

ПОЕТИКА

УДК 821.161.2'06:111.852

Тамара Гундорова

В КОЛІ ВІЧНОГО ПОВЕРНЕННЯ: УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА МІЖ ВЕСТЕРНІЗАЦІЄЮ І МОДЕРНІЗАЦІЄЮ

Українська література розглядається в парадигмах вестернізації і модернізації, через опозиції і взаємозв'язки популярної та високої культур. Така ситуація служить інструментом динамічного розвитку, але водночас і джерелом фрустрації. Постмодернізм, поєднуючи високу і масову культуру, ще раз видозмінює парадигму модернізації. Українська література стає „західною” в період постмодерну, навіть не маючи достатньо вироблених форм високої культури. Поєднання України із Заходом відбувається через масову культуру.

Ключові слова: українська література, вестернізація, модернізація, модернізм, масова література, елітарна література.

У своєму „Західному каноні” Гаролд Блум заявляє, що впродовж XVIII ст. у США не стало офіційної високої культури, більше того – „культурна єдність є суто французьким феноменом і, до певної міри, німецькою проблемою, проте аж ніяк не американською реалією XIX чи XX сторіч” [1, с. 46]. Фактично таке визнання легітимізує дискусію навколо існування і долі високої культури в різних національних літературах. Зокрема, історія високої культури в Україні відбиває досить непрості обставини її формування, розвитку та рецепції. Цю рецепцію найвиразніше проявив Дмитро Чижевський, який висунув концепцію „неповної” української літератури і пов'язав її з втратою високої культури внаслідок денационалізації України в складі Російської імперії та інкорпорацією провідної культурної еліти в структури офіційної культури. Як твердить Чижевський, уже в добу класицизму барокова книжна культура і висока література, написана „чужою” (церковнослов'янською або „мішаною” українськослов'янською) мовою, відторгуються і змінюються низькою бурлескною культурою. В період класицизму до високого жанру належали хіба що переспіви псалмів П. Гулака-Артемівського, і загалом „бракувало добрих спроб серйозної оди, епосу, трагедії”, – відзначає Чижевський і визнає: „література цього типу приречена бути лише доповненням до іншої літератур” [28, с. 352].

У часи романтизму українська (малоросійська) література програмово зорієнтована на освоєння „духу народу” і народної мови. В рамках романтизму складається принаймні дві концепції літератури – „загальнонародної” і „простонародної” національної писемності. Підставами першої стає передусім ідея народності, яка, як зауважував Микола Костомаров, „оживила нашу літературу: і читацька публіка, і

письменники вважають народність головним достоїнством всякого твору” [18, с. 377]. Для Костомарова 40-х років XIX ст. письменник-романтик, як, наприклад, Тарас Шевченко – письменник „загальнонародний”, оскільки він природно, інтуїтивно суголосний із духом народу („це цілий народ, який говорить устами свого поета”). „Душа його усвідомила співчуття і спорідненість між станом своїм і загальнонародним почуттям: разом з порухами серця, які належать поетові, живо злились порухи, властиві всякому, хто в стані йому співчувати” [там само, с. 389], – так, апелюючи до національного духу, Костомаров аргументує існування „загальнонародної” української (малоросійської) літератури.

Дещо пізніше, вже в 60-ті роки в іншого романтика, Пантелеймона Куліша, костомарівська ідея „загальнонародної” літератури, не позбавлена містицизму „душі”, в якій зливається індивідуальне і загальнонародне почуття, видозмінюється і підмінюється ідеєю „простонародної літератури”. Основою останньої служить свідоме ототожнення національної еліти, людей за освітою і становищем зі світом „іншого, не простонародного кола”, з „великою збірною особистістю простолюдина”. Саме такі письменники, „зійшовшись по-братськи з мільонами не цивілізованих по-іноземному земляків, в спільних для всього народу почуттях, зайнялись старанним вивченням і розробкою (...) простуватої простонародної мови і, виражаючи на ній високі поетичні ідеї, намагались надати цій мові достоїнств всенародної мови” [21, с. 523]. Таким чином, якщо для Костомарова *народна* література є проявом романтичної тотожності індивіда і соборного всенародного універсалу – народності, яка імпліцитно наділена природністю, правдивістю, духовністю народу, то для Куліша *народна* література є ідеологічним конструктом. Власне, тоді, коли українофіл-інтелігент ідентифікує себе з „простолюдином”, він фактично стає травестійованим, перевдягаючись в народний одяг, переймаючи народну мову, ототожнюючи себе з „народом”, витворюючи особливий різновид культурної практики, який можемо назвати гібридним. Останній стає основою, на якій складається і розвивається *популярна (народницька)* українська література. Ідеологічно вона підтримується „просвітньо-поступовою течією, зі значною національною закраскою”, як визначає цей напрямок Михайло Грушевський [9, с. 1]. Остання активно складається й осмислюється у другій половині XIX ст., зокрема у статтях і проектах О. Кониського щодо видання українських народних книжок. На підручник з арифметики („Щотницю”) останнього Костомаров відреагував тим, що висловив незгоду з усякими спробами штучного нав’язування українській народній мові новостворених літературних і правописних норм. Він також апелював передусім до народного знання і „живучої сили” народної мови, яку протиставляв високій культурі, яку він називав „александрійською школою”. Отож, писав Костомаров, „не годиться гвалтом вимишляти слова та перекладати те, що в науці прийняли всі народи зарівно, бо не в тім сила, щоб видумати як-небудь

