

ЛІТЕРАТУРА

1. *Меринг Ф.* Литературно-критические статьи: В 2 т. – М., 1934. – Т. 2.
2. *Гаспаров М.* Письма к М.К.Ботт. 1981-2004 // *Новое литературное обозрение.* – 2006. – № 1. – С. 193.
3. *Славянские литературы: VI Международный съезд славистов [Доклады советской делегации].* – М., 1965.
4. *Литература исторического оптимизма: Сборник.* – М., 1977.
5. *Сучков П.* Исторические судьбы реализма.
6. *Партійність літератури і художні відкриття: Статті.* – К., 1977. – С. 18.
7. *Синявский М. (Абрам Терц).* Что такое социалистический реализм (Фрагменты из работы) // *Избавление от* Соцреализм сегодня. – М., 1990. – С. 71-72.
8. *Наливайко Д.* Направления, течения, стили. – К., 1981.
9. *Роуленд Б.* Искусство Запада и Востока. – М., 1958; *Weisbach W.* Impresionismus. Ein Problem der Malerei in Antike und Neuzeit. – Berlin, 1910-1911. – P. 132.



Тамара Іванівна Гундорова народилася 17 липня 1955 р. Закінчила Київський університет ім. Т.Г. Шевченка (1977). З 1977 р. працює в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. З 2002 – завідувач відділу теорії літератури. Доктор філологічних наук (1996), член-кореспондент НАНУ (2003). Віце-президент Міжнародної асоціації українців. Авторка книжок “Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років” (1985), “Франко – не Каменяря” (1996), “Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” (1997), “Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” (2003), “Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн” (2005), “Франко – не Каменяря. Франко і Каменяря” (2006).

Тамара Гундорова

ВИСОКА КУЛЬТУРА І ПОПУЛЯРНА КУЛЬТУРА: СЛОВ'ЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті розглянуто такі аспекти функціонування теорії масової культури, як ідеалізація народності, європейський контекст національних (слов'янських) літератур, місце гердерівської концепції народності в генезі слов'янського романтизму. Висвітлюється зародження форм масової культури у XVIII ст. та її відмежування від фольклору, трактування “народницького письменства” в українській літературі та суголосних явищ у слов'янських країнах. З'ясовано розуміння “високої” культури критиками доби раннього українського модернізму. Авторка наголошує на тому, що в процесах модернізації української літератури проектам “загальнонародної” і “високої” культури належить особлива роль. Водночас зазначається, що найоригінальнішою формою розвитку українського класичного письменства була модель популярної літератури.

Ключові слова: елітарність, естетизм, народність, популярна література, фольклор.

Tamara Hundorova. High culture and popular culture: The Slavic context

This article explores such aspects of mass culture theory as the idealisation of national roots, the European context of national (Slavic) literatures, and the place of Herder's conception of 'Volkstümlichkeit' in the genesis of the Slavic romanticism. The author describes the formation of mass culture in the 18th century and its dissociation from folklore, paying special attention to the reception of “narodnik literature” in the Ukrainian

literature as a whole and comparing it to the reception of the related phenomena in other Slavic countries. She also dwells upon the conception of “high culture” elaborated by the Ukrainian literary criticism of early modernism, emphasizing the particular role of “popular” (i.e., common to the whole folk) and “high” culture concepts in the overall modernisation of Ukrainian literature. In the end, the article proves that the model of “popular” literature should be regarded as the most original form of classical Ukrainian literary discourse.

Key words: elitarity, national character, popular literature, folklore, aestheticism.

Піднесені модернізмом на початку ХХ ст. ідеї нового мистецтва майже всі зводяться до питання про природу й функції високої культури. Як твердить відомий дослідник масової культури Джон Сторі, здається, що розмежування між високою і популярною культурою існувало завжди, однак саме поняття висока культура з'являється лише в другій половині ХІХ століття [34, 32]. Причини, котрі зумовили появу високої культури, пов'язані з розвитком модернізму та вибірковим привласненням певних аспектів культури вищими соціальними групами. Маємо на увазі спроби урбаністичної еліти інституційно виокремити частину культури, яка дістає назву “високої”, на основі розмежування сфери *популярних розваг* та сфери *мистецтва як такого*, а також завдяки наголошуванню *особливої* (культурно набутої) *естетики* сприйняття, що до неї широкі маси були неспроможні. Перетворення культурних цінностей на товар, поява артистичної антрепризи й організація інституцій на зразок художнього музею, симфонічного оркестру, опери тощо також сприяли розмежуванню високої і популярної культур.

П'єр Бурдьє, відомий французький соціолог культури, твердить, що у формуванні й підтримці влади й суспільних відносин величезну роль відіграє культура. Зокрема, культурне споживання, на його думку, визначає соціальну диференціацію, відтворює й підтримує її. Саме це допомагає забезпечити еліті владу й панування. Різниця культурних смаків і різниця споживання виявляє соціальні стани та їхні відмінності, а сама культура перетворюється на *габітус*, звичку. Привілейовані члени суспільства підмінюють різницю між двома культурами (скажімо, середнього класу і робітничого класу) — історичного продукту соціальних умов, на нібито одвічне розмежування між двома типами природи — *природно культивованою природою* і *природно натуральною природою* [29, 236]. Саме така опозиція породжує і підтримує розрізнення “високої” та “низької” культури.

Починаючи з кінця ХІХ ст., нова модерністська еліта прямо ідентифікує себе з високою культурою. Остання не лише постає засобом консолідації артистичної еліти, а й дістає також аксіологічне й метафізичне трактування у формі вищої культури. Під впливом артистичної метафізики Ф.Ніцше така “вища” культура естетизується і стає способом розгортання самого життя.

