

МИКОЛА ГОГОЛЬ І КОЛОНІАЛЬНИЙ КІТЧ

Стиль цей діє кумулятивно.

Юрій Шевельов

У сучасному світі кітч стає усепроникним і всеприсутнім – важко знайти таку сферу, яка була б поза впливами масової культури загалом і кітчу зокрема. Клемент Грінберг досить красномовно в першій половині 20 ст. описав культурний феномен, «якому німці дали чудесну назву «кітч»: сюди він відносить «розраховані на маси комерційні мистецтво й літературу, з властивими їм колористикою, журнальними обкладинками, ілюстраціями, рекламою, читвом, коміксами, поп-музикою, танцями під звукозапис, голівудськими фільмами і т. д. і т. п.» [1].

Не можна не визнати, що розуміння кітчу з часу виникнення самого терміну у другій половині 19 ст. досить змінилося [2]. Слово кітч з'явилося в середовищі торговців антикваріатом у Мюнхені. Кітчем спочатку називали викинуті на вулицю й підібрані дешеві підробки під мистецькі речі. З часом кітчем також стали називати різні імітації мистецтва як такого. Імітовані картини й декоративні речі ставали товаром, і, купуючи та виставляючи їх у себе вдома, новонароджувані буржуа демонстрували свою культурність, а також пристосованість культурних артефактів до буденного побуту, – так відбувалася десаєралізація мистецтва. Отже, у цілому кітч є продуктом урбаністичної культури, породжуваним процесами модернізації.

Своєю критикою кітчу як мистецтва механістичного, формального, яке втілює підроблені емоції і всю фальш модерного життя, до того ж легко перетворюється на підоснову тоталітарного мистецтва, Грінберг надовго запрограмував негативне ставлення до кітчу. За словами Давіда Ріффа, «Грінберг виражає політичну відданість авангарду й високій культурі, розпізнаючи кітч (себто масову культуру) як ворога» [3].

Упродовж 20 століття за більш ніж столітню свою історію кітч значно видозмінився, змінилися його форми й функції. Однак і сьогодні в термінах класичної та модерної естетики кітч співвідноситься з нерелексивним і неіронічним мистецтвом, яке симулює естетичне переживання, легко вписується у побут і легко репродукується та поширюється. І все ж розуміння кітчу пройшло значну еволюцію. Спочатку кітч асоціювався з *об'єктом* (річчю), пізніше він став сприйматися як *досвід* (переживання), з появою поп-культури кітч почав

сприйматися як *перформенс* (репрезентація).

Кітч у сучасному мистецтві не відділений непроникною стіною від естетики, тепер він є естетичною категорією, наділеною культурно-символічними цінностями, такими, як демонстрація престижності, візуалізація бажання, снобізм. Основою такого сприйняття стають стійкі знакові форми, за якими закріплюються уявлення з певним соціокультурним смислом. Кардинально змінилося й ставлення до кітчу – у сучасному суспільстві він виступає уже не «поганим смаком» і «тривіальним» мистецтвом, але мовою масової культури, яка використовує простоту, сентиментальність, знакову надмірність, щоб запрограмувати полегшений спосіб сприйняття мистецької речі. Кітчевий образ будується на своєрідній імітації або наслідуванні зразка, котрий є актуальним для певної культури або субкультури, – цей зразок відтворюється, поширюється й привласнюється як культурний капітал. Різниця лише та, що на межі 19 й 20 століть такий капітал асоціювався з високою культурою, а наприкінці 20 століття капіталом стає вже й популярна культура.

Серед прикметних особливостей кітч-образності є стильова різноманітність, нагромадження деталей і знаків, нефункціональність зображення, орнаментальність, зокрема переплетення екзотичного і звичного, традиційного і модерного, естетичного і буденного, піднесене при цьому перетворюється на красиве. А впродовж 20 ст. кітч також стає соціо-психо-культурною категорією – він виконує функції соціальної, психологічної й культурної терапії, пропонуючи дещо полегшену та пристосовану до масового вжитку репрезентацію культурних і субкультурних відмінностей і ознак. Зокрема, кітч виявляється особливо продуктивним для репрезентації етнічно, національно, гендерно, класово «інакшого» в сучасному динамічному, багатокультурному світі. Він полегшує сприйняття «інакшого» для імігрантів, туристів, поліетнічних спільнот, оскільки адаптує «інакшість» і ретранслює її у формах, емоційно зрозумілих і прийнятних для більшості. Зрештою, кітч і сам народився на зламі соціальних і культурних змін, у процесі активного переселення селян до міста й розвитку третього стану.

Особливого значення в сучасному світі набуває відтворення національного колориту в категоріях кітчу. Як відомо, визнання цінності національного характеру й національного духу стало підставою розвитку модерного суспільства. Починаючи з часів романтизму, національне стало тотожним ідеальному, автентичному й природному. Як зауважив Микола Гоголь про спосіб мислення Гердера, одного із творців концепції народного духу, «він бачить уже

цілковито духовними очима. У нього панування ідеї зовсім поглинає чуттєві форми» [4]. Однак це уявлення про «автентичність» і «природність» уже в рамках романтизму носило досить умовний характер: таке уявлення було сконструйовано відповідно до романтичної ідеї народності, яка засновувалась на засадах природності, самодостатності й краси, а також Божественного провидіння.

Однак у модерному суспільстві таке ідеалістичне трактування національного відхиляється, і з часом утверджується поняття, що «національна приналежність, так само як і націоналізм, є культурними артефактами особливого роду» [5]. Як культурний артефакт, поняття «національний характер» також зазнає переформулювань, зокрема з часом воно десакралізується, денатуралізується й деестетизується. При цьому, зокрема, втрачає сенс протиставлення імітованого і справжнього, яке було важливим для романтичної естетики: отожнення «народності», «природності» та «автентичності» розпадається. Поняття «національної самобутності» утверджується через складання образу «уявлюваної спільноти» разом із розвитком комунікації, преси, літератури, писаної народною мовою, популярної культури. Ці образи творяться митцями, ідеологами й філософами. Водночас відбувається своєрідна серіалізація національних прикмет і характерів, які стають упізнаваними, можуть легко відтворюватися через символи, знаки, ритуали й процедури, так що в кінцевому вони сприймаються «справжніми».

Такі передумови пояснюють, чому імітація етнонаціонального у формі кітчу виявляється досить прагматичною й раціональною формою особливого, безболісного входження національних культур у глобалізований модерний світ. Кітч стає актуальною формою зустрічі «свого» і «чужого». Етнонаціональні фестивалі, карнавали, ярмарки використовують, імітують та поширюють різні етнонаціональні стилі, що насправді виявляються припасованою для сучасного сприйняття кітч-образністю.

Цілковито закономірно у зв'язку з етнонаціональним кітчем пригадати поняття колоніального кітчу. Одним із перших про явище, яке можна назвати колоніальним кітчем, заговорив у 30-ті роки Клемент Грінберг. Він зокрема помітив, що кітч стає глобальним, міжкультурним явищем: будучи продуктом західного індустріального суспільства, кітч, на його думку, тріумфальним маршем іде по світу, стираючи відмінності туземних культур в усіх колоніальних імперіях. «Так, кітч нині стає універсальною культурою, першою в історії універсальною культурою», – говорить Грінберг. – Сьогодні уродженці

Китаю, як і південноамериканські індіанці, індуси або полінезійці, стали віддавати перевагу замість предметів власного національного мистецтва обкладинкам журналів, календарям з дівчатами і естампам». Критик говорить про взаємозалежні процеси – стирання національних відмінностей туземних колонізованих культур і нову культурну колонізацію індустріальним кітчем.