перпендикуляр або циліндр назвати, а щоб з народної мови і з народного бити його взяти” [3, с. 73].

Популярна література народницького типу сприймається питомо національною формою культурного розвитку і на початку ХХ ст. Та навіть пізніше Улас Самчук у період Мистецького українського руху твердив, що „наша в основному рустикальна природа ледве чи може органічно сприйняти вартості і критерії урбаністичної культури Заходу, а тому наші демонстративні, нетерпеливі намагання наслідувати Париж не завжди переконливі” [26, с. 47].

Включення української літератури в контекст європейського модернізму, навпаки, підривало цінність такої популярної літератури, оскільки спрямовувало на творення високої культури, котра б втілювала собою повноту літературних форм і стилів, тематичних пластів, зокрема з життя інтелігенції та богеми, а також забезпечувала формування нового типу реципієнта. Значний імпульс цьому процесу наприкінці ХІХ ст. надала європеїзація літературних смаків і поява загальнолітературної моди на модернізм/декаданс. В цілому, можна згодитися з Чижевським, що „витворення самодовільної літератури вдалося лише українській модерній літературі з її різноманітністю літературних гатунків та течій” [28, с. 307].

Модернізація української літератури і культури, яка активно відбувається наприкінці ХІХ ст., приносить із собою процес переструктуризації (перетворення) української національно-культурної самосвідомості на основі наближення її до витвореного в лоні західної культури ідеалу „розвиненої”, „вповні реалізованої”, „модерної” європейської культури. І хоча, як зауважив Дмитро Чижевський, „приєднання України до традиції європейського культурного світу”, що розпочалося ще в старокиївську князівську добу християнізацією країни, означало „безпосередній за цим розвиток широкої обсягом та глибокої змістом і красної формою літератури”, отже, засвоєнням „цінностей чужої та вищої культури” [28, с. 203], впродовж ХІХ ст. ці традиції були втрачені. Тепер модерністська культурна самосвідомість в Україні спрямована на засвоєння „Іншого”, втіленням якого є західноєвропейська література. Відбувається цікавий процес: усвідомлюючи себе, наприклад в добу бароко, частиною загальноєвропейської культурної традиції, українська література кінця ХІХ ст. виглядає вже іншою, чужою щодо цієї традиції і активно змінюється, наслідуючи західні зразки. Відбувається вивищення ідеалу модерної Європи, і саме на нього переноситься поняття модерності як такої. Прийняте українськими модерністами „іншування” себе щодо високої європейської культури виливається у зізнання про існування, скажімо, не українського модерну, а про „українську літературу часів європейського модерну” [17, с. 476].

Правда, інші прихильники західництва, зокрема в його неокласичному варіанті, як, наприклад, Володимир Державин, говорять лише про ефект модернізації, що виявляється у вирівнюванні літературних смаків і літературних процесів, а не про „незакінченість і

неповноцінність процесу європеїзації української літератури”. Зокрема, критик закликав вважати українську літературу „нормальною європейською літературою”, яка розвивається, як будь-яка інша європейська література, засвоюючи „досконалі взірці відповідного всеєвропейського літературного стилю – наколи такі взірці вже існують поза українським письменством” [11, с. 166].

