

*Валентин Бушанський*

## СТАНОВЛЕННЯ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ: ШЛЯХ ДО КІТЧУ Й АНДЕГґРАУНДУ

*У статті розкривається становлення масової культури. Показано, що кітч є основною рисою масової культури. Андегґраунд як форма опозиції щодо кітчу може мати й політичні прояви.*

**Ключові слова:** *масова культура, кітч, андегґраунд.*

***Bushanskyi V. Formation of mass culture: the way to kitsch and underground. The article reveals the formation of mass culture. Shown that kitsch is the main feature of popular culture. Underground as a form of opposition to kitsch, may have political manifestations.***

**Keywords:** *mass culture, kitsch, underground.*

Політичне життя суспільства нероздільно пов'язане із життям культурним. Таким чином, присутні характеристики культури позначаються на політичних перебігах. Сутнісною рисою сучасної культури є її масовість. Сучасна культура – це, за визначенням, масова культура. Отже, риси масової культури позначаються й на політичному житті.

Характеризуючи масову культуру, слушно виокремити такі чотири феномени, які являють собою суперечності радикально виражених цінностей. Перший феномен – це суперечність між невизначеністю ідентичностей (цінностей загалом) і традиціоналізмом. Другий – суперечність між знеособленням людини та культот відхиленням. Третій – між зневагою до знання й наявністю елітарної освіти. Четвертий – між комерціалізацією мистецтва й андеґраундом. Кожен із чотирьох виокремлених феноменів складається з двох діаметрально протилежних культурних проявів. Ці суперечності подібні до суперечностей між діалектичними парами, скажімо, між категоріями «цілісність» і «частковість». Але в природному та соціальному житті неможливо знайти річ, яка була б лише цілісною й не була б частковою. Найелементарніший приклад – мій ноутбук, у якому я пишу цей текст, він є частковий, оскільки складається з деталей, але є й цілісний, бо в іншому випадку він не працював би. У неоплатонічній естетиці побутувала теорія «сяйва», згідно з якою прекрасною є цілісна річ, котра випромінює своєрідне сяйво. За приклад автори подавали сонце. Але Сонце як космічне світило також є і цілісним, і частковим, бо має складники, впорядковані відповідно до структури. А що вже казати про «сонце» як культурний образ! «Сходить сонце Аустерліца!» – вигукував Наполеон; «доки сонце зійде, роса очі виїсть», – зітхає українська приказка. Тож відособити таке явище, як невизначеність ідентичностей від традиціоналізму – цілком неможливо. Так само як неможливо без кореляції розглядати знеособлення людини та культот відхиленням. Ці явища становлять собою крайні прояви певної культурної цілісності. І сучасна культура немислима як без байдужого ставлення до знання, так і без елітарної освіти; як без комерційного мистецтва, так і без андеґраунду. І поготів, той-таки андеґраунд можливий лише за умови, коли є масове,

максимально просте за формою й максимально ефектне за подачею комерційне мистецтво. Та ж таки зневага до знання значною мірою породжена існуванням елітарної освіти, як і елітарність освіти зумовлюється соціальною байдужістю до знання. Тож, зазначені парні прояви є взаємовизначені (в тім сенсі, що надають значення і значущості одне одному) і взаємоокраєні (в тім сенсі, що формують одне для одного своєрідні краї, формотворчі межі – «пределы», кажучи російською).