Ілюзія щодо різниці “окультуреної” та “натуральної” природи, зауважена П.Бурдьє, імпліцитно означає, що певні соціальні класи мають перевагу в культурному зростанні й загалом у сприйнятті та продукуванні культури. Зокрема, висока культура служить для обґрунтування привілеїв, нібито вкорінених у сам спосіб існування певних соціальних груп. З погляду вченого, ілюзія щодо “природної різниці” безперечно базується на владі людей панівних, які на основі власного існування встановлюють дефініцію високодостойності, котра, будучи не чим іншим, як їхнім способом існування, одночасно має виглядати визначальною і відмінною, арбітарною і необхідною, абсолютною і природною [28, 255].

Культурне домінування, що ним наділено в цих умовах еліту, розгортається не лише через інституціоналізацію високої культури, але також через творення ідеальних культурних моделей. Такими ідеальними моделями стають модерністська “вища” культура, популярна культура, фольклор (народна культура). Зокрема, відкриття цінності фольклору як особливої форми популярної культури, а також традиційне романтичне отожднення “душі” народу з народною творчістю — усе це винаходи, здійснені вищою культурною елітою і привнесені нею в культурний простір наприкінці ХVІІІ — у першій половині ХІХ ст.

Фольклор у цьому ряду постає сконструйованою інтелектуалами (себто

записувачами, видавцями, редакторами) категорією. Дуже часто народна культура виразно інфантилізується та фемінізується як категорія нижчого порядку, котра піддається “об’єктивній” дефініції у світлі певної культурної, філософської чи соціальної ідеї. Значну роль у цьому процесі відіграє просвітницька ідея, адже саме фольклор мислиться як вияв народності, що втілює природну простоту і спонтанність; він — протилежність дедалі більшій штучності й неприродності соціального, зокрема й міського життя. З часом народність пов’язується з нацією й можливостями органічного розвитку національної культури. Водночас одразу відбувається важлива підміна — “народ” стає ідеальною категорією і протиставляється “плебсу”, реальним, вуличним представникам народу, котрі (це зауважував ще Й.Г.Гердер) не спроможні творити народні цінності, наприклад, пісні.

Говорячи про винайдення інтелектуалами народної творчості як “іншого” щодо високої класичної культури (а існування фольклору як форми народної творчості проголошується об’єктивним фактом), варто прислухатися до міркування П.Бурдьє про “похибку об’єктивізму”. Вона, на думку французького вченого, полягає в тому, що об’єктивізм забуває включити в повне визначення предмета (у цьому випадку — народної творчості) самоідентифікацію цього об’єкта. Остання руйнується у процесі побудови “об’єктивної” дефініції, коли важливий передусім суб’єктивний погляд на “іншого”. У процесі пізнання “об’єктивної” правди соціальних фактів і об’єктів, чие існування полягає в тому, щоб бути кимось сприйнятими [28, 255], найчастіше забувається про голос цього “іншого”. Отже, конструювання народної культури з боку інтелектуалів фактично означає, що сама ця культура зводиться до певного образу (поняття). Поняття “народна творчість” — це інтелектуальна, ідеологічна й естетична проекція, що відбиває ідеї, ідеали та бажання того, хто дивиться ззовні на “народ”.

Вітольд Гомбрович майстерно показав у романі “Фердидурке” відносність цієї перспективи “об’єктивізму”. Досі не виявлена “річ у собі” (“народ”) починає говорити, і “панське обличчя” віч-на-віч зустрічається з “масивною народною мармизою”. Так роман інтелігенції з народом, захований у шати народофільської ідеології, перетворюється на кітч протонародності, а сама ідеалізація народності виявляється різними формами підміни. Залежно від погляду “натуральна, народна, грубо тесана і звичайна” природа сільського парубка виглядає то “мармизою” служки, то іконою наївної сільської вроди. Інфантилізація, якою супроводжується елітарна ідеалізація “іншого”, легко обертається відкритим дресированням “сільського парубка” на “служку”. “Моє їм! Моє п’ю! Я п’ю моє! Їм своє! Моє, не твоє! Моє! Знай пана!” — волали вони (господарі-поміщики. — *Т.Г.*) й тицляли йому (селянинові. — *Т.Г.*) під носа себе самих, оволодівали всіма своїми властивостями, аби до кінця життя не смів критикувати й ставити під сумнів, насміхатися та дивуватися, аби прийняв їх як річ у собі. *Ding an sich!* [8, 311]. Високий модернізм деконструює і “народ”, і “еліту” як “речі в собі” та руйнує просвітницьку ілюзію, таку впливову впродовж усього ХІХ ст., коли “здавалося, ніби пани були під охороною народу, і хоча панували, володіли з усім економічним зиском, назовні це мало ласкавий вигляд, немов селяки пестили панів, а пани були пестунами селяків” [8, 285].

Зрештою, ще В.Стефанік зауважив неприродність високої культури, яка інституційно привласнювала не лише високі культурні пам’ятки, а й етнографізм і романтизм у поглядах на народ. Наприкінці ХІХ ст. формою високої культури стає, наприклад, етнографія — наука, витворена елітою для нібито об’єктивного вивчення примітивних культур і народів. Набувають популярності етнографічні виставки. В організованому культурно-просвітнім товариством “Руська бесіда” у Львові 1894 року павільйоні української етнографії демонструються зібрані в селян речі побуту й господарства. Звичайно, у селян забирали все найкраще — “уберію святочну, писанки великодніші і худобу щонайгарнішу”, — говорить В.Стефанік, не без іронії підсумовуючи: “мужики наші живо займаються львівською виставою і не без рації зовуть її “панською”. Вони переконані, що

їм прийдеться за те заплатити “додатками до податків”, бо зовсім розумно думають, “то як такого понасилають мужики на виставу, а зо світа приходитимуть люди та будуть собі виповідати: але ж тут мужики маєтні, що файно вбираються, що худобу гарну кохають, а намальованих яєць і в рот не беруть!” [23, 60].