Загалом же колоніалізм значною мірою, умовно кажучи, «винаходить» національні традиції з тим, щоб затвердити природність і «успадкувати» історію підкореної території. Цьому слугують принципи картографії, такі як карта-емблема, завдяки якій можна позначити колонію чистим знаком і стерти з неї її географічний і культурно-історичний контекст. Тоді «Вест Індія» буде просто знаком або компасом для мандрів багатьох британців, а «Кавказ» чи «Малоросія» – таким собі узагальненим місцем для великоросіян, куди можна втікати, шукаючи задоволення або смерті. Таку карту можна репродукувати до безкінечності, переносити на плакати, обкладинки модних журналів, поширювати як картинки на марках і на готельних стінах. Парадокс полягає в тому, що «відразу впізнавана, скрізь присутня карта-емблема глибоко проникла в народну уяву (колонізованих народів – Т. Г.), ставши потужним символом антиколоніальних націоналістичних рухів» [6].

Так само «винаходить» колоніалізм історію, культурний образ, одяг колонізованих. У кінцевому такі картинки-емблеми, будучи порожніми знаками, тобто знаками, які не забезпечені повноцінним означуваням змістом, але легко запам'ятовуються, особливо візуально, легко придатні до серіального репродукування, іншими словами, стають кітчем, підмінюють реальність і стають репрезентативними образами самих колонізованих народів і країн. Дві обставини важливі у цьому процесі: перша полягає в тому, що такі кітчеві образи мають надзвичайну владу й панують над культурною уявою і колонізованих і колонізаторів, як, наприклад, у випадку з орієнталізмом, витвореним західною європейською культурою. Друга обставина полягає в тому, що образ-кітч успадковується антиколоніальними і постколоніальними спадкоємцями й часто так і лишається не переверненим, не розчаклованим.

Відомо, наприклад, що саме британський уряд у 1887 році впроваджує програму навчання ремесел для жителів колонізованого Золотого Берега (нині Гани). Їх почали навчати техніки й мистецтва вироблення простих речей. Примітивні предмети з дерева, текстилю й металу були названі «об'єктами фетишу», або «функціональним ремеслом». Образи африканської культури були сконструйовані як

дзеркальні образи європейської культури: перша була примітивною, нерациональною й невірною, а остання розвиненою, раціональною й вищою. На кінець 1920-х років перше названі фетишами об'єкти інтерпретуються як «примітивне мистецтво» згідно зі зміною концепцій у самій Європі. Адже на цей час Пікассо, надихнутий африканськими масками, побаченими у Парижі, створив новий примітивістський стиль і об'єкти, які його надихнули, були інкорпоровані у високе мистецтво [7].

Отож кітч відіграє важливу роль у культурному імперіалізмі. Колонізація кітчем виявилася такою глибинною, що тепер етнокітч колонізованих народів і етносів домінує над уявою і колишніх колоній, і колишніх метрополій. Хоча не можна ігнорувати того, що кітч як форма репрезентації має ряд особливостей і не є безболісним та нейтральним явищем. Кітч, як і краса, є формою поневолення. Його влада базується на силі образності й естетичної сублимації, яка стирає відмінності, творить змішаний макаронічний стиль, привчає до надмірності деталей, деформує зображення, зменшуючи, збільшуючи або переносячи його на інший об'єкт. Одним словом, кітч стає агентом у творенні вторинної, масової міфології. Кітч особливо полонить уяву однозначними, серіальними імітаціями, зокрема візуальними. Саме це демонструє колоніальний кітч як особливий спосіб інтерпретації «іншого», коли підвладний об'єкт (у даному випадку народ, етнос) ототожнюється культурною метрополією з певним специфічним набором «порожніх» і «вторинних» знаків – клішованих, гібридних, прикрашених образів природи, одягу, їжі, побутових деталей, сакральних і квазісакральних предметів історії. Такі образи входять у культурний арсенал колонізованого як образ власної ідентичності, приховуючи відношення влади й підпорядкованості, які насправді визначають стратегію своєрідного «спорожнення» символічних знаків його автономності.

Кітч як форма естетичного (а точніше псевдоестетичного) переживання володіє демонічною здатністю колонізувати свідомість уявою й сентиментами, він прищеплює стереотипи й символи «іншого», гомогенізуючи його, роблячи однорідним. Так, по суті, галюциногорні краєвиди Африки, чайні церемонії Японії чи ярмаркове багатоголосся «сорочинської ярмарки» увійшли в культурну пам'ять сучасної людини насамперед як кітч, і туристичне занурення в них приносить майже однакове задоволення, незалежно від різниці етнонаціональних деталей. Водночас важливо, що кітч-таки представляє «іншого», виводить того із стану забуття й спокою, надає йому певної форми й образу і таким чином, як це не парадоксально, сприяє формуванню національної самосвідомості й антиколоніального та постколоніального спротиву.

Говорячи про кітч, Жан Бодрійяр особливо наголошує на таких ознаках, як *псевдооб'єкт, симуляція й надмірність знаків*. «Мова йде про категорію, яку важко визначити, – вказує він, – але яку не треба змішувати з тими чи іншими реальними об'єктами. Кітч може бути повсюдно – у деталі предмета, у крупному ансамблі, у штучній квітці й фоторомані. Він визначається переважно як псевдооб'єкт, тобто симуляція, копія, штучний об'єкт, стереотип; для нього прикметна бідність у тому, що стосується реального значення, і надмірність знаків, алегоричних референцій, різнорідних конотацій, екзальтація в деталях і насиченість деталями» [8].

Ще Теодор Адорно й Макс Горкгеймер у статті «Культурна індустрія: Просвітництво як масовий обман» (1944) зауважили, що в масовому мистецтві деталі взагалі відіграють важливу роль. Передусім вони є взаємозамінними. Повторювані сюжети чи короткі висловлювання у хітах є, на думку німецьких філософів, формулами чи ready-made кліше, використовуваними тут і там, як забажається, завжди повністю визначеними ціллю, якій вони служать у схемі [9]. Сам кінець культурної індустрії німецькі філософи пов'язують із вивільненням деталі, що стає рефлексивною, адже від романтизму до експресіонізму вона виступає неприборканою, є агентом спротиву проти організації [10].

Кітч особливо послуговується деталями, насичує ними репрезентацію, тим самим прагнучи ствердити реальність, яку він відбиває. Однак попри усю надмірність деталей, кітч відсилає до *імітованої* реальності, яка ніби-то є справжньою. Для нашої розмови про колоніальний кітч таке маніпулювання деталями як порожніми означниками буде дуже важливим.

Об'єктом аналізу у цій статті стане колоніальний кітч і, зокрема, сам процес формування такого типу кітчу. Я пропоную поглянути на феномен колоніального кітчу не лише як на процес стирання відмінностей колоніалізованого «іншого», але як на досить складну систему образних взаємовідображень підлеглого і домінуючого, колонії і метрополії. При цьому важливі кілька обставин.

Перша: колоніалізм пов'язує колонізованого і колонізатора складними й неоднозначними зв'язками влади.

Друга: колоніальний кітч із допомогою *надмірних знаків* і в категоріях легко відтворюваної *екзотичності* й *повторюваності* колонізує підкореного не лише силою, але й уявою та перетворює колонію на екзотичний серіал.

Третя: масова культура й кітч є товаром, а тому передбачають процедури обміну цінностями.

Четверта: колоніальний кітч часто створюється метрополією, але використовується та репродукується самою колонією як образ себе самого.