Отже, перш ніж перейти до розгляду масової культури, доцільно кілька слів сказати про періодизацію культури. Яка культура передує культурі масовій? Досвід періодизації (який лише до снаги знайти в літературі) залежить від використаного критерію. Оскільки ж ми характеризуємо культуру як масову, то, відповідно, беремо за основу соціальний критерій. Тобто вказуємо на те, хто є основним суб'єктом культури, а саме – замовником і споживачем культурних цінностей. Під останніми ж традиційно розуміємо матеріальні блага, артефакти та власне цінності, які (не зовсім вдало) іменуються цінностями «духовними», або «духовною культурою» – мораль, етичні принципи, естетичні уявлення, соціально-політичні пріоритети (тощо). Отже, за умов масової культури саме маси визначають, які цінності й артефакти виходять на передній план, себто мають пріоритет, а які – мусять залишитись у тіні. І річ, як розуміємо, геть не в тім, що в середині ХХ ст. у масах прокинувся винятковий естетичний смак і непохитна етико-моральна принциповість. Справа, звісно, в найвульгарнішій речі – платоспроможності. Споживач (навіть якщо справа стосується культури) визначає виробництво, зокрема і творчість митців. У масовій культурі саме маси диктують відповідь на запитання «что такое хорошо и что такое плохо?». І відповідь ця, якщо й не істинна, то переконлива.

За цим-таки соціальним критерієм попередні культурні періоди слушно поділити на: 1) аристократичний і 2) буржуазний. Аристократична та буржуазна культури (до уваги береться, звичайно, лише європейський континент) мали двоїстий характер: з одного боку, це так звана «висока культура», з другого – фольклор. Стосовно поняття «висока культура» є, звісно, чимало сумнівів, але тут

цілком припустимо його використати. Аристократична та буржуазна культури залишили нам артефакти, які нині іменуються класичними (музика, театр, архітектура, живопис, філософія тощо). В естетиці ці артефакти ще трактуються як «великий канон». Хоча, звісно, ані Моцарт, ані Бетховен не знали, що вони пишуть «класичну» музику; так само як Ботічеллі чи Рембрандт не здогадувалися, що їхній живопис – «класичний». Мистецтво розвивалося за власною логікою, в основі якої Гаролд Блум бачить фактор змагальності [1]. Ця сама замкнута внутрішня логіка простежується й у філософії, яка розвивалася під дією двох надпотужних поштовхів – учень Декарта і Канта; наступність простежується й у політичній думці, маючи точками відліку вчення Макіавеллі, Гоббса, Руссо та Маркса. І коли ми пишемо про «внутрішню логіку» та «наступність», то міркуємо цілком у гегельянському дусі, оскільки мовимо про розвиток понять, які закладалися, розвивалися й заперечувалися у філософських і політичних текстах (не надаючи, звісно, розвитку цим поняттям онтологічного сенсу).

Утім, найважливішим є інше – фактор соціальності в розвитку аристократичної та буржуазної культур. Обидві культури розвивалися відповідно до потреб панівних верств. Це те, що вульгарний марксизм іменує «обслуговуванням інтересів панівних класів». (Цікаво, як саме ці інтереси обслуговували Декарт, Кант і сам Маркс?) Насправді ж, визначальний вплив справляли два чинники: 1) *освітній* і 2) *репрезентативний*.

*Освітній чинник* зумовлювався: а) потребою християнської церкви в трактуванні Святого Письма (вивчення латинських і давньогрецьких текстів, учень Отців Церкви) та християнських догматів, які мають діалектичний характер і не можуть бути осягнуті без філософської підготовки, б) існуванням автономної корпорації університетів. Відповідно, й культурні здобутки аристократичного та буржуазного періодів розвивалися на своєрідному піднесеному фундаменті – тексти Платона й Аристотеля, Ціцерона та Вергілія. І тексти цих та інших «давніх» класиків розглядались у відриві від соціальної та політичної ситуації, в якій вони постали. Це породило образ довершеної, раціональної та «світлої» класики, який протистав-