В теоретико-естетичній думці модернізація і європеїзація звичайно ототожнюються внаслідок близькості обох культурних ідеологій. Модернізація розглядається зазвичай як уподібнення до однорідної загальноєвропейської літератури з орієнтацією на розвинену, західну модель розвитку. Так модернізація ототожнюється з вестернізацією. Остання теза стає загальноприйнятою в історії сприйняття модернізму/західництва в Україні.

В цілому, з огляду на збіг модерністських ідеалів з ідеалами європеїзації, багато хто з українських митців і критиків розглядають їх як єдиний естетичний і культурний процес. Як зауважила Соломія Павличко, загальний дискурс модернізму включає в себе дискурс європеїзму, або західництва, – „адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід” [25, с. 22]. При цьому іманентно властива модернізації „європеїзація” часто продукувала підозри щодо „наздоганяння” або/та „вторинності” самого явища естетичного модерну початку ХХ ст. в українській літературі порівняно з загальноєвропейським модерністським каноном. Фактично, при цьому спостерігаємо типове методологічне непорозуміння, пов’язане з гомогенізацією самого поняття „модернізм”. Саме західне уявлення про модернізм значно еволюціонує впродовж ХХ століття. Естетичний модернізм, започаткований Бодлером і символістами наприкінці ХІХ ст., або ранній модернізм (арт нуво, модерн, сецесія – все це терміни на позначення цього явища) змінюється у міжвоєнний період концепцією „високого” модернізму, що її розробляє англо-американська „нова критика” (Ф.Р. Лівіс, Т.С. Еліот). „Нова критика” формує і модерністський канон, до якого входять лише окремі представники літератури модерну початку ХХ ст. і куди включені лише зрілі тексти високих європейських авторів-модерністів. Відповідно, до цього канону не входить жоден український письменник. Загалом в українській культурі „екскурсії в „Європу” були нещасливі та схиблені, – як зізнавався Микола Євшан. – Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь дійсно цінним, а більше з відпадками старого стола і старалися в себе вмовити, що се дійсна „Європа”, дійсна культура, куди багатша від нашої „питомої”! [14, с. 311].

Почавши з Гете, пошуки універсальної, західної моделі літературного розвитку постійно присутні в історії європейської свідомості. Впродовж двадцятого століття з-поміж усіх дискусій навколо універсалій західного літературного процесу особливо значущим виявилось дослідження „Західний канон” американського літературного критика Гарольда Блума, послідовника „нової школи”.

Блум наголосив, що „нічого немає важливішого для західного канону, аніж принципи вибірковості” [1, с. 21]. Спираючись на принципи „суворо артистичного”, а не ідеологічного плану, як він зауважує, Блум включив у свій канон твори релігійного, філософського, історичного характеру, котрі, на думку вченого, мають естетичну вартість і формують „західний канон” високої літератури. 26 авторів стали об’єктом поглиблених студій, починаючи з Данте, хоча каталог імен, які так чи інакше згадувані в „Західному каноні”, значно ширший. Усі вони розподілені на чотири віки: теократичний, аристократичний, демократичний і хаотичний. Центральною постаттю західного канону, на думку Блума, є Шекспір. „Західний канон – це і є Шекспір і Данте. Усе, що існує поза ними – насправді належить їм, а вони – йому” [1, с. 594], – категорично твердить він. Правда, кількома сторінками пізніше, він говорить, що „центральною фігурою англо-американського поетичного канону є Мільтон (...). Так само головним у домодерній історії усієї західної літератури вважається не один із найбільших поетів – Гомер, Данте, Чосер або Шекспір, – а Вергілій, що став великою ланкою між елінізмом (Каллімах) та європейською епічною традицією (Данте, Тассо, Спенсер, Мільтон)” [1, с. 600]. Блум зізнається також, що враховує у своїй книзі не лише найбільш відомих авторів, але й національні канони. Це – Чосер, Шекспір, Мільтон, Вордсворт, Діккенс для Англії, Монтень і Мольєр – для Франції, Данте – Італії, Сервантес – Іспанії, Толстой – Росії, Гете – Німеччини, Боргес і Неруда для іспаномовної Америки, Вітмен і Дікінсон – для Американських Штатів. Зауважимо, що зі слов’янських країн до канону включені вибіркові лише російські, польські і чеські автори (Гоголь записаний американським критиком до російського національного канону).