П'ята: особливу роль у складанні колоніального кітчу відіграє романтична образність.

Хоча про колоніальний кітч активно почали говорити лише у 20 столітті, форми (або протоформи) його складаються значно раніше. Процес створення кітчєвого образу України у формах «малоросійського» стилю, на який я пропоную поглянути як на форму колоніального кітч-стилю, розпочався ще у 19 ст. Відразу ж зауважу, що кітч виступає, по-перше, мовою популярної культури, а по-друге, я розглядаю кітч як травестію, яка відтворює ідентичність у формах макаронічної, конвенційної й повторюваної образності (стилістики). Говорячи про «малоросійський» стиль, маю на увазі передусім особливий різновид стилю, який склався в історії української культури на початку 19 ст. як наслідок двох процесів – колонізації та розвитку популярної культури. Такий «малоросійський» кітч-стиль надавав «малоросійськості» ознак колоніального екзотизму, домашності й трактувався як «провінційний гумор». Російський критик Осип Сенковський побачив це у «Вечерах» Гоголя, віднісши їх до літератури «не високої» за їхнє «особенное малороссийское забавничанье» і «простодушную украинскую насмешку». При цьому він зауважив, що все це носить «неподдельный отпечаток особенной народности ума» і стосується саме Малоросії – письменники не можуть наслідувати таку манеру, «если они не родились в Малороссии» [11]. При цьому сама природа кітчу вимагала, з одного боку, спрощення, маргіналізації й гібридизації образу колоніальної провінції порівняно з центром, а з другого, колоніальний кітч не може обійтися без специфічної сублимації провінціального, тобто естетичного прикрашування й екзотичного очуднення провінції, здійснюваного метрополією.

Як відомо, на межі 18 ст. – на початку 19 ст. в українській літературі й культурі відбуваються два важливі для культурної самосвідомості процеси. З одного боку, просторозмовна мова й народність стають формою національно-культурного самоствердження, що особливо виразно засвідчує «Енеїда» І.Котляревського. Водночас, з другого боку, стиль «малоросійської» простонародності набуває ознак певної бурлескної субкультури, яка виявилася напрочуд придатною для репродукування й породила явище, відоме як «котляревщина». Зауважимо, що бурлеск по природі своїй не є стилем винятково гумористичним, а радше є стилем макаронічним: це змішування високого і низького, бруталного і сентиментального.

Упродовж 19 століття бурлеск набув широкої популярності не лише в Україні, але і в метрополії, і став ознакою цілого «малоросійського» стилю, репрезентований численними сентиментально-лубочними картинками, листівками, сценками, що представляли «прекрасных хохлушек», «бравых козаков», «наивных и простодушных хохлов», а також поширювали образи «веселого ярмарку», «горілки», «гопака», «козака і дівчини» на тлі розкішної української природи. Популярність бурлеску немалою мірою засновувалася на появі й розвитку, починаючи з кінця 18 століття, жанрів популярної культури.

М. Гоголь у «Портреті» подає цілий список сюжетів і популярних у першій половині 19 ст. картинок та народних лубків: «зима с белыми деревьями, совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкой и выломанною рукою, похожий более на индейского петуха в манжетах, нежели на человека», а також «портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах», «царевна Миликтриса Кирбитьевна», «город Иерусалим, по домам и церквям которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах». Зрештою, список лубків поданий ще в «Енеїді» І. Котляревського. Тут бачимо «патрети всіх багатирів» – від Александра, Іллі Муромця, Бови-королевича, Солов'я-розбійника, Железняка, Гаркуші до Ваньки-Каїна. На щиті Енея між тим представлений список інших казкових героїв-богатирів і героїв лубочних картин – малий Телешик, змія Жеретія, Котигорох, Іван-царевич, Кухарчич, Сучич і Налетич, Козьма-Дем'ян і лицар Марципан. Саме для прикрашення садиби царя Латина готуються ці «мальовання»:

Ось привезли і мальовання
Роботи первійших майстрів,
Царя Гороха панування,
Патрети всіх багатирів:
Як Олександр цареві Пору
Давав із військом добру хльору;
Чернець Мамає як побив;
Як Муромець Ілля гуляє,
Як б'є половців, проганяє, –
Як Переяслав боронив.

Бова з Полканом як водився,
Один другого як вихрив;
Як Соловей-харциг женився,
Як в Польщі Железняк ходив.

Патрет був француза Картуша,
Против його стояв Гаркуша,
А Ванька-каїн впереді».

Семіотичними кодами «малоросійського» колоніального стилю початку 19 століття можна вважати маскарадні *переодягання* – зміну ідентичності, що нагадує культурну, соціальну, мовну травестію (*travestare* – з латинського перелицьовувати, переодягати), а також *гібридизацію* ідентичності, оскільки бажання бути імперським «іншим» поєднане в колоніальному маскарадї з видозміною власного образу. Жест переодягання був неодмінною умовою появи колоніального суб'єкта, який належить до тубільного населення, але входить до світу колонізаторів, стаючи державним чиновником, службовцем, писарем. Такий колоніальний суб'єкт є не зовсім своїм, він говорить по-іншому й по-іншому одягається, ніж його країни. Це перевдягання не тотожне по-мавп'ячому наслідувальній мімікрії стилю колонізатора, як наголошує Гомі Бгабга [12], але нагадує гібридність різних стилів. Згідно з Даймпл Годівала, це культурна гібридизація, «через яку переміщений суб'єкт демонструє певну міру культурної інтеграції» [13].

Говорячи конкретно про культурну інтеграцію Миколи Гоголя у структури російської культури, варто увести поняття *напів-колоніального*. Це поняття привертає нашу увагу до «часового, просторового і культурного відношення до метропольної колоніальної влади» [14]. Саме в категоріях «напівколоніального» Сайкат Маджумбар розглядає входження Дж. Джойса, В. Б. Сйтса і С. Беккета в канони метрополії. Напівколоніальність у випадку Гоголя виявляється в тому, що, стаючи частиною культурного світу Петербургу і Росії, він, із одного боку, використовує українську етнонаціональну спадщину як матеріал для створення «малоросійського» кітчу, а з другого боку, назавжди відчуває свою розполовиненість між «малороссиянином» і «русским», між «хохлацкой» і «русской» душою.

Значну роль у процесах вписування української літератури всередину імперської культури в першій половині 19 ст. виконує бурлеск. У загальноросійському контексті з бурлеском пов'язувався провінційно-екзотичний статус «малоросійського» письменства. Однак «малоросійський» бурлескний стиль на межі епохи «маскерадів», як часто називають 18 ст., значною мірою зрідні маскараду. На думку Шевельова, він «створює образ-маску дурникуватого й просторікуватого провінціала-оповідача» [15]. Г. Грабович називає цей образ-маску – «маскою-щитом», наголошуючи на її особливій ролі в імперській

культури – вона «уможливорює авторові підривно-пародійну настанову, глузування з «чужого» – та підкреслення власної окремішності, наголошування на «своєму» емоційно-культурному кодї без прямого ризику. Автор був немовби скоморохом, замаскованим гравцем [16].

Колоніальний суб'єкт одягає маску пригнобленого й маргіналізованого з тим, щоб говорити на рівних з офіційним і високим імперським світом. Водночас метрополія формує образи колонізованих «інших» і колекціонує локальні колорити й стилі підданих народів, і при цьому також активно використовує маскарадні форми.

