

УДК 82-32(477)

Юрчук Олена

МОДИФІКАЦІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КІТЧУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ “СОБОР” О. ГОНЧАРА)

У статті розглядається модифікація соцреалістичного китчу на прикладі роману “Собор” О.Гончара. У романі відбулося поєднання рис ідеологічної ерзац-культури (соцреалізм) та національного китчу (національне мислиться як екзотичне, історичне, актуальне завдяки наповненню ідеологічними штампами), що й сформувало простір для утворення нової моделі соцреалістичного китчу.

Ключові слова: китч, модифікація, соцреалістичний китч, національний китч.

В статье рассматривается модификация соцреалистического китча на примере романа “Собор” О. Гончара. В романе произошло соединение черт идеологической эрзац-культуры (соцреализм) и национального китча (национальное осмысливается как экзотическое, историческое, актуальное через наполнение идеологическими штампами), что и сформировало пространство для образования новой модели соцреалистического китча.

Ключевые слова: китч, модификация, соцреалистический китч, национальный китч.

The modification of socialist realistic kitsch on the example of the novel “Cathedral” of O. Gonchar is studied in this article. The combination of the features of the ideological ersatz-culture (socialist realistic) and the national kitsch (national is thought as exotic, historical, actual due to the ideological cliches) happend in the novel and it formed the space for the formation of the new model of socialist realistic kitsch.

Key words: kitsch, modification, socialist realistic kitsch, national kitsch.

Феномен “кітч” до сьогодні є досить контрверсійним і мало дослідженим. Найчастіше під ним розуміють позамистецькі явища, поява яких вмотивована запитами маргінальних соціальних структур (селянське, постселянське індустріалізоване середовище). Окрім того, кітч пов’язаний із ситуативною потребою творення нового, що, не відкидаючи інші, найчастіше елітарні форми мистецтва, дозволяла наблизити культурний простір до пересічного споживача. Важливою ознакою кітчу є те, що він стає полем об’єднання, створює простір, у якому непоєднані явища не тільки співіснують, а й взаємозамінюються та взаємодоповнюються.

Найчастіше він містить у собі ідеологічну спонуку, стає маркером, під яким приховується бажання маніпулювання масовою свідомістю виробником і замовником кітчу (кітчменами). Зауважимо, що поза антимистецьким дискурсом розуміння феномену кітчу знаходимо в сучасній науковій думці і здогад, що він є складовим елементом будь-яких мистецьких явищ. Із цього приводу Т. Адорно зазначав: “Кітч – це не тільки, як того б хотілося послідовникам віри в освіту, відхід від мистецтва, його сторонній продукт, що виник у результаті підступної акомодатії (приспосовуванства), він ховається в мистецтві, очікуючи постійний момент повернення, що дозволить “вистрибнути” з мистецтва” [1, 344].

Радянський культурний простір від початку виникнення характеризувався розірваністю своїх елементів, а також вимагав ситуації або “повернення”, заперечених як шкідливі щодо існуючої політичної доктрини (наприклад, модернізм чи декаданс), або “відкидання” ідеологічно нестійких явищ. Однозначні “повернення” чи “відкидання” не були можливі, тому що перше вело б до відчуття амбівалентності, а, отже, нестійкості ідеологічної догматики, друге – сформувало “порожні” місця в новоствореній культурі. Окрім того, виникла потреба в долученні до мистецтва всіх прошарків соціуму, адже радянський соціальний механізм декларувався як народний (масовий, пролетарський), але практика не давала такої можливості, що формувало відчуття “духовного голоду”. Елітарні форми мистецтва залишалися поза межами масової свідомості (можемо виокремити різні причини: брак культурного досвіду, складні обставини життя). Все це вимагало радикального кроку, яким і стала поява в радянській дійсності ерзац-культури, кітчу, що отримав назву соцреалізм. Соцреалістичний кітч дозволив “повернути” у культуру раніше відкинуті мистецькі явища (наприклад, реабілітація романтизму [3]) та сформувати по-