лявся «темному» Середньовіччю та завжди нікчемній сучасності. Так постав образ, проти якого в праці «Народження трагедії, або еллінство та песимізм» збунтувався Фрідріх Ніцше. Не Аполлонове, а Діонісове начало було визначальним (принаймні не менш важливим), стверджував Ніцше. Але Діонісове начало не ввійшло до середньовічного та новочасового бачення Античності. Античність існувала лише в її музейному, філологічно ретельному й історично пафосному вигляді. І саме ця аберація віддаленого в часі погляду, і саме ця музейно-університетська тиша й спричинили естетично-споглядальне сприйняття Античності. Саме в такому «відредагованому» вигляді аристократична та буржуазна культури і сприйняли Античність за посередництва освіти. Отже, й аристократична, й буржуазна культура – аж до постання культури масової – розвивалися на відстороненому культурному базисі, розвивалися самодостатньо, за внутрішньою логікою, не зазнаючи істотного впливу з боку безпосередньої соціальної реальності. Їхні артефакти завжди пов'язані з тлумаченням, інтерпретацією, розвитком античних традицій. Відповідно, й культурні артефакти (хай то література, філософія, правові тексти чи живопис) були звернені лише до осіб, спроможних їх інтерпретувати.

Звісно, безпосередня соціально-політична дійсність проривалася до сфери відстороненого мислення. Проривалась у вигляді християнських єресей, соціальних утопій і елементарних бунтів. Але всі ці «прориви» інтерпретувалися за допомогою заздалегідних когнітивних схем. Тільки в ХХ ст. філософія та політична думка набули нового соціально базису, який уможливив перегляд попередніх інтелектуальних традицій, чи, радше, постання поряд із традицією нових пояснювальних причинно-наслідкових схем.

Отже, скажімо декілька слів і про *репрезентативний чинник* аристократичної та буржуазної культур. Цей чинник має переважно статусний і політичний характер. Його формулу можна передати таким чином: Я є таким, яким Я є, тому що Я є спостереженим Іншим. Факт спостереження зумовлює необхідність репрезентації – представлення власного Я як прояву власного статусу. Логіка статусної репрезентації відповідає тій схемі, яку Едвард Саїд виокремив для опису обопільного сприйняття між

Заходом і Сходом, а також у рамках імперської та колоніальної культур. За Саїдом, Схід є таким, яким він є, себто являється (постає, репрезентується) в певному образі, тому, що є Захід – Інший, котрий споглядає Схід. Це не означає, що всі ті речі, які ми очікуємо побачити, сприймаючи Схід, насправді властиві Сходу. Це лише означає, що Схід, враховуючи очікування Заходу, неодмінно репрезентує Заходу очікувані прояви. Відповідним чином і Захід грає роль Заходу перед очима Сходу.

Як приклад, можна згадати одне з оповідань Редьярда Кіплінга. Молодий офіцер служить в індійській колоніальній поліції. Одного дня в селі стався неприємний випадок: у господаря втік із повітки слон (зі слонами таке трапляється). Слон розгромив пів села і тепер пасеться на чиемусь полі. Молодий офіцер бере гвинтівку й убиває слона. Вартою уваги є мотивація офіцера: по-перше, він розуміє, що слон невдовзі втихомириться й господар зможе його забрати до обійстя, отже, вбивство слона – безглузда жорстокість. По-друге, він розуміє, що мешканці села очікують від нього саме такого рішучого і жорстокого вчинку, бо він – біла людина, а отже – жорстокий, рішучий і принциповий (господар недогледів слона, а тому має постраждати). По-третє, розуміє, що не вдавшись до жорстокого вчинку, він втратить авторитет, перестане бути «білою людиною», а отже, й не зможе далі служити в поліції. Таким чином, офіцер діє не за об'єктивною логікою (вбивати слона безглуздо), а за логікою образно-естетичною: я біла людина, білі люди – жорстокі, а тому – я діятиму жорстоко. Себто, офіцер репрезентує себе таким, яким його очікують бачити, а не таким, яким він є насправді (бо слона-то йому шкода).

У репрезентації аристократичної та буржуазної культур простежується саме цей образно-естетичний чинник. Тільки в ролі Іншого-спостерігача виступають нижчі верстви: аристократ поводиться як аристократ не тому, що він аристократ, а тому, що є «холопи», які за ним спостерігають. Відповідно, й холопи поводяться як «холопи» за присутності аристократії. Кожен виконує свою соціальну роль перед очима Іншого. Аристократ і буржуа мають бути Іншими перед очима Інших. Скажімо, французька культура

«золотого віку» виробила бездоганний ритуал аристократичного способу життя (мова, мода, мистецтво, кухня тощо). Але, якщо певна культура (в конкретному часі та просторі) не спромоглася виробити належного ритуалу, то такий ритуал елементарно запозичується. Відтак ми бачимо в історії переможну ходу французької культури, бо саме ритуал цієї культури був адекватний належному способу саморепрезентації аристократії.