Перевдягання, вибір маски, костюму та приготування маскарадної інтриги все більше займають увагу імперської людини 18 і 19 ст. на всіх просторах Російської імперії. Як згадує Софія Скалон, донька Василя Капніста, на головне свято в Кибинцях, мастку Дмитра Трощинського, звичайно пропонували публіці «театр, живі картинки, маскарад» [17]. При центрі, зокрема в царському дворі відбувається свого роду колекціонування національних костюмів підлеглих околиць. Так, за бажанням Єлизавети Петрівни мати Василя Капніста була спеціально запрошена до двору «в своєму багатому малоросійському котюмі», який складався з широкого плаття із фіжмами, вишитого знизу доверху перлами, такої ж кофти й так званого кораблика на голові, прикрашеного дорогоцінним камінням [18].

Колекціонування й репродукування національних стилів, здійснюване в центрі, так само як і мода на все «малоросійське» у Петербурзі, засвідчена М. Гоголем, вказують, що новоутворювана масова (популярна) культура також стає агентом колоніалізації. Як відомо, імперський дискурс включає «інших» у свій порядок, щоб потім управляти їхніми відмінностями з допомогою системи контролю [19]. Отож, контролюючими функціями наділяється в кінці 18 ст. і масова культура, зокрема у формах національного стилю й костюму, які можуть репродукуватися, імітуватися, ставати серійними й упізнаними. Костюми турецькі, китайські, давньоруські, стилізовані національно-етнічні костюми підкорених народів Росії мали засвідчувати розширення меж і контролюючу владу імперії.

Навіть переклад викликає порівняння з маскарадом, оскільки домінуюча мова метрополії деформує мовну й культурну відмінність провінції. Так, читаючи переклади своїх оповідань на російську мову, Г. Квітка-Основ'яненко зауважує в листі до П. Плетньова: «Слухаємо читання: і що ж? Малороси, не впізнаємо своїх земляків, а росіяни ... позіхають і находять маскарадом; вирази, невластиві звичаям, висловлювання – національності, дії – характерам, які думають по-своєму» [20]. Імперський театр продукує на провінції гібридні форми, як

наприклад, на виставі «Козака-стихотворця» Шаховського, «старовинної пародії на Малоросію», як називає її Євген Гребінка, у Лубнах, де глядачі «бачать Марусю в російському сарафані» [21]. Про виставу «Козака-стихотворця» у Харкові відгукуються й герої Котляревського. Виборний Макогоненко в «Наталці Полтавці» розпитує Петра про Харків і про театральне «лицемірство». Петро говорить, що бачив «малоросійську кумедію», де діючими особами були Маруся, Климовський, Прудиус, Грицько, а на питання, що вони робили, відповідає: «Співали московські пісні на наш голос (...), а що говорили, то трудно розібрати, бо сю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова». Етнографізм і народність, загалом, стають костюмованими. З Петербурга український костюм Марусі мало чим відрізняється від російського сарафана, натомість у Полтаві на виставі тієї ж псевдомалоросійської п'єси Шаховського, як зауважує рецензент, «костюми були справді точніші, а значить і цікавіші від самих петербурзьких» [22].

Мова й одяг виявляються однаково значущими для колоніального маскараду. Сеанси, що позначають вивищення чи пониження чину в імперії, стосуються не лише звань, але й вбрання. У 18 ст. утвердження імперської культури на території Гетьманської України пов'язане взагалі з перевдяганням – новонароджуване дворянство, рекрутоване з козацької верхівки, мусить розв'язувати не лише питання політичні, але й питання стилю, моди й косметики. «Надевай же платье такое, как и мы», – наказує ковалеві Вакулі, який прибув до царського двору, щоб просити черевички для своєї нареченої, запорожець у «Ночи перед Рождеством» М. Гоголя.

Зауважимо, що Гоголь не забуває згадати, що запорожці сидять на шовкових диванах, підібгавши намазані дьогтем чоботи, і курять «самый крепкий абак». Таким чином, на придворному маскарадї вони символізують власну свою екзотичність. Однак Гоголь не говорить, що, очевидно, запорізькі жупани були розшиті золотом. В усякому випадку фраза про те, що Вакула у запорізькому платті підходить під визначення придворного красеня, вказує на те, що його одяг не вирізнявся в гірший бік серед блискучого вбрання придворних. Коли пригадаємо, що новим (фальшивим) гетьманом (адже гетьманат був скасований саме в часи Катерини Другої) є не хто інший, як відомий російський міністр військових справ і губернатор Новоросії Григорій Потьомкін, маскарад є повним. Одягнений у вигаданий гетьманський мундир, «в желтых сапожках», з брильянтами на руках, він має повну владу і над царськими генералами, і над запорожцями, які називають його «батьком» і яким він наказує говорити те, «чому он их учил».

Як відомо, у 1772 на одній з козацьких рад Потьомкін був записаний до Коша Запорізької Січі почесним козаком під прізвиськом Грицько Нечеса. А у 1790 році Катерина у відповідь на його зусилля відродити козацтво дарує йому звання «Великого Гетьмана Катеринославських та Чорноморських козацьких військ». Саме Потьомкін переодягає армію і вводить новий образ солдата російської армії – він змінює неvigідний одяг, наказує відрізати коси й викинути перуки, одягає солдат у куртку, зручні шаровари й напівчоботи. Він також вводить однострій для козацьких полків, імітуючи оригінальний козацький одяг. Зокрема чорноморські полки зберігають старовинний запорозький одяг: шапку з червоним шликом, черкеску, чекмень та шаровари. Однострій Катеринославського та Чугуївського полків був наближений до армійського, хоча й зберігав ознаки козацького вбрання. Тут були блакитна куртка без фалд з червоним кантом по борту та обшлага й двома рядами гудзиків, темно-блакитні шаровари з дворянним червоним лампасом, висока хутряна шапка з червоним верхом та білим султаном, червона куртка з синіми лацканом та обшлагами, сині шаровари з дворянним білим лампасом, шапка з білим чотирикутним верхом. Увесь цей одяг був імітацією автентичного козацького одягу, тобто ставав частиною колоніального маскараду.

У знаменитій сцені зустрічі запорожців з царицею у Гоголя одяг запорожців – зрідні маскарадному вбранню, він такий же «блискучий», як і в інших придворних, але водночас дещо відмінний, екзотичний, бо позначений «дьюгтем» і «міцним табаком». Саме так гібридно маркується локально-національний колорит «нового народу», який має бути представлений цариці. Зрештою, і сам «простодушный кузнец», зацікавлений у справах моди (адже його основне бажання – не політичні свободи, а золоті черевички!), виглядає органічною частиною блискучої імперської реальності.

Елементом колоніального маскараду, окрім одягу, стає й мова. «Что ж, земляк, – сказал, присанясь, запорожець, и желая показать, что он может говорить и по-русски, – што балшой город?

Кузнец и себе не хотел осрамиться и показаться новичком, притом же, как имели случай видеть выше сего, он знал и сам грамотный язык.

- Губерния знатная! – отвечал он равнодушно. – Нечего сказать: дома балшущие, картины висят скрозь важные. Многие дома исписаны буквами из сусального золота до чрезвычайности. Нечего сказать, чудная пропорция!

Запорожцы, услышавши кузнеца, так свободно изъясняющегося, вывели заключение очень для него выгодное» [23].