трібні ідеологічні маркери для існуючих явищ (так, в українську літературу входить трилика “ікона”: Т. Шевченко – перший революціонер (пенсійного віку – дід у смушевій шапці), І. Франко – виразник пролетаризму (одвічний Каменяр) і Леся Українка – та, яка побачила “досвітні вогні” революції (співачка “досвітніх вогнів”). Зауважимо, що соцреалістичний кітч став простором дидактики й ідеології, що забезпечували маніпулювання. Останнє було двовекторним. З одного боку, потребу в такому маніпулюванні мала сама мистецька еліта, якій “пролетаризація” культури дозволяла наблизитися до народу, стати ним самим, з іншого – потребу в ньому відчувала політична еліта (в цьому випадку маніпуляції здійснювалися і над самими виробниками кітчу – митцями).

У західноєвропейському мистецтві кітч закріпився як ситуативне явище, що потребує обережного ставлення, вимагає на певному етапі реконструкції. Західноєвропейський кітч не є єдиноможливим варіантом насичення культурних запитів, а однією з версій. Таким чином, залишається простір для вибору (споживач або обирає кітч, або відкидає його). Радянський соцреалістичний кітч став доктриною, котра реалізувалася у просторі “безваріативності”, коли кітч ставав “каноном” для всіх, що розширило межі його використання до абсолюту, отже, він закріпився у свідомості як єдиний культурний дискурс, який передавався у спадок від покоління до покоління (так звана “спадковість кітчу”). В. Хархун слушно зауважує, що “соцреалізм був механізмом культурного колоніалізму, чітко позиціюючи національні культури як маргінальні в контексті сконструйованого феномену “радянської літератури” [4, 61].

Отже, соцреалістичному кітчеві притаманні:

– загальнодоступність (стирання індивідуальності, створення ефекту “для всіх і про всіх”, наслідком яких стає збіднення мистецьких засобів, трафаретність зображення);

– загальнообов’язковість (ситуація унеможливлення вибору);

– наскрізна ідеологічність (відбувається підміна бажань та відчуттів, бажане видається за дійсне: “теорія безконфліктності”, тобто оптимізується дійсність через зображення її виключно позитивною; ідеологічно-тоталітарна доктрина стає базисною у свідомості, притлумлюючи та заперечуючи все, що не вкладається в її межі, наприклад, потреба у національному замінюється інтернаціональним досвідом; нав’язується “канон” вищості певної культури (в цьому випадку російської), що веде до маргіналізації “інших” культур);

– здатність до маніпулювання (кітч є засобом контролю за масовою свідомістю та його виробниками – кітчменами).

Соцреалістичний кітч зазнав модифікацій, які обумовлювалися зміною ідеологічної перспективи. У сталінську епоху він індивідуалізується за рахунок культу особистості вождя, тобто центральне місце у соцреалістичній ерзац-культурі належить сталінському кітчеві. У мистецтві навколо персони вождя обертаються “інші / не-індивідуалізовані об’єкти”, позначені кодом “позитивного героя”. Атрибутами цього коду виступають “генетична народність” (вони належать до селянсько-пролетарського соціуму); штампованість мислення (свідомість утворена з кліше, штамів, загальних відчуттів, рефлексій); інтернаціональний патріотизм (мала батьківщина притлумлюється образом великої Батьківщини – Радянський Союз, що через свою штучність та амбівалентність (під його маркером приховано імперію – Росію) формує простір національного як несправжнього, як імітації); система ритуалів, націлена на обов’язковий перехід від кращого до найкращого (найчастіше через підвищення соціального статусу – стати комуністом); героїчність (потреба померти у звитяжній боротьбі за народ / партію (зовнішній рівень), Сталіна (внутрішній підтекст зовнішнього рівня); цнотливість (відкидання сексуальності або її “гомосексуальна” заміна на бажання “Сталіна”, насолода від його слова і вчинку).

У постсталінську епоху соцреалістичний кітч зазнає незначної видозміни. Із розвінчанням культу Сталіна втрачається його індивідуалізація. Центральна одинична персона кітчу замінюється колективним “ми” (комуністична партія).