Стосунки панів і парубка в романі В.Гомбровіча та “мужиків” і “етнографів” у Стефаника можуть правити за матрицю взаємин високої і популярної культур. Філософи франкфуртської школи (Т.Адорно, Г.Маркузе, В.Беньямін) і теоретики високого європейського модернізму (Х. Ортега-і-Гассет, Т.С. Еліот, Ф.Р. Лівіс і К.Д. Лівіс) різко протиставляють високу культуру популярній і асоціюють останню з масовою культурою, котра нібито підриває шляхетні моральні смаки й естетичні цінності. Як зауважує Ф.Р. Лівіс, висока культура — це культура меншості: існує зовсім невелика кількість тих, хто спроможні запропонувати першорядні судження про літературу й мистецтво, і так само невелика кількість людей, спроможних персонально відгукнутися на такі судження. Масова культура натомість володіє гіпнотичним впливом, привчає більшість до найдешевших чуттєвих потягів, тим підступніших, що вони асоціюються з привабливими і яскравими візіями справжнього життя [32, 4, 10]. На думку Т.Адорно, у масовій культурі зникають естетична сублімація та незацікавлене естетичне отождоження, а натомість упроваджується принцип реїфікації, коли естетичні об’єкти перетворюються на споживчі товари. Відповідно читач популярної літератури не піднімається до незацікавленого естетичного споглядання, а споживає вже “запаковані” враження й почуття, тобто підлаштовані під легке сприйняття. Загалом модель стосунків високої культури і масової культури, сформована в рамках канону високого модернізму, принижує й інфантилізує популярну культуру, знецінюючи її роль у процесах модернізації.

У слов’янських літературах епоха модернізму особливо загострює питання про наявність високої культури й породжує дискусії щодо “неповноти” національних літератур та можливостей їхньої модернізації. Поняття “неповна література” в українському контексті пов’язане з іменем Д.Чижевського, котрий уважав, що “втрата Україною вищих суспільних верств” і засвоєння народної мови призвели до “неповноти” української класичної літератури [26, 313]. Зрештою, зазначені вченим критерії — існування “репрезентативної провідної верстви”, тобто національної еліти, як реципієнтного поля для високої літератури та наявність високої культури — відображають потреби та ідеали передусім модерної еліти. Питання про існування високої культури та її співвідношення з народною і популярною актуальне не лише для української літератури, а й для інших слов’янських літератур. С.Пшибишевський твердив у маніфесті “Молодої Польщі” “Confiteor”, що модерний артист завжди пов’язаний із народом, однак не з його зовнішнім виявом, а з самою його суттю.

Елітарність високої культури модернізму сполучається з визначальним постулатом модернізму — естетизмом, який, починаючи з Ш.Бодлера, мислиться єдиним способом добудування й перебудування реальності, сприяючи відновленню нової природності, самоцінної аури реальності й новизни світобачення. На думку Т.Адорно, естетизм ХІХ століття здійснив революційну підміну етики естетикою і ствердив “негативну антропологію масового суспільства” [31, 51].

“Негативна антропологія масового суспільства” стає тлом для розгортання європейського модернізму, котрий прагне до послідовної естетизації життя і творчості на основі високого стилю. Це веде до функціональної сполученості елітарності та високої культури. Український історик І.Лисяк-Рудницький, послугуючись критеріями модернізму, — наявністю “репрезентативної провідної верстви як носія політичної свідомості та “високої” культури”, зауважив, що немодерними або неісторичними стають нації, які “втратили (або ніколи не мали) репрезентативний клас і були зведені до безмовної народної маси, з невисокою національною свідомістю (чи взагалі без жодної) і культурою переважно народного характеру” [16, 33]. Серед неісторичних націй Східної Європи, де

стара еліта була знищена, твердить учений, нові еліти склалися у формі інтелігенції; національні рухи в таких країнах мали “популістське забарвлення” [16, 34].

Відомо, що розбіжності високої культури і “культури переважно народного характеру” значною мірою визначили розвиток багатьох слов'янських літератур, зокрема чеської, словацької, болгарської, української. Починаючи з доби романтизму, ідеться загалом про витворення “самобутньої, національної, слов'янської” літератури, протиставленої високій, книжній, часто чужомовній культурі. До речі, на основі такого протиставлення поступово визріває образ високої культури як “іншої”, європейської культури; стосовно останньої мають самовизначатись літератури слов'янські. Зокрема, на початку ХХ ст. поляк С.Жеромський констатує, що існують два види літературної творчості – “європейський” і “польський” [36, 160].

У чеській літературі на початку ХІХ ст. Й.Юнгман проголошує народ і народну мову основною опорою національної літератури, а в середині ХІХ ст. тут народжується ідея “демократичної літератури” (К.Сабіна), побудована на протиставленні літератури аристократичної і демократичної, основним об'єктом і реципієнтом якої є народ. На думку Сабіни, саме через посередництво нововідкритої романтиками народної літератури починає складатися демократична література. Джерело останньої – не лише ідеалізація народу, а і його просвіта. “До цього часу ми знали літературу *par excellence* і літературу для народу, – вказує чеський критик. – Одна була схожа на фронт в бездоганних рукавичках, друга – на босого бідняка, у неї був зовні і внутрішньо пролетарський характер. Надалі це не може продовжуватися. Вся література має бути для народу, оскільки весь народ повинен бути освіченим і всі, хто освічений, становлять народ” [20, 94]. Загалом романтизм в українській, чеській, польській, словацькій, сербській, хорватській літературах складається на основі звернення до народних традицій, видання і стилізації народних пісень, ототожнених із “ключами від святині національності” (Ян Коллар). Ідеї слов'янської самобутності, відкриття культурного потенціалу “народних пісень”, художня поетизація “національного духу” сформовані під впливом Й.Г. Гердера.

Місце слов'янського світу в рамках європейських історичних народів так само великою мірою визначене завдяки позиції цього мислителя. Саме його ідеї легітимізували теорію народності у слов'янських літературах. Важливо наголосити, що гердерівська теорія народності – складова частина загальноєвропейського дискурсу. Романтична концепція філософа і, зокрема, поцінування ним народної поезії похідні від дискурсу Просвітництва. У період імперських завоювань і колонізації Гердер то ототожнював себе з європейським культурним центром, то ставав на бік колонізованих народів, то заявляв про свою симпатію до патріархального слов'янства і прогнозував його майбутнє відродження.