Цей діалог між Вакулою й запорожцями показує, що офіційна церемонія, окрім маскарадного одягу, має й свій мовний маскарад. Зокрема виникає особлива гібридна структура мови, де локальна говірка існує поруч і всередині офіційної мови. Імперська вивішеність мови позначається у Гоголя як «грамотный язык». Поруч із ним існує й власна, своя мова, – «мужицкое наречие», яке чудесно знають і запорожці, і сам Вакула. Знання «грамотного языка» повинні демонструвати усі піддані, так само як і обізнаність із законами сімейності, з якими ідентифікує себе імперія. Тож зовсім не випадково запорожці називають Потьомкіна батьком, а царицю – матір'ю. Зрештою, сам «простодушный кузнец» сприймається на цьому імперському фоні як екзотичне дитя нововідкритого «малоросійського» народу.

Прикметно, що впродовж усієї сцени, де описано перебування українців у царському дворі та побачення з царицею, Гоголь періодично змінює мовні коди. Він то демонструє знання запорожцями «грамотного языка», себто імперської (великоросійської) мови, то позначає малоросійську говірку запорожців у розмові з Потьомкіним («-Все ли вы здесь? – спросил он протяжно, произнося слова немного в нос. – *Та вси, батько!* – отвечали запорожцы, кланяясь снова»), а також із царицею («*Та спасиби, мамо!*»). Малоросійська говірка («мужицкое наречие»), вкраплена у великоросійську мову, при цьому стає своєрідним маркером – вона така ж ознака малоросійського «простодушия», як і прохання Вакули подарувати йому черевички. «Право, мне очень нравится это простодушне», – зауважує государиня. Знаменно однак, що навіть Вакула помічає, що «простодушне» – це гра, яку підтримують запорожці в розмові з царицею. «- *Як же, мамо!* Ведь человеку, сама знаешь, без жинки нельзя жить, – отвечал тот самый запорожец, который разговаривал с кузнецом, и кузнец удивился, слыша, что этот запорожец, зная так хорошо грамотный язык, говорит с царицей, как будто нарочно, самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием. «Хитрый народ!» – подумал он себе, – верно, недаром он это делает» [24].

Отже, «малоросійський» колоніальний маскарад розігрується всередині офіційної культури російської імперії. У найзагальнішому сенсі через мову, одяг, типи простодушного й екзотичного народу відбувається імітація народності і «вписування» Малоросії у структури імперської культури та імперської влади. Так продукується й репродукується колоніальність, яка передбачає стирання автентичних етнонаціональних ознак, їхню гібридизацію й надмірність деталей, взятих із різних сфер – козацької історії, придворного одягу, елементів

родинного життя, царського етикету, казки про Попелюшку й кришталевий черевичок Шарля П'єро (1628-1703).

Колоніальний дискурс передбачає, однак, не лише гібридність мови, одягу, ідентичності, але й перерозподіл влади між провінцією та метрополією й перетворення самої влади на товар – предмет обміну. Імперська влада – піднесена, сублімована [25], і цей *sublime* імперії позначений у Гоголя «блиском» Петербургу й царського двору. Світ же колоніальної провінції – демонічний, темний, це зачароване місце, де панують над людьми й людськими душами відьма й чорт з усіма їхніми спокусами. Тож саме *піднесене*, себто *sublime*, дубльований, фрагментований і переміщений у вигляді *царських черевичків* до Сорочинців, хоче отримати Вакула, щоб роздемонізувати провінцію й символічно поєднати її з метрополією.

Бурлескна подорож коваля Вакули до Петербургу (причому сам Вакула є персоналізацією бурлеску як «малоросійського» стилю) стає метафорою колоніального кітчю. Вакула дістає *фетиши* імперської культури – царські черевички – і переносить їх у провінцію, таким чином пов'язуючи відношеннями влади метрополію й провінцію. Оскільки черевички – матеріалізоване й втілене бажання провінції, перенесення їх до Сорочинців сигналізує про символічну передачу метропольної сакральної влади та її блиску. Процедури позичання, копіювання і перенесення імперської влади Гоголь виразно отоварює. Сам Вакула почуває себе в царських палатах як на ярмарку: він дивується не так іконі Божої Матері з Дитям, скільки кількості фарби, затраченої на неї. Зрештою й черевички є для нього товаром, який він обміняє на любов Оксани.

Таким чином, Гоголь як письменник, включений у процеси творення й використання форм масової культури, пов'язує ці процеси зі споживанням і обміном товаром. Відтак історія з Вакулою набуває символічного значення: це метафора колоніального кітчю, який, по-перше, гібридизує колонію, а по-друге, відбиває профанний і отоварений образ імперії. Повертаючись до себе в провінцію, колоніальний кітч сприяє репродукції й подвоєнню знаків і символів метрополії: у кінці повісті бачимо Оксану з дитям на руках як живе втілення ікони Богородиці з дитям, побаченої Вакулою в царських палатах. Засобами перенесення сакральної влади роздемонізується й сама провінція – *препоганим чорт* намальований у церкві в пеклі, і всі люди *плюють*, проходячи повз нього.

Хто творить і споживає колоніальний малоросійський кітч? Останній часто пов'язують із травестійованою «Енеїдою» Івана Котляревського та явищем «котляревщини». Очевидно, що між «перелицьо-

ваною «Енеїдою» і «котляревщиною» є суттєва різниця. Перша, хоча й фактично легітимізувала права популярної культури, мала подвійне кодування з боку високої (класичної) і низької (простонародної) культур. Однак наприкінці 18 ст. і на початку 19 ст. наслідування бурлескного стилю Котляревського перетворюється на стиль масової графоманії – «котляревщину». Стиль «Енеїди» таким чином репродукується, імітується й поширюється, а творцями «котляревщини» як стилю масової літератури стають «малоросійські» автори, яких можна віднести до третього стану. Досить часто це службовці, вчителі, дрібні поміщики, які змушені йти на службу, чиновники, канцеляристи, які мешкають у Петербурзі та які, як і перший видавець «Енеїди» Максим Пурпура (1763 – 1828), є вихідцями з України. Зокрема Пурпура народився в Конотопі, у родині значкового товарища Ніжинського полку. Спочатку навчався в Київській Академії, а з 1783 року в Петербурзькому генеральному госпіталі, згодом працював лікарем в різних медичних закладах столиці. Такі автори переважно – «обивателі з вузьким крайобразом, консервативні, не байдужі до урядової ласки, оборонці існуючого ладу, російські патріоти офіційного гатунку» [26], як твердив Микола Зеров. Разом з тим вони не втрачають свого зв'язку з батьківщиною й у певний спосіб творять її образ. Письменники ці разом з витворюваним ними стилем репрезентують колоніальний образ Малоросії. Як представники дрібного українського дворянства, вони пристосовуються до структур імперської культури, в яку прагнуть інтегруватися (або вже інтегрувалися як чиновники). Водночас по відношенню до метрополії та її культури їхній стиль лишається чужим і наділяється статусом «малої мови», що функціонує всередині офіційної мови.

У різного роду бурлескних одах на честь російського царя, написаних такими авторами, особливо в часи наполеонівських воєн, російська мова у назві зазвичай сусідєє з текстом, написаним просто-народною українською мовою. Ідеологія таких послань «висока» – висміяти французів (в інших випадках – поляків) і засвідчити свою лояльність до російського царя, ба навіть ствердити приналежність колишнього козацького світу і Гетьманщини до Російської імперії. Водночас природа колоніального дискурсу амбівалентна: прославляння невіддільне від місцевого й приватного інтересу. Це бачимо в поемі «Варшава», де риторично оспівується сила й слава Москви у війнах з Польщею. Однак оповідь про переможні успіхи Імперії стає способом легалізації історії України як частини імперської історії: такі епітети, як «січова чудесна зграя» і «велика руськая цариця», стоять тут поруч.