Вагомішим є період так званої “відлиги”, коли політична ідеологема зазнає, якщо не трансформації, то втрачає свою авторитарну тональність. У 60-х роках соцреалістичний кітч найбільш модифікується. Це пов’язано з уведенням до його структури національного елемента, за яким приховуються антиколоніальна свідомість. Виникає ідея “комунізму з людським обличчям”, що веде до індивідуалізації героя кітчу, набутті не декларативно-національного обличчя. Письменники вдаються до реалізації національного у “несерйозних” формах: національне як сексуальне (О. Ільченко і його невмирущий козак Мамай), як архетипно-екзотичне (О. Гончар і його образ історичної екзотики – Собор). Окрім того, національне у них мислиться як фольклорне, отже, позначене масовою свідомістю. Так, соцреалістичний кітч доповнюється антиколоніаль-

ним кітчем, якому притаманні штучна історичність (національна історія сприймається як далека екзотика і “підганяється” під ідеологічну доктрину); індивідуалізація героя за допомогою імітації його національного обличчя (зауважимо, що національне і в цьому контексті мислиться як історичне / “те, що було”, звідси і засія “історичних” героїв, сюжетів), поєднання розважального і серйозного (“хімеризація”), що формує простір доступного. У соцреалістичному кітчі зникає установка на показ колізії як боротьби позитивного і гіперпозитивного, натомість у ній з’являється опозиція позитивного і негативного.

Однією з ілюстрацій заявлених вище тез може бути роман О. Гончара “Собор”, у якому “соцреалістичний канон” отримує національне українське тло. Вводячи національний елемент у текст, письменник вдається до чіткого поділу між минулим і сучасним. У минулому національне набуває ознак кітчю, адже містить у собі серйозне (героїчне козацьке звитяжство, дотичність до елітарного мистецтва (архітектоніка Собору) та несерйозне (зображення українського як екзотичного; подання історичного крізь призму сексуального – “козацька лавсторі”): “В давні, в дозаводські часи було, кажуть, на цьому місці велике село, що робило списи запорожцям. І коли мандрували козаки на Січ, то завертали сюди, щоб запастися списками. Отоді, може, котрийсь козак і зачепився тут за якусь молодицю, поклавши початок династії” [2, 5]). У центрі національного тла О. Гончар розміщує Собор. Від початку роману автор робить акцент на його “історичності”. Відбувається кодування національного як минулого, того що потребує охорони, але є непоміченим тоді, коли така потреба відсутня (зачіплянці звертають увагу на Собор лише, коли викрадено дошку і виринає питання його зруйнування).

У сучасному для О. Гончара часі національне існує опозиційно до радянського, що розуміється як доба прогресу, найчастіше позитивна та героїчна. Собор, маркуючи “інший” час, стає місцем негативного (невдалий сексуальний досвід Єльки, поранення Миколи Баглая). Окрім того, в системі радянської політичної догматики він втрачає дотичність до елітарного мистецтва й опиняється у стихії ерзац-культури. О. Гончар досягає такого ефекту комбінуванням “туги” / передчуття Миколи Баглая, що Собор є чимсь особливим, недосяжним (“Щоразу перед ним Баглай почуває якийсь дивний смуток і щось навіть тривожне. Собор ніби має в собі щось від

стихії, навіває щось таке велике, як навівають на людину степ, або ескадри хмар...” [2, 16]) з ідеологією радянського атеїзму (“Скільком голови дурманів (Собор – Ю.О.) чадом лампад, облудністю проповідей, наркотичними пахощами ладану розмашистих попівських кадил... Пузаті попи ставали тут ще пузатішими, церковні старости, стрижені під горщик, намащені оливою, бряжчали горами мідяків на тарілі, злодіювали, наживалися на свідчках, шахраї підрядчики одним махом відкуповувались тут від гріхів, старці та старчихи вмирали на папертях, а нещасні каліки, що звідусіль тяглися сюди, щоб зцілитися, добутися чуда, так і zostавались каліками, чуда не добувшись...” [2, 16–17]). Таке комбінування веде до втрати “серйозного” підтексту національної символізації Собору.