Отже, Гердер сприймається ідеологом слов'янського романтизму. Однак існує й інший аспект гердерівського культур-трегерства (культурної просвіти), не відрефлексований романтиками. Ідеться про те, що романтична концепція мислителя складається й артикулюється в межах просвітницького дискурсу, підставами якого були нововідкривання й цивілізування “іншого”. Адже “саме Просвітництво, чиї інтелектуальні центри знаходились якраз у Західній Європі, підтримувало, а згодом монополізувало винайдений у ХVІІІ ст. неологізм – поняття “цивілізованості”; згодом на тому ж самому континенті, в присмерковому краю відсталості, навіть варварства, цивілізованість віднайшла свого напівдвійника, напівпротилежність. Так була винайдена Східна Європа” [3, 35].

Підґрунтям для теорії народності в Гердера постає нативізм – прив'язаність до рідного місця, гомогенність культури, закоріненої в землю, традиції і мову, а також ототожнення “натуральної” (органічної) держави з народом, що має власну національну форму і власну мову. Гердер загалом наголошував на внутрішньому зв'язку між народами й місцями, які вони населяють, та типом культури, який вони творять. Згідно з його уявленнями колоніальний рух

призводить до гібридизації народів, змішування рас і ослаблення держави, тобто руйнує органічність культур. Він також викликає дегенерацію самих колонізаторів, не пристосованих до чужого клімату. Навпаки, культурний розвиток має відбуватися, за Гердером, органічним шляхом — через прищеплення, проникнення й поєднання культур.

Безперечно, ідеї Гердера мали значний вплив на слов'янський романтизм (В.Караджич у сербській, Ян Коллар у словацькій, М.Максимович та І.Срезневський в українській літературах). Вони звернули увагу новостворюваної національної еліти передусім на “народні пісні” і вплинули на складання романтичної концепції народності. Щоправда, з поля зору романтиків випала та обставина, що Гердерові йшлося передусім про відродження не слов'ян, але “зануреної в сон” Європи середини XVIII ст. і самої Німеччини.

У відомому щоденнику з мандрів 1769 року Гердер занотував, що нову силу, спроможну принести духовне відродження Європі як центру світової історії, він бачить на Сході і Півдні. Відтак у своїх “політичних мріяннях, навіяних морем”, Гердер наголосив на особливій ролі в майбутньому окультурених народів Європи, зокрема й України. “Яким видовищем будуть усі ці місця, якщо поглянути на них із Півночі і Заходу, коли на них зійде нарешті дух культури! — захоплюється він. — <...> З багатьох малих диких народів, якими були колись і греки, виникне цивілізована нація. Її кордони простягатимуться до Чорного моря і звідти по всьому світу. Угорщина, всі ці народи, частина Польщі і Росія стануть співпричетними до цієї нової культури. <...> Яке насіння міститься в душі тамтешніх народів, спроможне дати їм міфологію, поезію, живу культуру?” [5, 324].

З пієтетом сприймаючи наведену думку, слов'яни-романтики не враховували культурно-цивілізаційний контекст теорії німецького філософа. Адже карта загальної історії світової культури, намальована Гердером під час подорожі, розгортається на перехресті різних культурних потоків, однак у центрі її розташований Захід. Ідеться про майбутню європейську “цивілізовану націю”, яка народиться серед “малих диких народів” унаслідок прищеплення їм “духу культури”.

Власне, увага Гердера до диких і нереалізованих у світовій історії слов'янських народів базується на просвітницькій тезі про органічний розвиток і цивілізацію всієї людськості, куди має бути внесений “дух культури” ззовні. А саме майбутнє нових цивілізованих культур бачиться не зсередини, з позицій їхньої автономної самоцінності, а “якщо поглянути на них із Півночі і Заходу”, себто з перспективи вже цивілізованих європейських країн. Привертає до себе увагу також той факт, що філософ нівелює історію та культуру ще не цивілізованих народів і навіть не припускає існування в них хоча б якоїсь міфології, поезії, культури...

Західницькі ідеї Гердера, пронизані абсолютом окультурення “нижчих”, лягли в основу романтичної концепції народності не лише в Україні. Для цієї концепції, по-перше, зовсім не важило, що окцидентальна (західна) просвітницька ідеологія (разом зі стратегією розмежування центрального і маргінального, високого і низького, органічного і чужого, цивілізованого і дикого, не просвіченого) імпліцитно несла з собою патронізацію новонавернених цивілізацією слов'янських народів. По-друге, вона привчала інфантилізувати низову народну культуру, яка бачилася згори, з висоти зрілості всесвітнього духу культури.

Сформульоване Гердером порівняння України з Елладою привласнюється і стає важливим аргументом у концепції українських романтиків. М.Максимович у передньому слові до збірки “Малороссийские песни” (1827), стверджуючи романтичну тезу, що “поезія є вродженою якістю людського духу”, повторює думку Гердера, що “слов'яни лишаються досі народом єдиним, смаки, звички і пісні якого нагадують нам картину Греції давньої” [17, 112]. Адаптуючи гердерівську ідею *Volksgeist* (“дух народу”), українські романтики приймають і просвітницьку ідеологію німецького філософа, побудовану на ієрархії освічених і неосвічених станів, просвічених і не просвічених народів та рас, на відторгненні

“іншого”, якого можна оглядати, розглядати, аналізувати, окультурювати.