«Мужицьке наріччя», або бурлеск, служить також «спільною мовою» (комунікаційним каналом), через який і з допомогою якого впізнаються «наші» в імперії. Це своєрідний код локальної ідентичності. Так, у «Вовкулаці» Степан Олександрів, звертаючись до земляків, пише, що на чужині в Петербурзі почувается, як у «тісненькій хатці» із замкненими дверима.

«Тільки мені тоді й утіхи,

Як попадеться ваш стишок!

Читаю з смаком, без поміхи,

Неначе паски з'їм шматок» [27], – зізнається він. Так бурлеск стає близькою, неофіційною мовою українців у межах імперії. Прикметно, що це досвід і мова особливого ряду авторів, а саме – різночинців, чиновників. «Був мужиком – тепер паную / І трохи розумцю набравсь», – зауважує про себе автор «Вовкулаки».

Загалом, традиція бурлеску як «неофіційної» мови на основі «мужичього наречія» закріплює колоніальний статус України, виокремлюючи її як екзотичну і простодушну провінцію, і водночас «вписує» її в статусі підкореного й пристосованого «іншого» в структури імперської культури. Властивий малоросійській літературі бурлеск поступово перетворюється на стиль української «провінціальності», в якому співіснують різнонаправлені інтенції – лояльність, локальність, простодушність, сентименталізм, екзотичність.

Котляревщина – одне з джерел формування «малоросійсько-го» колоніального кітчу. Однак для того, щоб стати впізнаваним, стиль українських провінціалів повинен бути розпізнаним, репродукованим і використаним метрополією. Він, умовно кажучи, повинен бути прикрашений та інкорпорований у колонію не знизу, а зверху. На початку 19 ст. масова література формується і в Росії. Емансипація, ріст промисловості, урбанізація, зростання грамотності створювали нові можливості для зростання культурних потреб низьких класів суспільства, а популярні комерційні публікації задовольняли ці потреби. У Російській імперії в 1825 році зафіксовано 583 назви виданих творів, а в 1855 – 1239. Особливою популярністю користувалися лубки на релігійні теми, які спочатку призначалися для потреб вищих класів, але з часом почали циркулювати ширше й на кінець 18 ст. вони прикрашали стіни майже всіх мешканців міст. Усе більше спрощуючись, лубки з допомогою торговців і лавочників здобувають популярність і поширюються й серед селян на провінції.

Одного з популярних авторів лубочної літератури – Александра Орлова (1790-1840), автора романів «Церемоніал погребенія Івана Выжигина, сына Ваньки Каина», «Сокол был бы сокол, да

кураца съела», – згадує Гоголь у своєму листі до Пушкіна. Розповідаючи про реакцію наборщиків на свої ранні малоросійські оповідання, Гоголь зауважує: «я писатель совершенно во вкусе черни» і далі згадує про Орлова: «Кстати о черни, – знаете ли, что вряд ли кто умеет лучше с нею изъясняться, как наш общий друг Александр Анфимович Орлов». Прикметно, що Гоголь виділяє двох модних на той час авторів популярної літератури – Ф. Булгаріна, який виступив творцем шахрайського й авантюрного роману в Росії, і А. Орлова, автора лубочних морально-сатиричних, історичних романів, героїчних поем, казок і зокрема пародії на роман Ф. Булгаріна «Иван Выжигин», указуючи, що між ними більше спільного, аніж відмінного.

У той час як лубочна література все більше освоює прийоми й запозичує форми популярної літератури (шахрайського роману, пригодницького роману, романсу), белетристика також набирає ознак популярної літератури, орієнтуючись на читабельність і доступність. Про це свідчать смирдінські видання. Александр Смирдін (1795 – 1857) – відомий книговидавець, засновник журналу «Библиотека для чтения», який виплачував високі гонорари авторам і стимулював розвиток популярної літератури. Суттєву роль у такій популярній літературі відіграє «малоросійська» екзотика – ще з кінця 18 століття популярність здобувають «Терешко» й «Козацкие шапки» І. Кулжинського, «Русалка. Малороссийское предание» й «Гайдамак. Малороссийская быль» О. Сомова, «Сказание о Хмельницком» В. Любича-Романовича, «Бурсак. Малороссийская повесть» В. Нарезного, зрештою – «Вечера на хуторе близ Диканьки» М. Гоголя. Усі ці твори склали значний пласт масової літератури в Росії на початку 19 ст. «Литература должна была обратиться в торговлю, потому что читатели и потребность чтения увеличилась» [28], – зауважує Гоголь, подаючи огляд журнальної літератури в 1834-35 рр.

У 40-ві роки 19 ст. популярна література визнається вже складовою частиною російської літератури. Так, В. Белінський називає цілий період в розвитку цієї літератури «Смирдінським» по імені видавця «Библиотеки для чтения» О. Смирдіна, який «схваляет й вітає юні і старечі таланти чарівним дзвоном ходячої монети» [29]. На фоні «відсутності» літератури, що апофатично стверджує Белінський, він зрештою готовий вписати в цю літературу «Юрия Милославского» Загоскіна, «Черную женщину» Греча, «Последнего Новика» Лажечникова, «Стрельцов» Масальського, «Мазепу» Булгаріна, повісті Одоєвського, Марлінського, Гоголя і навіть повісті барона Брамбеуса (Сенковського) [30].

Утвердженню малоросійського стилю в російській популярній літературі прислужилася особливо творчість М. Гоголя. При цьому Гоголь свідомо відштовхується від уже існуючої в малоросійській літературі традиції бурлеску. Однак використовуючи його, він виходить поза його межі, доповнюючи його, а то й трансформуючи з допомогою романтичної образності, розвиненої в літературі великоросійській. Для кожного з підрозділів «Сорочинського ярмарку» Гоголь бере епіграфами образи, які можна розглядати як клішовані, стереотипні образи «Малоросії». Такі образи, вирвані з контексту і подані як візуальні картинки, сприймаються емблемами-знаками, що не лише закріплюють, але й накидають клішовані стереотипи малоросійського світу. У цьому відношенні вони позбавлені контексту й виступають засобом відчуження автентичного національного змісту. Гоголь виписує з «Енеїди» цілий ряд таких цитат, призначених бути епіграфами. Такими емблемами стають екзотичний «ярмарок», «парубок», «сварлива жінка», зажурений «козак молоденький», «сусіда-зальотник», бісівська чудасія («сатанинське навожденіє»), карикатурний «простак». Подібний образ України-Малоросії представлений насамперед уривками з «Енеїди» Котляревського, «Пана та собаки» Гулака-Артемовського, п'єси батька Василя Гоголя «Простак», а також цитатами з «малороссийских песен», «малороссийских комедий», «пословиц» тощо. Епіграфи ці переважно репрезентують бурлескний грубий і дещо недорікуватий стиль, як наприклад, «попустив патьоки», «мов Каїн, затрусивсь увесь», «насадить мені бебехів», «із носа потекла табака», а частково також ліричність «малоросійських» пісень.

На противагу стилю епіграфів, Гоголь творить власний, я б сказала, маскарадний і гібридний стиль «малоросійського» екзотизму в «Сорочинській ярмарці», не відділяючи, а поєднуючи малоросійську топку з великоросійськими салонними смаками й модою на «малоросійське». Унаслідок цього він наділяє «малоросійськість» ознаками романтичної декоративності. Декоративно обрамленими постають пейзажі, ніби вставлені в рамки, природа набуває то еротичного забарвлення, де «сладострастный купол» нагнувся над землею, і «серебрянные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю», то ототожнюється з коштовностями – «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками».

