю певною мірою обстоє або констатує Грінберг, який ще 1939 року у Сполучених Штатах пише, що кічева культура почала знаходити собі широку публіку саме внаслідок того, що селянство позбувалося свого коріння. Сполучені Штати дуже активно урбанізувалися в 1930 роки. Ще з початку ХХ століття, межі ХІХ–ХХ століть там простежувався масовий згон фермерства із землі, запроваджувалися абсолютно інші основи фермерства. Так сільське населення відірвалося від своєї народної культури, опинилося в тій урбанізаційній, новій атмосфері, ніби в підвішеному стані. Це й посприяло ностальгії за власною домівкою, за всіма ознаками цієї домівки, і тим часом зумовило не появу нової культури, яка в дуже великих муках народжується, а саме формування окремих явищ кічу. Те ж

саме, між іншим, було і в радянському союзі, особливо після війни, коли тими ж, скажімо, картинами з лебедями були заставлені всі базари, у чому відображалася ностальгія, тяга народу до домівки. Мені ж здається, що в цьому питанні роботу лише розпочато. Бо кіч гетерогенний, він уписується в масову культуру й вибивається з масової культури, водночас він пов'язаний з авангардом. Безумовно, це мистецтво повторення, але, скажімо, стосовно того ж постмодерну, я не можу погодитися, що Джон Фаулз працює в кічевій манері. Тут абсолютно інша повторність – це творча повторність. Таким чином, будь-який твір постмодернізму базується не на повторенні традиції, а на креативності, з якою письменник ставиться до традиції. Я не вважаю, що то є факти, наближені один до одного.

І ще я хочу сказати, що впродовж років уважно стежу за зростанням Тамари Іванівни як літературознавця й пишаюся тим, що в нашому Інституті виріс такий майстер. Майстер, який, по-перше, не просто теоретично освічений, а глибоко осмислює теорію літератури як таку, у ній почувається як удома, а, по-друге, то є патріот і знавець української літератури, культури. Водночас творчість Тамари Іванівни позбавлена того епатажу, до якого нині часто вдаються науковці. Вона подає зразок фундаментальної, академічної науки. В особі Тамари Іванівни ми маємо нині основу для цілої школи літературознавства. І тут українська література розглядається в контексті світової культури на рівних, з великою увагою до кожного явища. Нарешті українська література починає вписуватись у світовий контекст саме такими книжками, підходами, а світовий контекст суворий, вимагає критичної думки того, хто в нього вступає.

Тамара Гундорова. Дякую, Тамаро Наумівно, за добрі слова! Скажу лише, що я просто намагаюся бути вільним і думаючим дослідником і не йду второваними шляхами. Мабуть, я просто *по-іншому* думаю. А окрім того, усе те, про що я пишу, для мене особисто є *цікавим*. Звісно, багато тем, які я аналізую, надзвичайно складні. Іноді вони не під силу одній людині. Але мені здається, що важливо передусім знайти певний ракурс, сформулювати проблему, за якою відкривається цілий напрямок досліджень. І *femina melancholica*, і післячорнобильська бібліотека, і “Франко і/не Каменяр”, і кіч та література – усе це нові напрямки, які, я переконана, уже стимулювали рух наукової думки.

Як відомо, поставлене питання – це вже чи не піввідповіді на нього. А саме: питання про роль популярної культури в розвитку літератури, зокрема української, видається сьогодні мені особливо значущим. І моя книжка має своє надзавдання: розглянути історію української літератури з погляду постійної її взаємодії з популярною культурою. Ми, вибудовуючи історію літератури, маємо завжди на увазі проект високої канонічної літератури й розпочинаємо цю літературу від фольклору, забуваючи проміжного, але вічного супутника цієї літератури – популярну культуру. Ту популярну культуру, яка не тотожна фольклору, а виступає явищем урбанізму і творцями якої є середній клас, а не “народ”. Цю культуру в українській літературі фіксує вже “Енеїда” І.Котляревського.

Тепер про кіч. Ви говорите, що прихований вірус у творі – це конвенціональність і умовність, а кіч – це лише екстремальне використання такої конвенціональності. Так, кіч використовує передусім канонічність стилю, жанру, його полем слугує не автентичність, а повторюваність і впізнаваність зображуваних об'єктів. Він справді використовує конвенціональність, імітує стилі, жанри, типи героїв, руйнує умовності, але це не просто механічне повторення. Кіч забезпечує творення нових форм, зокрема іронічних, пародійних. Ми знаємо з “Дон Кіхота” Сервантеса, наскільки оригінальною може бути імітація.