Знову ж таки, задля унаочнення, звернімося до класичного образу театру кабукі – образу бідного самурая. Усе майно самурая – дірявий плащ і меч. Поряд із ним – вірний слуга. Зима. Самурай і його слуга бредуть засніженою дорогою. Слуга щулиться, кутається у свої лахи і весь час ремствує на долю. Самурай незворушно крокує дорогою, не ховаючи тіло від пронизливого зимового вітру. Як бачимо, кожен із цих персонажів грає відведену йому роль. Так само як божевільний ідальго грає роль мандрівного лицаря (з усіма наслідками, які випливають із цієї присвоєної ролі). Виникає запитання, невже аристократ не може бути аристократом не за роллю, а за духом? Із погляду соціології культури відповідь на це запитання не має жодного значення. Натомість має значення геть інше – будь-яка культура мусить витворити власний «високий» канон. Мусить містити канон образу «низького» (мораль, світогляд, поведінка, мова) й образу «високого» (так само – мораль, світогляд, поведінка, мова і т. д.). І без цих пар жодна культура не може бути цілісною. Потрібно наголошувати: йдеться не про соціальний «низ» і соціальний «верх» (із погляду соціології), а про – образний канон «верху» та «низу». Скажімо, значною проблемою української культури є брак канонічного образу «верху», образу українського аристократа.

І тут ми виходимо на проблему, яка є специфічною для масової культури. У масовій культурі формалізований за верствами соціальний «верх» і соціальний «низ» – стерті. Якщо представник аристократії мав можливості (і мусив) вести відповідний спосіб життя, тобто мав можливості для споживання відповідних артефактів (а саме факт споживання Ганна Арендт виокремлює як критерій належності до панівної верстви), то в сьогочасних умовах

можливості для споживання, які мають усі соціальні прошарки, загалом тотожні. Костянтин Леонтьєв свого часу писав: соціальна нерівність мусить існувати, бо вона є передумовою розвитку культури й має *естетичне* значення. Максима Костянтина Леонтьєва в сьогочасному світі не виконується.

Потрібно звернутися ще до одного питання, яке вже побіжно згадувалося, – явища фольклору. Аристократична та буржуазна культури, функціонуючи у своєрідному замкнутому колі, існували поряд із незмінним упродовж століть культурним шаром, який нині опредметнюється як фольклор. Цілком зрозуміло, що безіменні творці (та відтворювачі) народною культури не вважали, ніби вони створюють «фольклор». «Фольклор» – це сторонній погляд на народну культуру, а не досвід культурної рефлексії, який здійснювався самим народом. Якщо ми відштовхуватимемося від етимології, то терміном «культура» ми з повним правом позначатимемо насамперед «високу» культуру, бо та і справді буде «культивованою», в буквальному сенсі «штучно вирощеною». Шекспіра та Мольєра потрібно вирощувати (бажано – в оранжереї). Натомість вертеп (чи ще щось у цьому роді) – це явище, яке й саме з'явиться (мов бур'ян на полі). Це не означає, що артефакти аристократичної культури завжди, з естетичного погляду, вищі, аніж артефакти культури народної. (Аристократична культура породила чимало неймовірно нікчемних проявів.) Це лише означає, що народна культура має свою жанрову межу, котру їй не до снаги переступити. Якщо ми подивимося на ті речі, які в Україні іменуються фольклором, то помітимо, що це не завжди власне фольклор. Танцювальний ансамбль імені Павла Вірського, хор імені Григорія Верьовки (та інші колективи) репрезентують не народне мистецтво, а твори, стилізовані під народне мистецтво. Й у цьому сенсі колективи, створені Вірським і Верьовкою, – суто професійні, а їхні твори – це авторські роботи. Напевно, найвідомішою українською піснею є «Щедрик» в обробці Миколи Леонтовича. Але цей твір є, знову ж таки, обробкою – доволі віддаленою від первинного матеріалу. І така професійна трансформація народної творчості є доволі прикметною для ХХ ст.