Порівняння, які підкреслюють екзотику малоросійського пейзажу, взяті з колекції популярної серед петербурзького товариства сентиментальної та романтичної літератури. Театрально подана

Гоголем і показана глядачам «хорошенькая дочка» з її «очаровательной головкой» та «круглым личиком», і мачуха, і гурт хлопців, і сам ярмарок. У відповідності з описами красунь у сентиментальних романах «река-красавица» «блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев». Такими образами, запозиченими з модних романів, Гоголь, як режисер, обрамляє малоросійську природу і малоросійські типи, оформляючи екзотичний стиль та упаковуючи останній у романтичний кітч. «Майже всі діючі особи здаються переодягненими, – навіть коли вони зовсім не ряджені, а виходять у своєму звичайному костюмі. Життя наряджене в костюм легенди, і легенда зливається з життям. І все освітлене чудесним світлом – при бенгальському освітленні танцюють і співають парубки і дівчата», – визнає Д. Овсянко-Куликовський і підсумовує: «З простодушної казки вийшла штучна фєрія» [31].

Наближений своєю штучною натуральністю і стилізацією до салонів Петербурга, малоросійський кітч продукується для смаків великосвітського товариства (за Гоголем, людей не простого десятка, не яких-небудь «мужиків хуторянських»). Зрештою, як засвідчує автор у випадку з ковалем Вакулою, попит на малоросійську «простодушність» існує і в царському палаці. Тож даремно пасічник Рудий Панько у передньому слові порівнює українські вечорниці з великосвітськими балами – «они похожи на ваши балы; только нельзя сказать чтобы совсем». П. Куліш у своїх матеріалах до біографії Гоголя підкреслював, що письменник був передусім «зразковим громадянином землі своєї» [32], відданий службі Вітчизні і царю. Це додає ще один аргумент до того, щоб ідентифікувати його, попри всю любов до землі свого дитинства, з імперським центром.

Колоніальний кітч, який творить Гоголь, виявився легко придатним для тиражування й різного роду стилізації, аж до соцреалістичних муляжних «Кубанских казаков» Івана Пир'єва. А утворений він завдяки своєрідному маскарадному перформенсу – екзотичному оформленню «інакшого» засобами масової культури, зокрема в даному випадку – «малоросійського» матеріалу. Останній стилізований, підлаштований під середні смаки, він екзотичний, пропонує насолоду, яка не потребує глибокого розуміння, напруження, а є легкою, зрозумілою, сміховою, побудованою на основі гібридизації високої і популярної культур, провінційного колориту та столичної моди. Парадокс колоніального кітчу, однак, полягає у тому, що він сприймається не лице в метрополії, але і в самій колонії, більше того, стає джерелом антиколоніальних настроїв. С. Шелухін пригадує, що йому не раз доводилося чути від старших «українофілів», як ті

поширювали «Тараса Бульбу» і «Вечори», упевнившись, що «ці твори розбуджують чуття любові й поваги до своєї народності та ведуть до національної самосвідомості українського суспільства» [33].

Виникнення колоніального кітчу водночас позитивно сприймається і в метрополії. Саме в часи Гоголя бурлеск Котляревського починає асоціюватися великоросійською літературною критикою типу О. Ю. Сенковського з низьким провінційним стилем. Перелицьована по-малоросійськи «Енеїда» в оцінці Сенковського «пересолена», «поламана», «забруднена». «Грязь почитает она самую веселою вещь в свете, основанием «высокого смеха», первым орудием жартованья и охотно бросает его в вас просто для оригинальности, для потехи компании» [34], – вказує російський критик. Але створення популярної літератури з екзотичним малоросійським колоритом вітається російською критикою. О. Сенковський досить схвально, наприклад, відгукується про «Вечори на хуторі біля Диканьки», незважаючи на загалом-то негативне ставлення до самого Гоголя: російський критик патронізує локальну екзотику і фактично колекціонує її як певний стиль. Хоча публіка Гоголя ««утирает нос полою своего балахона» и «жестoko пахнет дѣтeм», а «действующие лица этих сказок принадлежат к самым низким сословиям и говорят языком, приличным своему званию», – відзначає критик з «Библиотеки для чтения», але «при всём том язык этот не поражает образованного читателя ни пошлыми оборотами беседы в присядку, ни грубостью, слишком верною чёрной природе». Піднесений стиль і прикрашені образи навіть зворушують його: «Как не полюбитъ этих молодых казачек, с такими круглыми бровями, с таким свежим и румяным лицом? Как не находитъ удовольствия в картине этих нравов, добродушных, простых, забавных?» [35].

Таким чином, малоросійський бурлескний маскарад з його ефектами низького перевдягання, поєднуючись із романтичною декоративністю й сентиментальністю, усе більше ототожнюється зі стилетворчою парадигмою колоніальної (провінційної) української літератури. Перетворення провінційності на колоніальний кітч стало можливим завдяки (1) бурлескному стилю, (2) наявності творців й споживачів популярної (масової) літератури, (3) сублімації та гібридизації «малоросійської» народності, здійснюваних колоніальним метропольним суб'єктом, (4) серіальності, тобто здатності до відтворювання «малоросійського» стилю.

Репродукування «малоросійського» кітчу має різні форми й стадії розвитку впродовж 19-20 століть і по-різному сприймається антиколоніальною і постколоніальною критикою. Для антиколо-

ніальної критики Євгена Маланюка творення пересічної імперської людини, цей «брутальний, масово-механічний виріб, виконуваний терористично-поліційною машиною тотально-централізованої держави», означав «акцію видирання з живого організму підбитих і обезвладнених націй – окремих їх шматків». Це «видирання шматків» або денатуралізація і денаціоналізація відбуваються, за його словами, через деформування історії, пам'яті. Додамо: а також – «замасковано» – за рахунок творення кітч. Саме кітч «зазвичай маскується гопакошароварництвом, відповідно спрощеною мовою («подделуєця под мужицький разговор», як каже один з персонажів Винниченка), ховається за лжепатріотичною віршографією і етнографічною патріотикою взагалі» [36].

Такі форми примітивного кітч значно видозмінюються в постмодерну епоху, коли сам кітч стає іронічним, відкрито симулятивним та репродуктивним. При цьому кітч стає засобом постколоніальної критики, підкреслюючи свою амбівалентність і розмасковуючи механізми свого конструювання. Він наділяється субверсивною, підривною здатністю, як, наприклад, у багатьох акціях карнавалізованого дійства гоголь-фесту чи у перформансах Верки Сердюки (артист Андрій Данилко). Водночас сучасний мало-російський кітч у його спрощеному образі використовує баналізацію, конформізм, стилізацію, як у Михайла Поплавського, не стільки підриваючи колоніальні стереотипи, скільки використовуючи і примітизуючи їх до абсурдності. Використовуючи стереотипні кліше української ідентичності – вареники, сало, борщ, останній продукує спрощений і колоритний образ українського світу, перетворюючи останній у кулінарний Едем. Тут ідеал ототожнений не з піднесеними фольклорними образами парубка і дівчини, як у часи романтизму, але з фетишем – «українським борщем»:

«Він по обіді кличе кожного до хати,
І по тарілці розливається душа.
Нас і за вуха від борщу не відірвати,
Коли він ллється наче пісня із ковша».

У країні-кітчі Поплавського вареники стають об'єктом любові («варенички мої кохані»), а любов козака до матері-землі трансформована у любов до макітри – («а до макітри серцем прикипів»). І саме сало зображується як солодкий український талісман:

«Сало їм, на салі сплю,
Бо я так його люблю,
От якби ще салом укривався,
То як у маслі я б купався».