Звичайно, саме масова культура й середній клас стали середовищем для розквіту кічу. Однак і висока культура, яка, ми знаємо, ніколи не була відділена непроникною

стіною від популярної і масової культури, несе в собі елементи, форми, зародки кічу. До того ж саме поняття “висока культура” виникає десь у другій половині ХІХ століття, тобто тоді, коли й кіч. Вони – взаємно пов’язані явища, адже саме на той час складається ідея культурного капіталу й культурного ринку, а також формуються культурні поля, що обслуговують різні соціальні, професійні, гендерні групи читачів.

Наталія Шумило. Тамара Гундорова володіє провокативністю наукової думки, і це активізує українське літературознавство. Але навіть за такої ситуації її монографія “Кіч і література” по виході не була сприйнята однозначно позитивно. Причина, на мою думку, полягає в тому, що дослідниця поняття кіч поширила на художні явища, які не належать до кічу. Відбулося небажане накладання думки критика сучасного літературного процесу та думки літературознавця. З погляду історика літератури не варто забувати, наприклад, що “Прапорonoсці” О. Гончара було написано з метою увіковічення пам’яті загиблих товаришів і у першому варіанті, без образу партійного керівника Воронцова, не приймалися до друку. По-друге, а можливо, це найголовніше, кіч – не мистецтво слова, а лише фактор літературного розвитку.

Тамара Гундорова. Я ніколи не прагнула бути провокатором, бо це не моя роль. Як я вже говорила, я заторкую нові, складні для українського літературознавства теми, бо знаю, що хтось повинен це робити, бо інакше ми назавжди залишимося інтелектуальним гетто. Щодо “Прапорonoсців”. Ми чомусь увесь час намагаємося судити або виправдовувати авторів і твори замість того, щоб аналізувати їх. Я свідомо того, що Гончар писав з любов’ю до загиблих товаришів і що він повинен був увести комісара Воронцова, бо це передбачав соцреалістичний канон. Але що це змінює? Твір можна почистити, дещо змінити, але загальна концепція лишається тією ж самою – ідеологічною, глибоко радянською. Фальшиво звучить уже основна теза про “справедливі армії” і їхню “справедливу долю”. Ми ж знаємо сьогодні, якою була ця “доля”.

Немає чого приховувати, уявлення в українському гуманітарному співтоваристві про те, що таке кіч, переважно дуже примітивне. Цілком зрозуміло, що за нормальних обставин нова наукова тема стимулює дискусії, уточнення, взаємообмін думками. Я рада, що моя книжка стала імпульсом для проведення конференції на тему “Кіч у сучасній культурі” в Інституті мистецтвознавства. Але ситуація в українському літературознавстві нагадує іноді мені поліцейську державу, де є непорушні кордони, де немає сумнівів і де *не дискутують, а судять*.

Євгенія Кононенко. Пані Марія Ревакович говорила про кіч як стратегію читання. Я ж хочу сказати про кіч як про стратегію писання. Прочитавши книжку Тамари Іванівни, я вирізнила для себе два різновиди кічу – свідомий і несвідомий. Як письменник я завжди намагаюся уникати несвідомого кічу. Як це мені вдається – оцінювати читачам, критикам. Але якщо свідомий кіч – це літературний прийом, достатньо змістовний – можна згадати Жадана, Андруховича, усіх авторів “Бу-Ба-Бу”, несвідомого ж кічу справді хотілося б уникати...

Можу погодитися з тим, що явище кічу подано широко. Та при Вашому широкому баченні цього явища: чи “Лісова пісня” – це кіч?

Тамара Гундорова. Скажу, що саме явище кічу і сфера його активності справді дуже широкі. Для мене “Лісова пісня” – твір багатоаспектний: це й міф, і феєрія, і казка. Є тут і кіч: наприклад, комедійний шаржований образ Килини, мелодраматичний кіч відчутний в історії кохання Лукаша й Мавки. Але “Лісова пісня” може стати

тотальним кічем тоді, коли вона буде іншим естетичним об'єктом – інсценізацією, картиною, фільмом, цитатою. При цьому класичними зразками несвідомого кічу можуть бути постановки в сільських клубах, де відбувається переключення філософської образності “Лісової пісні” у план реально-побутовий. Другий варіант кічу, а саме кічу свідомого, може виникнути тоді, коли з “Лісової пісні” зробити твір у зовсім іншій стилістиці, наприклад, готичній, роковій чи у жанрі фентезі.