Критик І.Кулжинський не приховує у своїй рецепції української народної творчості орієнтації на салонний Захід та його смаки й моду. У статті “Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии” (1825) він використовує європейські смаки як аргумент для поцінування чуттєвості малоросійських пісень. На доказ ніжності й чуттєвості українських пісень він покликається на те, що пісня, приписувана козакові Климівському, перекладена німецькою мовою і “подобается немецким красуням”. “Петрусь”, “личко”, “низенько”, “близенько”, “серденько” — яка мила дитяча ніжність! — інфантилізує І.Кулжинський екзотичну красу народної поезії. — Треба чути, як вимовляє ці слова прекрасна малоросіянка, тоді ми не захочемо їхати в Париж, щоб, загубившись у колі милих вертух, милуватися чарівною музикою людського слова” [15, 50]. Отже, попри безсумнівне захоплення красою й багатством українських народних пісень, критик не вільний від патронування “простодушної” української поезії.

Загалом романтична рецепція у слов'янських культурах адаптувала й гердерівську концепцію “народної поезії”. “Висунуте Гердером протиставлення “народної” і “книжної” поезії <...> вперше вказало на значення народних мас і поставило проблему його історичного вивчення у світлі загальних питань походження поезії” [12, XL]. Слід, однак, наголосити, що народні пісні сам Гердер уважає всього лише “матеріалом для освічених творів, тобто рудою, доброю з надр матері-землі” [4, 80]. Такі наївні народні пісні з їхньою “неправильністю” він протиставляє, з одного боку, “правильній” поезії, себто салонному виду пісень, який зводиться до “віршиків для кабінету або будуара, сонетів, мадригалів тощо”. З другого боку, “народні пісні” відокремлено від пісень “черні”. “Бути народним співцем зовсім не означає походити з черні або співати для черні; точно так само найшляхетнішу поезію зовсім не принизить те, що її чуто з уст народу. Народ — не вулична чернь. Чернь ніколи не співає і не творить поезію, вона лише горланить і перекручує” [4, 76].

Отже, у межах романтичної концепції, запозиченої, зокрема, від Гердера, з'являється розмежування “духу культури” і “народної культури”, з одного боку, і “народних пісень” та “пісень черні” з другого. Саме ці протиставлення використано культурною елітою у процесі конструювання національних літератур. Для романтиків народна поезія асоціюється з глибиною народного духу й народного характеру, і, як зауважує Д.Чижевський, “зразки романтичної поезії інших, передусім слов'янських народів приводять їх до творчості *в дусі народному*, але для *освіченого суспільства*” [26, 372-373]. Ідеалізований романтиками фольклор — народна творчість, вмістилище “духу” народу — стає одним із проєктів просвітницької самосвідомості, яку так виразно демонстрував Гердер, або ж набуває містичного забарвлення, зокрема у М.Костомарова, Ю.Словацького, М.Гоголя.

Завважимо, що вже на початку XVIII ст. руйнується монополія вищих класів на культуру, а бізнес зростає завдяки розширенню культурних вимог новопосталих класів та освіченості ширших народних кіл. До того ж розвиток технології здешевлює виробництво книг, преси, музики, предметів побуту й у достатній кількості постачає їх на ринок. Усе це створює умови для розгортання іншого, аніж фольклор, типу масової культури, а саме — популярної, міщанської, буржуазної.

Форми масової культури знаходимо ще у XVIII ст., коли особливої популярності набули жанри пригодницької літератури, подорожі, мандри. Прототипом масової літератури кінця XVIII ст. можна вважати й лубки, які з'явилися у XVII ст. в Росії і спочатку мали релігійний характер, а згодом секуляризувалися і стали популярним комерційним товаром. “Швидше за все потрапить йому до рук “Жизнь Ваньки Каина, Соведрала с товарищей”, — говорить про такого письменного з простого люду на початку XIX ст. Г.Квітка-Основ'яненко і згадує про одну з лубочних книжечок, яку той читає “з насолодою, тому що читає і скільки-небудь розуміє”

[19, 530]. Мова самого Квітки не може “придатися для малюнків з життя міського та освіченого суспільства, а ще менше для “високих” гатунків” [26, 347], зауважив Д.Чижевський. Однак вона цілком придатна для літератури з життя заможних селян і міщан.

Квітка не лише автор популярної літератури, а й її критик. Євстрахій М’якушкін, прообраз літератора, творця популярних романів, зізнається: “Що не напиши, папір усе стерпить, типографічний верстат, не входячи в борг і не розбираючи достоїнств твору, тисне безмовно, а до друкованого знайдуться читачі і покупці” [13, 393]. Виникає навіть рецептура популярного роману від М’якушкіна: “в моєму романі буде числом одних мало важливих злочинів, достойних батога, — 92, вбивств з підрозділами: батьковбивство, дітовбивство, самогубство — 13, спокушань, насильств, кровозмішань та ін. — 42, пожеж, грабунків, зрад, — 84, інших різних славних справ до ста” [13, 385].

Травестована наприкінці XVIII ст. І.Котляревським на українську простонародну мову “Енеїда” Вергілія вже легітимізує права популярної народної культури. Гібридною виглядає така масова (популярна) культура в оселі царя Латина — на його “мальованнях” зібрані герої народних казок, билин, перекладних рицарських романів, переказів. Тут бачимо “патрети всіх багатирів” — від Александра, Іллі Муромця, Бови-Королевича, Солов’я-Розбійника, Железняка, Гаркуші до Ваньки Каїна. Натомість на щиті Енея втілено 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.

Отже, в українському літературному контексті початку XIX ст. зафіксована поява того типу культурної практики, який пізніше буде названий популярною літературою і який має різні іпостасі — і простонародні, і міщанські, і дворянсько-поміщицькі, але в цілому це культура з власним ринком, і вона покликана передусім розважати. Приміром, епігони Котляревського, або так звана “котляревщина”, як зауважив ще І. Айзеншток, продукували “масову літературу, що відбила й перетворила по-своєму творчі досягнення Котляревського на тлі сучасних літературних впливів та традицій, переважно руської літератури” [14, 33–34], а також зразків перекладної популярної літератури. У відкритій романтиками концепції “народ” стає високою ідеальною категорією, переважно зверненою до минулого, на відміну від сучасності з її профаним людом. Фольклор — усний різновид народної творчості — був для еліти вмістилищем народного духу й асоціювався з переважно селянською культурою. Отож уже на початку XIX ст. фольклорна й популярна культури виявляються різними соціальними й комунікативними моделями.