Народна творчість ніби зрощується з професійним мистецтвом, набуваючи, таким чином, нової форми, придатної для широкого сприйняття. По суті, фольклор стає елементом маскульту.

Отже, перейдімо до власне масової культури. Масова культура бере початок із процесу урбанізації, спричиненого індустріалізацією. Колишні селяни, стаючи містянами, втрачали зв'язок із народним побутом, звичаями та світоглядом. Цей процес розпочинається в середині XIX ст., в Україні – в кінці XIX – на початку XX ст. Отже, провідним фактором культурного розвитку стає не відтворення народної культури, а наслідування статусної культури панівних верств. Простіше кажучи, нові пролетарі починають наслідувати побут і манери своїх роботодавців. У повісті «Хазяїнове дитинство» Жана-Поля Сартра є прикметний епізод: одна із жінок – представниця класу дрібних буржуа – ділиться своїм обуренням із подругою: я бачила як дружина мого робітника купувала собі шовкові панчохи, а яюсь ішла вулицею, несучи кошик із вином і різними наїдками. На її думку, це – ганебно. Якщо дружини чорноробів почнуть носити шовкові панчохи, то це – кінець усім устоям. Таки правда, сказав би Костянтин Леонтьєв, – це кінець ієрархії й кінець естетиці. Відтак провідним фактором масової культури є наслідування. Але наслідування чого? Наслідування культури панівних верств – буржуазної культури та культури аристократичної. Тут треба звернути увагу на річ, яку відзначила Ева Томпсон: у класичній російській літературі взірцем високої культури є життя аристократії, натомість у літературі англійській, німецькій і французькій – за високий взірець править культура буржуазна. Це є специфіка російської культури, визначена запізнілою модернізацією. І ця специфіка визначає зміст високої культури, яка наслідувалася з настанням масової культури.

А тепер перейдімо до особливостей цього масового наслідування. Наслідування, повторення, копіювання – це завжди процес, пов'язаний із втратами. Наслідуються завжди зовнішньо-формальні ознаки, але наслідувач майже ніколи не вловлює суть взірця, на який орієнтується. Наслідування завжди пов'язане зі спрощенням. І водночас – до створеної

«копії» неминуче вноситься елемент особистості суб'єкта, який є копією. Згадаймо бодай мольєрівський образ міщанина у шляхетстві. Для Мольєра та його читачів – представників «золотого віку» аристократичної французької культури – це комічний образ. Аби вже згаданий Жан-Поль Сартр мав бодай крихту почуття гумору, то дружина чорнороба, яка вирядилась у шовкові панчохи, також була б комічним персонажем. І там, де естетика бачить суцільний комізм і незугар, етика бачить трагедію. У «Так казав Заратустра» Фрідріх Ніцше пропонує цікаву притчу: Заратустра оголошує натовпу («потолочі», як перекладає Петро Таращук), що зараз з'явиться надлюдина; і потолоч аплодує, бо очікує побачити канатохідця. Заратустра переживає настільки глибоку душевну травму, що відмовляється проповідувати перед «потолоччю» й вирушає до пустелі. (Він образився.) Маса не здатні сприймати високі взірці – ось, що хотів сказати нам Ніцше. Маса потребують хліба та видовищ (в ідеалі – «видовищного хліба», або ж «хлібного видовища»). Ніцше дивовижним чином передчув постання нового типу масової свідомості. Безперечно тут визначальну роль справило оцінювання суспільної рецепції творчості його кумира Ріхарда Вагнера. Збагнений лише для обраних, Вагнер однієї прекрасної миті став цілком «попсовим», кажучи сучасною мовою. І ті люди, які не здатні були оцінити жодної ноти у вагнерівських творах, ураз почали співати їм осанну (так само не розуміючи хваленої музики). Чому «Одіссея» є видатним літературним твором, – якимось поцікавився Вільгельм Дільтей, – з огляду на поетику, з огляду на зміст, чи з якоїсь іншої причини? І іншої причини, – відповів Дільтей. І причина ця – заздалегідне суспільне переконання (навіть тих осіб, котрі не читали «Одіссею»), що твори Гомера – видатні. Чому Вагнер – видатний композитор? Із тієї самої причини, з якої Гомер – видатний поет. І для того, аби знати, що Вагнер видатний композитор, не обов'язково слухати «Трістана й Ізольду». (Так само, як не обов'язково читати «Одіссею».) Коли всі дізналися, що Вагнер – геній, той перестав бути кумиром Ніцше: Заратустра сховався до пустелі, подалі від потолочі та її канатохідців.