Реабілітація його значимості, але із втратою національного, відбувається і в історії з викраденням таблиці. Автор підкреслює потребу у збереженні Собору не стільки, тому що він є осередком української генетичної пам’яті, скільки з причини легітимності його існування, визначеної вищим радянським керівництвом: “Розмова в гурті раз у раз поверталася до таблиці, зайшлося про походження її, старші пробували пригадати, коли й ким було її відлито, і виходило так, що ледве чи не за декретом Леніна відлита була вона, ота чавунна зачіплянська таблиця...” [2, 100]. Зауважимо, що ознак ерзац-культури у межах соцреалістичного кітчу набуває не тільки образ Собору, але й знакова постать з української літератури Т. Шевченко. Святкування його ювілею стає приводом для проведення ремонтних робіт у селі Кобзареве. Ім’я поета потрапляє до радянського фольклору (“Нещодавно возила виконавців своїх пароплавом по Дніпру на екскурсію до Канева, відвідали шевченківські місця, село Кобзареве, де з нагоди ювілею поета все було причепурено – і дорога, й будинки, діти повернулись на Зачіплянку в захваті від побаченого, і тепер можна почути, як вони часом галасують біля саги, хором декламують підхоплену у подорожі примовку-жарт: – Спасибі Тарасу за шифер і трасу!” [2, 149]), що веде до зміщення асоціації від знаковості в минулому (елітарна культура – духовний світ) до знаковості в сучасному (привід поліпшити побут – матеріальний світ).

На модифікованість соцреалістичного канону вказує не тільки поява в ньому національних елементів, а й втрата однозначності у трактуванні історичних подій. О. Гончар розгортає амбівалентну версію історії діяльності Махна. Він не ставить історичну постать

у рамки зіткнення двох ідеологій національно-анархічної / негативної (махновці) та інтернаціонально-революційної / позитивної (червоноармійці). У романі Махно зустрічається з представником української еліти істориком Яворницьким. Таким чином О. Гончар зводить до бар’єру дві версії українського, розмежовуючи українське як руйнівне (Махно) та українське як оберігаюче (Яворницький). Досить двозначно звучать слова історика Яворницького (“– То не ідеал, до якого йдуть через руїни та через трупи. Дух руйнівний, стихія руйнацтва – це не моя стихія...” [2, 178]), які він промовляє до Махна в контексті історії становлення самої радянської влади. О. Гончар, відкидаючи руйнацький первень, тим самим опосередковано засуджує його в історії становлення радянської державності.

Амбівалентною виглядає й персона Сталіна та проблема “культу”. З одного боку, “культовики” подаються негативно (негативність реалізується через зовнішню непривабливість: “Доки вони розмовляли, затримавшись перед книгозбірнею, в кутку зали, згорбившись, писав щось хирлявий, спорохнілий чоловічок. Маленький був, як гриб зморщений, і обличчя якоїсь грибною сіризни. Втягнув голову межи плечі і, не відриваючись від паперу, все щось шкрябав, шкрябав пером. Лише зрідка на мить підводив голову, зиркаючи на Лободу злим, жовчним поглядом” [2, 121]), з іншого – О. Гончар не вдається до цілковитого їх засудження, він вказує на цілісність їх поглядів, адже вони не відступаються від своєї ідеї “фікс”: “Пропеклий культовик. Сталіністом, каже, був і вмру сталіністом. Все вимагає в мене, щоб бюст вождя витяг із комірчини та на подвір’ї над клумбою поставив... Там він колись і стояв, але ж тепер не поставиш?” [2, 122]. Можемо побачити в тому авторське виправдання самому собі, а також в останньому питальному реченні цитати простежується певна ностальгія. До того ж у тексті зустрічаємо слова, на кшталт, “Ті, що Україну воздвигали, вони у віках, Єлько... Не мати анархія її воздвигала. Батько Прометей...” [2, 52], які вказують, що й сам О. Гончар, зовнішньо відкинувши “культовицьке” минуле, не позбувся його на внутрішньому рівні. Образ батька Прометея дозволяє алюзію на попереднє таке ж саме батьківство Сталіна. Бажання батьківської опіки вказує на несамостійність мислення письменника, його колонізовану потребу в підкоренні.