Можна говорити, що винайдення фольклору — елемент просвітницького модернізаційного проекту, який виявився особливо плідним, зокрема у слов’янських літературах. Популярна культура натомість існує паралельно з фольклором і входить у літературний ужиток (у формі фейлетонів, соціологічних ескізів, міщанських любовних романів), у різних пропорціях поєднуючись із літературою народною і високою. Важливо також прислухатися до думки Пітера Берка: “Не існувало чистої, незмінної “народної” культурної традиції в ранньомодерній Європі, а можливо, що й ніде, ніколи. Отже, немає серйозних підстав виключати городян (чи то статечних ремісників, чи то гердерівську “вуличну юрбу”) з дослідження популярної культури” [1, 22–23].

Прикметно, що популярна культура перебуває водночас у “великій традиції” еліти й “малій традиції” неписьменних мас, тобто це явище “амфібієподібне”. Таке становище між двома культурами прояснює П.Берк, говорячи про місце популярної культури в часи ранньомодерної Європи. Культурна відмінність “існувала між більшістю, для якої популярна культура була єдиною можливою, та меншістю, яка мала доступ до “великої” традиції, але так само брала участь у “малій” традиції — другій своїй культурі. Ці люди були “амфібієподібними” — двокультурними та двомовними” [1, 30].

Навпаки, похідна від романтизму тенденція народності та її імітацій, яка

породжує явище літературного народництва, за суттю своєю монокультурна. Естетичною основою народницького спрямування на “народність у формі і змісті творів” ставала ілюзія літературної еліти, “ніби сам простий народ робочий говорить їх устами, бо та національна форма, якої вони досягли, була в той же час і мужицькою, простолюдною формою” [7, 152].

Саме такий літературний напрям І.Нечуй-Левицький називав “народницьким письменством” [18, 168]. Складники подібної народницької моделі творчості, за цим автором, — пріоритет народності культури, звуження поліфункціонально-етнографічні характери, уявлення про письменство, що має бути писане живою розмовною мовою, коли “взірцем книжного язика повинен бути іменно язик сільської баби з його синтаксисом” [24, 26]. Українське народництво перевертає традиційне західне уявлення про норми правильної мови, ототожнюючи останню з мовою “сільської баби”. Цей вибір досить прикметний, коли ми порівняємо його, скажімо, з іншими культурними ситуаціями. Зокрема, ще Цицерон віддав перевагу у виборі правильної мови міському римському говору, протиставляючи його “селянській грубості”. Квінтіліан також уважав зразком правильної мови римську говірку (*urbanitas*), а неправильної — сільську (*rusticas*). Підставою вибору служить те, що міська мова передає “смак міста” (Рима) й осягається вона “безмовним навчанням”, почерпнутим із розмов освічених людей. У цьому сенсі говірка міських, освічених людей становить протилежність до *rusticas*.

За доби модернізму, коли інституційно й аксіологічно виявляє себе концепція “високої” культури, відбувається переформулювання і романтичної “народної” культури, й “амфібієподібної” популярної культури. Демістифікується образ наївної “простонародної” літератури, яка нібито відображає голос самого народу. Аналізуючи читацьке сприйняття творів романтика П.Куліша, Б.Грінченко доходять висновку про різну природу народної творчості та свідомої, ідеологічно забарвленої індивідуальної творчості письменників, наголошуючи на конструктивному, “інтелігентському” характері нового українського письменства, зорієнтованого на “народність”.

Суб’єкт подібної літератури — національно свідомий інтелігент. Його смаки, бажання й ідеали подаються як універсально народні, зауважує Грінченко, оскільки “раз у раз певнено, що українські автори говорять за народ — так само і те саме, що й він би сказав” [6, 6–7]. Критик, однак, указує, що, “говорячи про життя інтелігенції чи народних мас, вони говорили не від когось, а *від самих себе*; говорили настільки добре, наскільки знали й розуміли те, про що писали, а писали — щодо літературного смаку, літературної манери — так, як їм самим здавалося краще відповідно до їхнього власного естетичного й літературного розвитку, більше або менше однакового з розвитком того інтелігентного громадянства, серед якого і з яким укупі вони жили й розвивалися і з поглядами якого не могли не рахуватися і свідомо й несвідомо” [6, 6–7].

Розмежування “народної” та “інтелігентної” літератур насправді апелює до понять високої і низької культури, а їх синтез породжує новий культурний проект *популярного*, або “загальнонародного”, письменства. Фактично, ідеться про особливий різновид масової української літератури. Концепція ця типологічно співвідноситься з іншими позитивістськими формаціями у слов’янських літературах другої половини XIX ст., основаними на теоріях “хлопоманства”, “органічної праці”, “популізму”, “демократичної літератури” тощо.

“Українські народовці-націонали, — зауважував український письменник Іван Нечуй-Левицький, — <...> не знижували себе до народу, а потягувались підв[ищ]ити народ до свого становища в просвітніх, правових і економічних умовах” [18, 167]. “Щоб інтелігенція зблизилася з народом, — писав польський письменник Болеслав Прус, — вона повинна його пізнати принаймні в письмі” [33, 221].

Отже, із середини XIX ст. в українській та інших слов’янських літературах активізується тенденція, близька до просвітницької щодо свідомого творення

демократичної літератури. Вона виливається у своєрідну народницьку (органічну) модель популярної культури, яка тяжіє до ідеалу універсального, точніше, “усередненого” письменства й не зводиться ані до “літератури для народу”, ані до “літератури для інтелігенції”, а передбачає симбіоз “високої” і “низької” культури.