Теодор Адорно (цілком у ніцшеанському дусі) показав, що кітч – це домінантна форма продукування артефактів в

умовах масового суспільства. Творчість стає індустрією. Творчість як творення небувалого (дефініція Миколи Бердяєва) фактично зникає. Натомість з'являється тиражування стандартних образів. Масова культура не потребує унікального. Вона потребує «масового» і стандартного. Вона потребує впізнаваного, а це – цілковита протилежність творчій знахідці. Саме тому для кітчевої музики достатньо трьох акордів (якщо більше, то мелодія ніколи не стане шлягером). Для кітчевого живопису достатньо одного соняха, одного київського пагорбу й однієї Андріївської церкви. А для кінематографа – мовчазного образу супергероя (трохи п'яного і трохи неголеного). Адорно вважав, що кітч – це цілковитий занепад мистецтва. Натомість Вальтер Беньямін завважував, що кітч – це новий етап у розвитку мистецтва. І напевно, рацію таки мав Беньямін.

В умовах масової культури стерлася соціальна грань між верствами, яка визначала об'єктивні межі побутування високої культури та фольклору. І високе мистецтво (класичні твори), і фольклор стали винятково матеріалом для кітчевого тиражування. У кращому випадку – стали матеріалом для інтерпретації. Однак згадаймо Костянтина Леонтьєва: ієрархія є об'єктивно необхідною для розвитку культури. Без ієрархії культура неможлива. Отже, навіть в умовах масової культури має постати своя ієрархія, хоча ця ієрархія і не матиме соціально визначеного критерію. Тож, де ця ієрархія? Олексій Шевченко пише про «гламуризацію в політиці» (і не тільки в політиці) як про нікчемні спроби маскування садо-мазохічного ества. Суть міркувань Олексія Шевченка в тім, що влада (а заодно і всі державні інститути – держава як така, президент, збройні сили, сили правопорядку тощо) цілковито десакарлізуються. Держава – це вже не Бог на землі (як саркастично висловися Гоббс), і не онтологічний атрибут Абсолюту (жартував Гегель чи писав всерйоз – досі не збагну), і поготів – не священна воля народу (як вважав Руссо). Влада в масовому сприйнятті – це лише збіговисько пройдисвітів. І народ (це той абсолют, який висвятив Руссо) не вважає себе чимось ліпшим за це привладне збіговисько. Влада – ніщо; влада – лише гедоністичний досвід. Народ – ніщо (і народ це розуміє); народ – лише