Таким чином, Поплавський баналізує колоніальний кітч. Леді-кітч Верка Сердючка, зі свого боку, травестіює його. Зокрема, втілюючи традиційний для колоніальної свідомості фемінний образ України, А. Данилко з'єднує народну ляльку, кіборга, анти-Барбі і супер-зірку, перетворюючи пасивний лібідозний об'єкт на тіло, що продукує обмін різнонаправлених бажань. Малоросійський кітч відкрито ідентифікується при цьому з травестією (перевдяганням) і гібридністю. Свідченням останнього стає використовуваний суржик, а також різні форми медіацій – між містом і селом, поп- і етнокультурою, традиційністю і модерністю.

І Поплавський, і Верка Сердючка використовують гоголівський стиль – окрім того, що вони імітують і травестіюють Тараса Бульбу, Хіврю із «Сорочинського ярмарку», вони виявляються причетними до конструювання своєрідного гоголь-кітчу у сучасній культурі. І тут високий гоголь-фест сусідє з Gogol-bordello та його імігрантським панком, з маскультними перформансами Сердючки і примітивом Поплавського. Таким чином, спостерігаємо не лише своєрідну емблематизацію малоросійських оповідань Гоголя, але також і пере(со)творення колоніального кітчу. Останній розчакловується, стає «не наївним», виходить поза межі «малоросійськості», стає транзитним й космополітичним, і отже – знімає з себе свою колоніальну провінційну маску.

Література і примітки:

1. Гринберг Климент. Авангард и китч // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – Режим доступу до журн. : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>
2. Більше про трактування кітчу і його специфіку та форми в літературі див. Гундорова Т. Література і кітч / Тамара Гундарова. – К. : Факт, 2008.
3. Рифф Д. Любимый враг / Давид Рифф // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – Режим доступу до журн. : <http://xz.gif.ru/numbers/60/lyubimyi-vrag/>
4. Гоголь Н. Шлецер, Миллер и Гердер / Н. Гоголь // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в восьми томах. – М. : Правда, 1984. – Т. 7. – С. 94.
5. Андерсен Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсен. – вид. 2-е, перероб. – Київ, Критика, 2001. – С. 20.
6. Там само, С. 217.
7. Див. Maruska Svašek. Identity and Style in Ghanaian Artistic Discourse. (ed.) Contesting Art. Art, Politics, and Identity in the Modern World. Edited by Jeremy MacClancy. – Berg Publishers : Oxford, 1997, pp. 27–62.

8. Бодрийяр Ж. Китч / Жан Бодрийяр // Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М. : Культурная революция; Республика, 2006. – С. 144–146. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html>

9. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception// Media and Cultural Studies. Key Works. Revised Edition. Edited by Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner. – Blackwell Publishing, 2001. – P.44.

10. Ibid., P.45.

11. Рецензия на «Вечера на хуторе близ Диканьки» (Повести, изданные Рудым Паньком. – 2-е, изд. – СПб. – 1836) // Библиотека для чтения. – Ч. 1836. ; Т. XV. ; отд. VI. «Литературная летопись» (Февраль. Новые книги). – Режим доступа до журн. : <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200200405>

12. Dimple Godiwala. Postcolonial Desire: Mimicry, Hegemony, Hybridity // Reconstructing Hybridity. Post-colonial Studies in Transition. – New York, Ropopi B.V., 2007. – p.68.

13. Homi K. Bhabha. The Location of Culture. – London : Routledge, 1994. – p.85.

14. Saikat Majumdar. Desiring the Metropolis. The Anti-Aesthetic and Semicolonial Modernism // Postcolonial Text. – Vo 13, № 1(2007). – p.4.

15. Юрій Шевельов. Кулішеві листи і Куліш у листах // Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані. / ред. Юрія Луцького, передм. Юрія Шевельова. – Нью Йорк-Торонто : Українська Вільна Академія наук у США, 1984. – С. 21.

16. Грабович Г. Семантика котляревщини / Григорій Грабович // До історії української літератури. – К. : Основа, 1997. – С. 327.

17. Русские мемуары. Избранные страницы. XVIII век. – М. : Правда. – 1988. – С. 484.

18. Там само, С. 463.

19. Хардт М. Империя / Майкл Хардт, Антонио Негри : пер. с англ. / под общей ред. Г. В. Каменской. – М. : Праксин. – 2004. – С. 185.

20. Квітка-Основ'яненко Г. До П. П. Плетньова / Г. Квітка-Основ'яненко // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія. : у 3-х кн. – К. : Либідь, 1996. – Кн. 1. – С. 89.

21. Гребинка Е. Провинциальные театры / Е. Гребинка // Там само. – С. 103.

22. Филомафитский Е. Харьковский театр // Там само. – С. 36.

23. Гоголь Н. Ночь перед Рождеством / Николай Гоголь // Собрание сочинений в восьми томах. – М. : Правда. – 1984. – Т. 1. – С. 187.

24. Там само. – С. 191.

25. Див. Harsha Ram. The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. – The University of Wisconsin Press, 2003.

26. Зеров М. Нове українське письменство / Микола Зеров // Зеров М. Українське письменство. – К. : Основи, 2003. – С. 56.

27. Котляревщина / редак., вступ. ст. й приміт. І. Айзенштока. – Х. : Державне видавництво України, 1928. – С. 267.
28. Гоголь Н. В. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. – М. : Правда, 1984. – Т. 7. – С. 160.
29. Белинский В. Г. Литературные мечтания / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. – М. : Современник, 1981. – С. 92.
30. Белинский В. Г. Литературные мечтания // Там само. – С. 19.
31. Овсянико-Куликовский Д. Н. Гоголь в его произведениях / Д. Н. Овсянико-Куликовский. – М. : Изд-во И. Д. Сытина, 1909. – С. 13.
32. Опыт биографии Николая Гоголя, со включением до сорока его писем. Сочинение Николая. – СПб, 1854. – С. 89.
33. Шелухин С. П. Н. В. Гоголь и малорусское общество / С. П. Шелухин. – О. : Типография «Техник», 1909. – С. 33.
34. Библиотека для чтения. – 1843. – Т. VI. – С. 47–48.
35. Библиотека для чтения. – 1836. – Т. XV., отд. VI. «Литературная летопись» (Февраль. Новые книги).
36. Маланюк Є. Малоросійство / Євген Маланюк. – Режим доступу : <http://www.ukrnationalism.org.ua/publications/?n=1635>

Анотація

Об'єктом аналізу в статті став процес формування колоніального кітч, зокрема твореного М. Гоголем.

Ключові слова: колоніальний кітч, етнонаціональний кітч, масова культура, репрезентація, імітація, емблеми-знаки, імперський дискурс, метрополія, «малоросійський» стиль, бурлеск, травестія, колоніальний маскарад.

Аннотация

Объектом анализа в статье стал процесс формирования колониального китча, в частности созданного Н. Гоголем.

Ключевые слова: колониальный китч, этнонациональный китч, массовая культура, репрезентация, имитация, эмблемы-знаки, имперский дискурс, метрополия, «малороссийский» стиль, бурлеск, травестия, колониальный маскарад.

Summary

The object of analysis in the article is the process of forming of colonial kitch, in particular created by N. Gogol.

Keywords: colonial kitch, etnonational kitch, mass culture, representation, imitation, emblems-signs, imperial diskurs, mother country, «malorosiyskiy» style, burlesk, travestiya, colonial masquerade.