Людмила Тарнашинська. Книжка Тамари Гундорової “ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” ще 12 років тому ввійшла в науковий дискурс і визначила напрямки літературознавчих пошуків і дискусій. Знаково, що це відбулося синхронно з появою книжки Соломії Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”. Якщо незабутня Соломія розглядає модернізм із погляду внутрішнього розвитку літератури й оцінки її окремими постатями й через творчість окремих постатей, то Тамара Гундорова, йдучи від семантики до естетики, семіотики, риторики, аналізує мово-мислення, прикметне для раннього українського модернізму, дискурсію як форму розгортання думки і як автономізацію буття слова. Український модернізм в інтерпретації дослідниці – явище колонізаційне, що відчуває окремі літературні традиції, продукує ситуації розриву, але на стикові тенденції негативних і позитивних творить культурний інтертекст, що об'єднує автора/читача в єдиному комунікативному полі. У резонансному просторі творення нових смислів “критика мови” Тамари Гундорової доводить, що “минуле вдалося”, а отже, слід лише відшукати коди до його відчитання.

Однак нині, коли постмодернізм в українському дискурсі перебуває під знаком запитання, я б хотіла наголосити на такому факті, над яким ми, власне, ніколи не замислюємося. Сам факт перевидання книжки – це не якийсь суто комерційний проект, не лише факт визнання успіху книжки чи, сказати б, надмірні амбіції автора, так само як і його якість “пробуксовування” в пошуках нових тем і методологічних підходів. Це, як на мене, свідчення високої культури науковця, його бажання постійно ревізувати свої погляди, звіряти й вивіряти їх із часом, який пропонує нові виклики, оновлювати ці погляди, враховуючи й напрацювання інших дослідників, і свої власні неминучі переосмислення. Звісно, така праця (а підготовка книжки до видання – це завжди копітка праці) відволікає від нових задумів, відбирає дорожочинний час, але вона варта того, щоб на неї зважитися.

Цікаво: яке ще перевидання на часі?

Тамара Гундорова. Те, над чим я працюю зараз, – це перевидання “Післячорнобильської бібліотеки”. Ця книжка свого часу була безпосередньою реакцією на ситуацію початку XXI століття й на літературу, яка народжувалася на моїх очах. У цьому був для мене не тільки науковий, а й екзистенційний інтерес. Я бачила, що відбуваються надзвичайно цікаві речі, які треба зафіксувати і спробувати класифікувати принаймні так, як я їх бачу. Народжувалася зовсім інша парадигма мислення, інша культурна ситуація – постмодернізм. Було відчуття, що він обіцяє особливі відкриття для української літератури. Тепер, коли цей період постмодернізму минув, я бачу увесь той процес як історико-літературний факт. І мені хочеться показати його початки, його відкриття і його наслідки у значно ширшому контексті.

Лариса Кадирова (народна артистка України). Кілька днів тому я отримала монографію Тамари Гундорової “Кіч і література” й мала змогу ознайомитися з думкою авторки про драматичну поему Ліни Костенко “Маруся Чурай”. Оскільки мій фах – це мистецтво театру, то мушу сказати, що вже впродовж багатьох років

я працюю над цим поетичним твором: читаю його зі сцени, записую на радіо, знаю особисто Ліну Василівну... Єдині слова, які виникли в мене вчора після прочитання цього літературознавчого есе Т. Гундорової, – це слова Віктора Гюго: “...Сьогодні гнів і розпач витискають у мене із очей цей біль і сльози”...

Чому? Нещодавно в Польщі, у Катовіце, мені довелося грати монодраму за твором Гарсія Маркеса “Любовний одвіт чоловікові, що сидить у кріслі”. Театр у цьому місті стоїть поряд із Національним музеєм. Тож після майстер-класу я зайшла до музею й потрапила в анфіладу кімнат, “заповнену” кічем... Кіч був представлений і у дрібній пластиці, і в рекламі, у плакатах, живописі... Але через коридор була анфілада кімнат із роботами Нікіфора. Автора, чиє ім’я називають поряд із іменами К. Білокур, Н. Піросманашвілі, М. Приймаченко, А. Руссо... Після кічу, себто після цього здрібнілого карнавального посміху, ти потрапляєш у наїв колористичний, наїв, який вибудовує в тобі – міського жителя – розуміння трагізму буття як такого, у його чистих художньо-естетичних, екзистенційних, психологічних формах.

Після прочитання розділу із Вашої книги, пані Тамаро, мені здалося, що Ви займаєтеся деструкцією того, що набуло статус “досконалого”, “ідеального” у літературі, в побудові психології характеру, ритму думки.

Чому? Для чого йти на такі манівці? Для самоствердження? Людині, яка й так перебуває на такій академічній висоті, як Ви?