збіговисько невдоволених гедоністів. Як наслідок, пише Шевченко, влада втрачає право на: 1) монолог, 2) онтологічну реальність, 3) моральність (на це право не претендує й народ) [2, с. 132–135]. Залишається тільки ґламурний блиск, який навіть не намагається вдавати, ніби він є чимось більшим, окрім блиску порожнечі; чистий феномен і ніякої речі. І варто визнати цілковиту слухність міркувань Олексія Шевченка. Проблема, однак, у тім, що Шевченку бракує терпіння і терпимості (а може – цинізму?). Бо «ґламуризація», як здається, – це не тільки огидно, не тільки смішно, це ще й об'єктивно необхідно. (Усе, що існує, існує закономірно, казав один дотепник.) Ґламуризація – прояв споживання. І в цьому сенсі (згідно з Арендт) ґламуризація є критерієм належності до еліти. А без еліти (і це зрозуміло) культура неможлива. Останнє речення написано в іронічному ключі. (По-іншому писати на цю тему неможливо.) Але думка, захована за цими словами, – є цілком серйозною. Може хтось, колись і десь навчиться писати на цю тему з цілком незворушною мімікою. Скажімо, так: процес ґламуризації, який розгортався в Україні на поч. ХХІ ст., відображав становлення системи цінностей нової соціально-політичної еліти, а також форм символічного проявлення цих цінностей; однак, окремі політологи того часу, зокрема О. Шевченко та В. Бушанський, не змогли належно оцінити цей процес, вбачаючи в нім деструктивні з погляду етики й естетики риси. Намагаючись стати в пригоді майбутньому автору, я можу підкинути й таку тезу: ґламуризація – це форма репрезентації в чистому вигляді. І в цьому сенсі вона справді є ознакою для розрізнення соціального низу та соціального верху. Причому – ця ознака є цілком самодостатньою, оскільки жодних інших критеріїв для такого розрізнення об'єктивно не існує. Адже таким критерієм не є ані освіта, ані походження, ані релігія, ані ідентичність. Масова культура – це культура без об'єктивних ознак. Це лише видимість. І якщо ця видимість підпорядковується естетиці «сяйва» (адже слово «ґламур» означає – блиск, сяйво), то носії (репрезентатори) такої культури автоматично стають соціальною елітою.

Що ми бачимо? Ми бачимо соціальну ситуацію, в якій цінністю є лише блиск. Лише блиск приворожує, лише блиск спокушає. І жодних інших цінностей. Ми вже по той бік добра та зла, але нічого не бачимо, бо тільки в очах блискає. Можливо, цей блиск і є маяком? Гадаю, що так. Принаймні наразі є маяком.

А тепер зазирнімо в підвал нашої культури – в андеграунд. Емір Кустуріца зняв чудовий фільм, який називається «Підпілля» (іноді його назва подається як «Андеграунд»). Група товаришів так і не повернулася з Другої світової: вони живуть у підвалі й майструють зброю. Яку ж зброю майструє соціальне підпілля? Ця зброя – песимістичні фільми Ларса фон Трієра (густо замішані на натуралізмі); сюрреалістичний живопис, філософія Мішеля Фуко, яка руйнує усяку норму та нормальність; релігійний фундаменталізм; політичний тероризм. Чи вистрелить ця зброя? Відповідно до законів драматургії, мусила б. Однак...

Нещодавно в журналі «Есквайр» я побачив цікаву фото-сесію: завіса із зображенням мальовничого баварського села, а на її тлі – світлини афганських моджахедів. І неможливо було без замилювання дивитися на суворі обличчя, театральні здійснені автомати та блакитне небо над білою німецькою хатиною. (Бракувало лише реклами BMW.) З'ясовується, на дозвіллі моджахеди пишуть вірші – про важкі воєнні будні, про загиблих товаришів, про святість помсти й про огиду до всіляких міжнародних організацій. Що є ця фото-сесія? Як опинилася ця гра в кітч в афганських горах? (Сама проникла чи була доставленою чартерним рейсом?) Невже кітч – це шанс для світу? Шанс для миру та взаємопорозуміння? Що виявиться сильнішим – кітчеві елементи на світлинах чи поетичні рядки про святість помсти? Гадаю, що кітч всесильний. Кітч всемогутній!

---

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; [пер. з англ]. За заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.

2. Шевченко О. «Гламуризація» політичної влади як симптом суспільної ціннісної корозії / О. Шевченко // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. – 2011 / 4 (54). – С. 127–137.