Модифікації зазнає і зображення героїв. О. Гончар, відкидаючи соцреалістичну типізацію героїв, за якою ті поділялися на гарних

і дуже гарних, коли для перших створювалася перспектива досягнення найвищого рівня шляхом позитивного досвіду спілкування з останніми (численні образи батьків-командирів, політруків, свідомих голів колгоспів, тобто справжніх комуністів), створює колізію, в якій присутні позитивні герої (родина Баглаїв, Єлька, старий Лобода та ін.) й негативні (молодий Лобода, його колишня дружина).

Негативні персонажі, особливо це стосується образу Володьки Лободи, не маркують собою абсолютний “мінус”. Автор залишає їм простір “виправлення” – Лобода-молодший потрапляє в лікарню з інфарктом, що створює перспективу заслуженого покарання, яке має привести до каяття (зі слів Олекси-механіка: “– Поганих секретарів не буває, зятям собі, Романе батьковичу. Зятям і більше не пащекуй на цю тему, якщо хочеш у туристські їздить... – І додав уже без тіні жарту: – З інфарктом лежить у лікарні наш секретар. Мав у центрі якісь неприємності (не за собор, звичайно), тільки повернувся, і просто з літака – в лікарню...” [2, 226]).

Не позбувається письменник соцреалістичної традиції зображення позитивних героїв. Обігово торкаючись питання любові (легітимізуючи право на бажання тіла), О. Гончар створює канонічний варіант радянської людини – “людини працюючої”. У контексті цієї зауваги цікавою є Вірунька, дружина Івана Баглая. Формат цього образу збігається із раніше пропонованим О. Гончаром образом колгоспниці із “Соняшників” (краса Віруньки розкривається у її праці: “Мов королева, засідає Вірунька десь аж у піднебессі цеху, десь там торкає пальчиками залізну гриву свого велетня крана...” [2, 9]). Відмінність складає те, що фізична пишнотілість, дебелисть Віруньки, що прочитувалася в контексті образу колгоспниці із “Соняшників” як непривабливість, у “Соборі” набуває ознак жіночої сексуальності, яка породжена вдалим сімейним життям: “Вірунька тихо сміється. Білі яблучка щік поблискують, і плечі біліють, купаючись в місячному молоці, і здається – пахне від неї молочно” [2, 9], та “Розкохалась, розповніла в щасливім заміжжі, в ідилії шлюбу...” [2, 9].

Окрім того, вдаючися до зображення жіночої праці, О. Гончар уникає її негативного боку. Якщо в “Соняшниках” автор не згадує справжніх буднів жінки-колгоспниці, коли вона змушена виконувати тяжку працю, то в “Соборі” вони подаються з позиції героїзації (для письменника є досягненням радянської дійсності, що жінка працює в поганих умовах і виконує чоловічу роботу: “На ві-

чних протягах, в ядучій пилюці, у скреготах заліза – таке її життя в чорній, літаючій над пеклом шихтового двору кабіні...” [2, 9]). У цьому бачимо кітчеву штамповку мислення соцреалістичного тексту, коли відбувається нівеляція статевої ідентифікації і для жінки пропонується роль “бути як чоловік”. Зауважимо, що зовнішня жіноча непривабливість у романі, вмотивована жіночою героїчністю, маркує позитивно-сексуальний аспект: “...подруга оця Леся Хомівна, що в неї з фронту пів лица в шрами червоному. Зовні сувора, мало привітна, фронтовичка від першого знайомства викликала у Віруньки ширю симпатію... [...] постала перед нею людина справжня, людина-кристал” [2, 147]) та “Незважаючи на палаючий слід на щоці (чи, може, навіть завдяки йому?), виявив був тоді до неї цікавість молодий вихователь...” [2, 147].

Позитивні чоловічі образи змальовано у форматі радянських “супер-героїв”. Прикладом може слугувати Іван Баглай, силу якого виписано з наївно-казковою гіперболізацією: “...просто очам любо дивитись, як Іван у парку із червоною пов’язкою на рукаві, суворий, безстрашний, веде свій заводський патруль! Хміль миттю проходить у п’ячнюг, коли забачать Івана Баглая, різні вишкребки в куці сахаються, бо сьогодні чергують мартенівці, то ж он рудий Іван із своїми дружинниками йде!...” [2, 10]).