Ви пишете, що Ліні Василівні *були потрібні чурайвські голови на палях*, що *Україні це було потрібно*, що категорії “трагічного”, “болючого” Ліна Костенко підмінює *кічем*. Ви пишете також, що Маруся вже не потрібна поетесі наприкінці твору – тому героїня й німа. Та ж найцінніше в житті й на сцені – людина в паузі, у психологічному мовчанні! Можна згадати й *шекспірівську тишу*, яка промовляє у стократ потужніше за слово мовлене. І ти розумієш, про що мовчить Маруся, ти співпереживаєш, ти – у процесі сотворення себе і свого внутрішнього світу. Маруся замовкла, і це означає, що вона **Є** (себто її існування онтологічне), володіючи *простором часу*, і вона мовчазна – такою вона потрібна нам, “велеречивим”.

Сьогодні, слухаючи всі Ваші коментарі, я так і не зрозуміла: що Ви вважаєте кічем? Ви сказали, що це своєрідна естетика, якій Ви протиставляєте високу культуру й народну культуру. Але неможливо провадити дискусію про кіч, якщо немає самого дефінітивного окреслення цього явища. На жаль, чіткого визначення (чи то у філософській, чи то в культурологічній, чи то в літературознавчій площинах) я так і не почула.

Я належу до когорти лицедіїв, тих, хто із себе витворює персонажів, хто одягає маску. І мені зрозуміла психологія творчості Автора, який, відтворюючи історичні події, “одягаючи” на себе ту чи ту “історію” або образи, повертає *наші очі в наші душі*, долучаючи нас до стриміння духовної напруги. І чим асоціативніше, суттєвіше це перетворення, як писав Л. Курбас, тим глибша естетична насолода від зустрічі з Істинним. А Істина й кіч – для мене непеєднувальні речі.

Тамара Гундорова. Я розумію Ваш праведний пафос, пані Ларисо, особливо щодо непеєднувальності Істинного (з великої літери) й кічу (з малої літери)! Це лише підтверджує моє відчуття, що нам не знайти спільної мови. Уточню лише, що я не протиставляю кіч високій і народній культурі, а стираю між ними межі. А загалом кіч – це не зовсім те, що Ви розумієте під цим словом. Для мене це не образливе слово. І коли я говорю про кіч у “Марусі Чурай”, я говорю про тривіальність, яка вкралася до твору майстра. Це трапляється, і зовсім не рідко. Особливо це стається з пафосними речами, де багато романтизму і пристрастей. Мені теж боліла мовчанка Марусі у другій частині роману, але з інших причин – як зрада самої Марусі, її автентичності й самоцінності.

Олена Дубініна. Як, на Ваш погляд, співвідносяться поняття кіч і стереотип? Яке Ваше ставлення до того визначення кічу, що його пропонує Мілан Кундера?

Тамара Гундорова. Стереотип – це, швидше, побутове поняття. Чи можна дивитися на кіч як на спрощення, як на відтворення стереотипного? Відтворення формульного, так. Але формула (жанру, стилю, характеру) не зводиться до стереотипного. Щодо М. Кундери, то, як на мене, це визначення особливо надається до аналізу соцреалістичного, ідеологічного кічу. Кіч у Кундери стає ключовим поняттям, яке відкриває *імітовану* радість буття, а також дає визначення будь-якого *братерства* на землі (це стосується не лише соціалістичного братерства, але євроінтеграційного братерства, імперського братерства, патріотичного братерства). *Братерство на землі може існувати лише як кіч*, каже Кундера. Над цим варто замислитися...

Галина Сиваченко. У Кундери є кілька парадоксальних визначень кічу. Скажімо, він говорить, що кіч – це світ “без лайна”... З одного боку. З другого – він стверджує, що, хоч би як ми лаяли кіч, він усе-таки залишається складовою частиною людського існування.

Кіч, за Кундерою, – це запона, що закриває непривабливі сторони життя – факт смерті та факт екскрементів. Радянський культурний космос письменник сприймає як тотальну знакову систему, де кожний об’єкт ідеологічно маркований, а в ролі означуваного використовуються подробиці, що породжують кіч. “В імперії тотального кічу відповіді позначені заздалегідь та виключають кожне питання. З цього випливає, що справжнім супротивником кічу є людина, яка ставить питання. Питання є ножом, який розрізає полотно намальованих лаштунків, щоб ми могли дізнатися, що там приховується за ними”. Протилежністю кічу є людина, яка все ставить під сумнів, яка не маскує існування смертю.