Західний канон формується, однак, не лише самим Заходом, але конструюється й українською елітою, яка виробляє принципи власного окциденталізму. Останній виконує компенсаторні функції і зорієнтований на повернення „західної”, „європейської” ідентичності, втраченої внаслідок довготривалого перебування в просторі загальноросійської культурної свідомості, коли, як писав Кониський, доводилося навіть розв’язувати питання, „чи можна без „отступлений от общепринятого руського правописания” писати по-українськи, по-польськи, по-німецьки” [16, с. 362]. Взагалі, український окциденталізм, в основі якого лежить ототожнення з образом іншої, західної культури, активно конструюється, починаючи з другої половини ХІХ ст., і стає невід’ємною складовою розгортання модерної національної самосвідомості в Україні. Прикметно, що період романтизму закорінює європеїзм, послуговуючись гердерівським зіставленням слов’янського і, зокрема українського світу, з прадавнім елінівським первнем, а період модернізму переіначує цю ідентичність і періодично співвідносить її то із середньовічно-готичною Європою – „психологічною Європою” (М. Хвильовий), то з високим класицизмом (М. Зеров), то з футуристичною Європою (М. Семенко). Таким чином,

у період модернізму орієнтація на „європейську науку”, „європейську літературу”, „європейські ідеї” проголошується умовою творення модерної нації, а сама „Європа” сприймається „певним типом культурного фактора в історичному процесі” (М. Хвильовий).

З орієнтації на європейські літератури народжувалося і бажання витворити високу українську „артистичну культуру”. Літературний модернізм асоціює Європу з „психе” сучасного покоління й опонує народницькому реалістично-романтичному побутописанню з народного життя. Політичний і національний модернізм приймає орієнтацію на Європу з метою протидії „українофільській” ідеології. Літературний модернізм оголошує погоню за Європою. „Ми, „молодомузівці”, – відгукувався Петро Карманський, один із представників першого модерністського угруповання „Молода Муза”, – може, навіть тільки інстинктом – відчували, що Європа женеться вперед, тоді як ми, галичани, сидимо скам’янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, „неньковатости”, примітивізму й сентименталізму” [15, с. 126].

Якщо автори-модерністи прагнуть наздогнати європейські культури, витворюючи нову артистичну культуру, народницькі критики, зорієнтовані на популярну культуру, хоча й приймають неминучість модернізації, відкидають саму квінтесенцію європейського модернізму – високу культуру. „Справді, кому прислужилася б така вища культура? – опонує творцям нової артистичної культури критик українофільського спрямування. – Поодиноким інтелігентам, що зажили розкішної світової культури й вже не можуть задовольнитися чимсь меншим. Їм подавай у музиці – конче Вагнера або Мусоргського, в белетристиці – Толстого або Гамсуна, в драмі – Ібсена або Метерлінка, (...) в поезії – Гейне або Верхарна (...)” [4, с. 2-3].

В цілому ж, орієнтація на модернізм приводить українських авторів до засвоєння нових тем, стилістичних зразків, нових типів героїв і, зрештою, видозмінює саму національну культуру, яка моделюється відтепер по типу „високої”, а не „загальнонародної” літератури (про колізії „високої” і „загальнонародної” культур див. ширше: Тамара Гундорова. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – С. 32-53). Модернізм, зокрема літературний, апелює передусім до задоволення потреб інтелігентного читача. Як зауважував Михайло Коцюбинський, такий читач „в останні часи значно виріс”. Обмеження сфери творчості „переважно селом, сільським побутом, етнографією”, „селянином, обставинами його життя, його нескладною здебільшого психологією” обмежує фантазію і не задовольняє потреби такого нового інтелігентного читача. Адже „вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатой не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнка різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності(...)” [19, с. 280]. Таким чином, європеїзація української

літератури в напрямку модернізації перетворюється на рецептивну проблему. На перший план виходить формування реципієнта високої культури, іншими словами, – національного інтелігентного читача.

Український модернізм пропонує кілька шляхів виховання такого читача – реципієнта „високої” культури. У 1910 р. М. Данько 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” [10, с. 145]. Отже, для письменників-модерністів було очевидним, що нова модерна українська культура має творитися заново й відповідати загальноєвропейським зразкам.