Така популярна література побудована на особливій логіці зближення двох типів культур. У дискусії 1892–1893 рр. між Б.Грінченком та М.Драгомановим щодо структури національної літератури питання синтезу “простонародної” і “високої” культур стає основним. Драгоманов більшою мірою схиляється до моделі “знизу вверх”, стверджуючи, що “тепер ще виступи українських белетристів і поетів із кола сільського життя скоріше підпирають ту теорію, що вони не мусять з нього виходити, з цих рамок, ніж противну” [10, 67]. Критикуючи звернення “теперішніх українських літераторів” до тематики з життя інтелігенції – остання вважалася прерогативою “високої” літератури, публіцист обстоював необхідність залишатися українській літературі в колі “простонародності”.

Б.Грінченко, навпаки, згоджуючись із М.Драгомановим щодо загального прямування обох літератур до злиття (“укупі виробляти літературу і для народу, і для інтелігенції (дбаючи, звісно, про те, щоб вони намагались злитися до купи)”), закликає творити “якомога швидше, поруч з літературою для народу, теж і наукову та поетичну літературу для інтелігенції” [2, 173]. Отже, народницький проект популярної літератури виразно тяжів до культурно-просвітницької утопії єдиного письменства – “загальнонародної” літератури й водночас зберігав дворівневу ієрархію високої та популярної культур. Хоч як близько твори Шевченка чи Марка Вовчка наближались до творів народних, “все ж *їми самими* вони не були”, – зауважував П.Куліш і наголошував на тому, що ця література “вернула масам їх інтелігенцію і показала, чого треба українському народові, як нації, щоб виявити свої багаті духовні сили” [7, 190].

Ще одним проектом культурного розвитку стає модерністський проект високої культури. Культурна динаміка модерну приводить до “етичної” (М.Сріблянський) і “естетичної” (М.Євшан) візій високої культури в українській літературі. Під впливом Ф.Ніцше складається концепція “нової свідомої культури” – високої культури, співвідносної з “багатострунністю”, грою, танцем.

Щоб бути повноцінною модерною культурою, українська культура мала задовольняти не лише потреби народної публіки та свідомої інтелігенції, а й різнобічні смаки та запити культурної еліти й середнього класу. Поняття високої культури в найзагальнішому сенсі починає сприйматися як автономна артистична практика, котра виключає будь-які зовнішні, екстралітературні чинники, приміром, політичні ідеї чи ринкові відносини, і яка не має жодного стосунку до реальності. Адже згідно з модерністською концепцією реальність – поле масової свідомості й масових смаків – становить об’єкт масового мистецтва. Власне різка опозиція високої / масової культури створена передусім у процесі виокремлення високого модернізму, з тим щоб наголосити на максимальній чистоті артистичного смаку.

Особливості творення модерної культури стосовно української ситуації в 1910 р. спостеріг М.Данько. Він, зокрема, зауважував, що складання “культурної єдності нації” відмінне в так званих “історичних” і “неісторичних” народів. “У націй історичних” цей процес “означає приєднання робочих класів народу до національної культури, що заховалася у вищих класах нації. Для неісторичних націй, що складаються лише з нижчих визискуваних верств, сей рух означає не перенесення вже існуючих елементів національної культури з вищих класів до нижчих, але утворення нової поступової культури” [9, 145]. Отже, естетичний модернізм в українській літературі набуває культурного й національного підтексту. Тому концепцію “вищої” культури в українській літературі навряд чи можна звести до “чистоти артистичного жесту” [30, 77]. Через культуру й естетику “вищої” культури програмуються нові (індивідуальні, суспільні, національні) форми життя, нові способи ідентифікації, зрештою – українські модерністи з високою

культурою ототожнюють майбутню модерну націю.

Саме тепер, у перші десятиліття ХХ ст. вирішується, чи буде чеська література у вищому сенсі слова, твердить і Франтішек Ксавер Шальда. Оскільки найновіша чеська література, на думку критика, створювалася немовби ззовні, вольовим чином, через привнесення цінностей і форм літератури західноєвропейської, вона не має достатньо формувальних чинників і не пов'язана з традиціями народної поезії. Отже, нова модерністська література визнається річчю сконструйованою, штучною, оскільки становить процес свідомого продукування нових форм і нових почуттів. Між народною та штучною літературою, на думку Шальди, має “встановитися і постійно оновлюватися таємний любовний союз” [27, 253].

Модерністи прагнуть відновити міфологічний смисл народної культури, трактуючи її діалогічно, як комунікативну й аксіологічну цілісність “верхньої” і “низової” сфери; бачимо це у випадку “молодопольського” та інших варіантів слов'янської модерну. Можна загалом згодитися зі словами Леслава Татаровскі, сказаними щодо польської літератури, і перенести їх на інші слов'янські літератури: романтики були зорієнтовані на діалог між народною і книжною культурою з допомогою зміфологізованого *слова про народ*, позитивісти зверталися передусім до *слова науки* до народу й до інтелігенції, а модерністи, зачаровані автентичністю голосу, вдалися до *розмови з народом* [35, 237].

Тоді як в ідеальній утопії модернізму домінантною стає “висока” культура, народницький ідеал “загальнонародної” літератури дедалі виразніше еволюціонує в напрямку популярної культури, котра ототожнюється з літературою *масовою*. За словами М.Сріблянського, “українство, утворене народницькими ідеологіями”, іде під прапором “*популярної культури*, точніше кажучи, *примітивної*”, простої, доступної в кожен хвилину найбільше примітивній людині”. Так складаються передумови для масової культури, коли митці “беруть в основу національної культури найпростіший елемент народу і крізь його духовну призму дивляться на світ і на задачі українства. Творять культуру не для нації, а для *народу і по-народному*” [21, 354].

Літературний модернізм виявив штучність “загальнонародної” літератури, яка була редуцією соціально й національно диференційованих культурних практик різних суспільних груп читачів. М.Сріблянський наголошує на функціональності такої народницької літератури, яка пишеться “обов'язково для когось, а не *для себе*” [22, 684]. Це фактично підтверджував С.Єфремов, критик-ідеолог “українофільського” напрямку, зауважуючи, що “насамперед це мав бути читач з народу, якого кладено за підвалину всього читальницького гурту; далі йшли так звані свідомі українці усяких кольорів і типу” [11, 149].