Кундера розмірковує про кіч як про естетичний ідеал категоричної згоди з буттям. Скажімо, він говорить, що суперечки між тими, хто стверджує, що світ був створений Богом і тими, хто вважає, що він з’явився сам собою, торкаються чогось, що перевищує наш розум та досвід. Набагато реальніша різниця між тими, хто має сумніви щодо буття, яке було дано людині, і тими, хто його беззастережно приймає. Крізь усі Кундерові твори проходить тема суперечки між цими двома світоглядними позиціями, його іронія та скепсис – це голос свідомості, співчуття до тих, хто став жертвою в ім’я колективного шляху вперед.

Для західного суспільства кіч, за Кундерою, став джерелом нової міфології – інфантильної, релігійної, довірливої до казкових див та перетворень. Місце соціалістичної утопії на Заході посідає гасло демократії, свободи та служіння людству. Кундера називає кіч естетичним ідеалом усіх політичних партій і рухів. Відтак суспільство в наш час доходить навіть до того, що в окремих випадках теми голодомору, пам’ять про нього перетворюється на кіч: тиражуються обов’язково завітчані калиною пам’ятники по містах і селах, як це колись було із пам’ятниками Леніну, що викликає щонайменше здивування.

Для Германа Броха свого часу кіч був злом в імперії мистецтва. У сучасну добу поняття “кіч” уже не означає лише мистецтво “на потребу”, мистецтво низького ґатунку. Кіч витворив власний естетичний код, який росте на тілі справжнього мистецтва, мов пухлина, і який транспортується до свідомості мас за допомогою засобів комунікації. У поетиці кічу місце правди посідає “гарна брехня”, емоційний ефект, спрямований на запрограмовану чуттєву реакцію публіки. Тому кіч – це не тільки естетична, а й передусім етична категорія, це носій зла, що породжує не тільки викривлене сприйняття естетичних цінностей, а й загальнолюдських взагалі.

Тамара Гундорова. Пастка кічу в тому, що кіч тримається на повторенні. Особливо ж нині засоби масової інформації, кіно, телебачення, радіо постійно використовують кіч. Тож не даремно зростає потреба автентичності – шукаємо автентичної народної музики, автентичних звичаїв, непідроблених емоцій. Стає зрозуміло, що від кічу важко втекти, а значить, його треба зрозуміти, проаналізувавши, як він функціонує і як полонить нашу уяву. Але важливо усвідомити, що кіч не народжується зараз. Він існує давно, як свідок і учасник модерності, з якої ми не можемо випасти.

Противага примітивному кічу – знати, що таке кіч. Жодне існуюче на сьогодні визначення кічу не є повним, а лише наближеним. Тому моральна оцінка у Г. Броха або естетична оцінка у Т. Адорно, порівняння кічу з лайном у М. Кундери або симулякр у Ж. Бодріяра – це лише різні наближення до трактування кічу.

Тетяна Рязанцева. На початку нашої розмови прозвучало ще одне поняття – “гламур”. Як Ви розцінюєте гламур у контексті кічу? Це частина, якийсь компонент, течія в середині того?..

Тамара Гундорова. Гламур – також одна з форм кічу. Щоб не говорити багато про гламур, відсилаю Вас до моєї статті “Сільський гламур” і глобалізаційний кіч”, (“Дзеркало тижня”, липень, 2010 р.). Скажу лише, що соціологи твердять, що гламур як культурний феномен існує, починаючи з першої половини ХІХ ст.

Тетяна Свєрбілова. Тамара Іванівна у своїй книжці звертає увагу на те, чим сьогодні цікавиться увесь світ, – масовою культурою, її явищами... Ми ж чомусь на автора починаємо висипати якісь критичні зауваження так, ніби вона має відповідати за весь науковий світ, який сьогодні займається масовою культурою. Ця книжка перша в українському літературознавстві, присвячена питанням кічу. Коли на початку 2000-х років я вийшла на тему масової культури в радянському суспільстві, то була дуже потішена, побачивши статтю Тамари Іванівни “Соцреалізм, як масова культура”. Ті проблеми, якими займається Тамара Іванівна, завжди будуть або вже є центральними для вивчення.

Книжка Тамари Гундорової “Кіч і масова культура” – оригінальна, провокативна, теоретична. Єдиний недолік, як на мене: відчувається тут “перекос” у бік англомовних досліджень і певна недооцінка російськомовних джерел. Це я можу сказати як русист. Не залучено тут, скажімо, робіт Добренка, Гюнтера, Світлани Бойм, інших дослідників.

Тамара Гундорова. Я дякую за інтерес до моїх книжок і до тих тем, які заторкувалися тут. Дякую всім і за підтримку, і за критику, яка для мене є цінним стимулом для наступної праці.

Отримано 13 грудня 2010 р.

Підготувала Олена Поліщук
м. Київ