Присутня в романі традиційна для соцреалістичної літератури опозиційність між пролетарієм та інтелігентом. Щоправда, в О. Гончара вона зазнає іншого тлумачення. Письменник розділяє міську інтелігенцію та селянсько-робітничу. Перша розуміється ним як фальшива і розбещена (наприклад, образ лектора, який приїздить в Єльчине село розповідати про справжнє кохання, а пізніше намагається спокусити дівчину: “Єлька і слів його не чула, їй аж мурашки бігали по тілу від його фальшивих нот, все боялася, що він таки на півня зірветься, і жарко ставало від пекучого сорому за той верескливий крик, соромно перед дівчатами, перед людьми...” [2, 28]). Друга – як справжня: цілісна, позитивно орієнтована, правдива і здатна на ширі почуття (реалізується в образі Миколи Баглая). Вагомим також у контексті сказаного вище є й образ Кості-сліпого як представника мистецтва, вихідця із пролетарського середовища. Ним О. Гончар розгортає ідею творчості, що виглядає як колаж елітарного і масового: з одного боку, Костя має поетичний талант (він автор слів “Днів моїх золоті бергамоти обшигали, оббили вітри” [2, 12]), з іншого – плете кошики та жене самогон.

Саме такому типу мистецтва віддає перевагу нове покоління “пролетарської” інтелігенції (зі слів Миколи Баглая): “Днів моїх золоті бергамоти” – оце дає смак життю... (...) Мистецтво в наш час притягує найшляхетніших. Мистецтво, Вірунько, – це, можливо, останнє пристанище свободи...” [2, 12].

Модифікується в соцреалістичному каноні й образ війни. Мілітарна тема більше не слугує полем беззастережної героїзації, а також опоетизації військових буднів. О. Гончар вдається до досвіду О. Довженка (роман “Україна в огні”) у зображенні воєнної тематики, відкидаючи “прапороноську” однозначність. У “Соборі” війна – це вбивство, час жінок-покриток (мати Єльки), дітей, які залишаються без батьків (загибель батька в родині Баглаїв), та батьків, які втрачають дітей (смерть синів Ізота Лободи). Письменник більше не прикрашає людину війни: “Солдат саме пробігав мимо окопчика – лице заюшене кров’ю, і рука його перебита бовтається, теж уся у свіжій крові... Все ж він, оглушений боєм, палаючий кров’ю, почув той писк і зупинився над окопом, над породіллею. І дитя її новонароджене, тільки оченята розкріпивши, в подиві безтямності вперше побачило цей світ, побачило його в суцільнім кривавищі: заюшене солдатське лице, нависнувши над окопом. Горіло кров’ю й розпливалося на все небо, все в небі кипіло червоним, курилося у димах, і сонце було в ореолі крові” [2, 17–18].

Отже, в романі О. Гончара “Собор” відбулося поєднання рис ідеологічної ерзац-культури (соцреалізм) та національного кітчю (національне мислиться як екзотичне, історичне, актуальне завдяки наповненню ідеологічними штампами), що формує простір модифікованого соцреалістичного кітчю (на кшталт ідеологеми-кліше: “Ми сини такого народу, що протаранював старий рабський світ бронепоздами своєї ненависті. Матері у спадок нам передають не чваньковитість. Не пиху та захланність, а почуття честі, гідності й волелюбства – це ж чогось варто! Сини Барикадних вулиць! Шевченкового гніву, Кибальчича ми сини!” [2, 194]).

Література:

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно. – М. : Республика, 2001. – 526 с.
2. Гончар О. Собор : [роман] / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1989. – 270 с.

3. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.

4. Марков Д. Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур / Дмитрий Марков. – М. : Наука, 1970. – 248 с.

5. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : [монографія] / Валентина Хархун. – Ніжин : ТОВ “Гідромакс”, 2009. – 508 с.