Зрештою, цілком інакшу концепцію модернізації, розгорненої не через конструювання “народної”, “масової”, “високої” культур, а через формування культури усередненої, популярної, спроможної задовольнити потреби середнього класу, запропонував А.Тойнбі. Він загалом ставить знак рівності між модернізацією та вестернізацією, імпліцитно визнаючи модерністський проект суто європейським. Історик апелює насамперед не до еліти, а до середнього класу і не до високої, а до популярної культури. Адже “західні спільноти стали “новітніми”, як тільки витворили буржуазію, спроможну стати головним елементом суспільства” [25, 175].

А.Тойнбі розрізняє два шляхи творення модерного західного суспільства — “знизу вверх”, тобто шляхом витворення середнього класу, і “зверху вниз”, коли сила, тожона середньому класу, утворюється програмово, зверху. Другий шлях він зауважує в Росії, де функції середнього класу перебирає на себе інтелігенція. Конфлікт, який тут накреслюється, стосується “ненависті чужої інтелігенції до західного середнього класу” [25, 177]. Можна припустити, що такий трагічний за своєю суттю конфлікт виливається у протистояння “народної” культури, витвореної ідеальними культуротворчими потенціями інтелігенції, та “популярної” культури, яка відображає потреби, інтереси та смаки середнього

класу (буржуазії).

Навіть коли прийняти концепцію двовекторності культурного процесу у слов'янських літературах – і з боку високої культури інтелігенції, і з боку “популярної” культури середнього класу, все-таки доводиться визнати, що у процесах модернізації в українській літературі особлива роль належить національній еліті, а відтак і конструйованим нею проектам *народної, загальнонародної, високої* культури. Безсумнівне й те, що масова культура – той “інший”, без якого таке конструювання було би просто неможливим. Однак найоригінальнішою формою розвитку класичної української літератури стала концепція *популярної* літератури – особливий народницький варіант культури масової.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. – К., 2001.
2. Вартівий П. [Грінченко Б.]. Листи з України Наддніпрянської. – К., 1917.
3. Вульф Л. Изобретая Восточную Европу. Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. – М., 2003.
4. Гердер И. Г. [О народных песнях] // Избранные сочинения. – М.–Ленинград, 1959.
5. Гердер И. Г. Дневник моего путешествия в 1769 году // Избранные сочинения. – М.–Ленинград, 1959.
6. Грінченко Б. Кулішеві твори і сільські читачі. – К., 1906.
7. Грінченко Б. Перед широким світом. – К., 1907. – С. 190.
8. Гомбровіч В. Фердидурке / Пер. з польської А. Бондаря. – К., 2002.
9. Данько М. П'ять років відродження російської України // *Молода Україна*. – 1910. – Ч. 4–5.
10. Драгоманов М. Листи на Наддніпрянську Україну. – К., 1917.
11. Єфремов С. Відгуки з життя і письменства // *Літературно-науковий вістник*. – 1907. – Т. 38. – Кн. 10.
12. Жирмунский В. Жизнь и творчество Гердера // Избранные сочинения. – М.–Ленинград, 1959.
13. Квітка-Основ'яненко Г. Мемуари Евстратия Мякушкина // Збір. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7.
14. Котляревщина / редакція, вступні статті й примітки І.Айзенштока. – Харків, 1928.
15. Кулжинський І. Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии // *Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія*. – Кн. 1. – К., 1996.
16. Лисяк-Рудницький І. Зауваги до проблеми “історичних” та “неісторичних” націй // *Історичні есе*. – К., 1994. – Т. 1.
17. Максимович М. Передмова до збірки “Малороссийские песни” // *Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія*. – Кн. 1. – К., 1996.
18. Нечуй-Левицький І. Загальний огляд найновішої русько-української літератури // Збір. тв.: У 10 т. – К., 1968. – Т. 10.
19. Примітки // *Квітка-Основ'яненко Г.* Збір. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7.
20. Сабина К. Демократическая литература // *Чешская и словацкая эстетика XIX века: В 2 т.* – М., 1985. – Т. 1. – С. 94.
21. Сріблянський М. Апотеоза примітивної культури // *Українська хата*. – 1912. – Ч. 6.
22. Сріблянський М. На сучасні теми (Націоналізм і мистецтво) // *Українська хата*. – 1910. – Ч. 11.
23. Стефанік В. Мужики і вистава // *Повне збір. тв.: У 3 т.* – К., 1953. – Т. 2.
24. *Сьогочасне літературне прямування // Правда*. – 1878. – Ч. 2.
25. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії. – К., 1995. – Т. 2.
26. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.
27. Шальда Ф.К. Современная чешская литература // *Чешская и словацкая эстетика XIX века: В 2 т.* – М., 1985. – Т. 1. – С. 253.
28. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. – Cambridge, 1984.
29. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature / edited by R. Johnson. – Cambridge, 1993.
30. Groys B. A Style and Half. Socialist Realism between Modernism and Postmodernism // *Socialist Realism without Shores / Ed. by T. Lahusen and E. Dobrenko*. – Durham, N.C., 1997.
31. Jauss H.R. Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna // *Odkrywanie modernizmu / pod redakcją R. Nycza*. – Kraków, 1998.
32. Leavis F.R. Mass Civilisation and Minority Culture. – Folcroft, Pa., 1974.
33. Prus B. Kroniki. – Warszawa, 1960. – Т. 9.
34. Storey J. Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization. – Malden, MA, 2003.
35. Tatarowski L. Dialog “słowa ludowego” ze “słowem uczonym”, czyli o ludowości w literaturze i kulturze Młodej Polski // *Stulecie Młodej Polski. Studia pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej*. – Kraków, 1995.
36. Żeromski S. Literatura a życie polskie // “Kartografowie dziwnych podróży”. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku / redakcja i wstęp M. Wyka. – Kraków, 2004.