Наприкінці ХІХ ст., однак, спостерігаємо чергову видозміну формули популярної народницької літератури. У дискусії „народника” Бориса Грінченка із „західником” Михайлом Драгомановим 1892-1893 рр. були запропоновані різні шляхи творення модерної національної культури, зокрема на основі співвідношення „простонародної” й „інтелігентської” літератур. Драгоманов більшою мірою схилився до моделі „знизу вверх”, стверджуючи, що українські літератори не повинні виходити поза межі сільської тематики, оскільки „в колі „простонароднім” українська белетристика й поезія завоювали собі значну пошану” [12, с. 145]. Проповідуючи необхідність „простонародної” української літератури і критикуючи звернення „теперішніх українських літераторів” до „високої” літератури, Драгоманов застерігав проти „третіаковщини, котра так часто кидається в очі у писателів галицьких, більше затягнутих в високу і широку літературу”. Він закликав: „Простонародність хай буде для наших письменників Антеевою землею!” [там само, с. 113]

Його опонент, ідеолог народницького напрямку Борис Грінченко, навпаки, згоджуючись із 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, і вже тільки будущина доведе до того, що обидві сі літератури зійдуться до купи тоді, як зійдеться до купи народ з інтелігенцією в одну освічену культурну громаду” [2, с. 173]. Хоча сам Грінченко був автором одних з не багатьох в українській літературі на кінець ХІХ ст. повістей з життя інтелігенції („Соняшний промінь”, 1890 і „На розпутті”, 1891) й активно займався разом зі своєю дружиною перекладами сучасних європейських письменників, на початку ХХ ст., тобто в період модернізму, він програмно розробляє засади народної, популярної літератури (стаття „Народний театр”, 1900), а у повісті „Під тихими вербами” (1901) апробує „інтелігентський” спосіб характеротворення

для зображення селянина як типу т.зв. „народного інтелігента”. З часом саме такий усереднений тип героя стане набутком радянської літератури. Таким чином, концепція Грінченка вже на іншому, постромантичному, рівні розвивала стратегію усередненого типу письменства – популярної літератури, що реалізувала культурно-просвітницьку утопію „єдиного” письменства – „загальнонародну” літературу.

Саме Грінченко стверджував необхідність визнання „однієї літератури для всіх класів даної національності” [5, с. 51]. На початку ХХ ст. він також намагається зруйнувати романтичну концепцію М. Костомарова щодо „простонародності” Шевченка. Досліджуючи рецепцію творів поета на селі, він зазначає, що „ні в якому разі не можна називати їх дальшим протягом народної творчості, не можна казати, що Шевченко як поет був сам народ, що народ мов би обібрав його співати замісто себе” [8, с. 29], і наголошує, що природа „великого поета” полягає в тому, щоб іти „поперед мас”, а „маси мусять підніматися, доростати до його ідеї”.

Літературний модернізм, навпаки, відкидає обидві програми – і драгоманівську, і грінченківську та орієнтується на творення власної національної „вищої” культури. В різний спосіб трактують категорію „вищої” культури „молодомузівці” (члени угруповання „Молода Муза”) і „хатяни” (критики, згуртовані навколо журналу „Українська хата”). Модерністське розуміння „вищої” душі базувалося передусім на естетизмі, а також набувало містичного та метафізичного забарвлення. Це був новий тип чуттєвості, індивідуальної і культурної, сформований на основі символічної синестезії, міфологізму і декадентського наднатуралізму. У плані рецептивного він означав складання єдиного рецептивного поля, де митець орієнтується не на достовірність світу реального, „науково вірного й перевіреного”, а на проєкцію світу „можливого, ймовірного, такого, який приблизно однаково уявляється всім освіченим сучасникам письменника” [24, с. 62].

До такого розуміння природи високої культури приходили українські письменники і критики (Леся Українка, М. Євшан, М. Вороний, М. Сріблянський), надаючи естетичним принципам проєкціоналістського та символічного характеру. Відтак естетика ставала способом освоєння „повного” життя, уможлиблювала синтез реального та ідеального, ставала способом індивідуального і суспільного життє- і культуротворення. „Се творча страсть, яка дає нам змогу переживати мисленно повне життя, дає нам не фрагменти, а повні картини, дає не один момент, а їх різноманітність, їх гру” [13, с. 454], – говорив про такий творчий екстатизм Микола Євшан.

Підсумовуючи, можна сказати, що такі критерії, як наявність „репрезентативної провідної верстви”, тобто свідомої еліти, та висока культура, стали пріоритетними в теоретичній рецепції української Modernity. Філософ Дмитро Чижевський говорив про „неповноту” української літератури внаслідок втрати вищих класів та невиробленості високої культури. Історик Іван Лисяк-Рудницький

ставив знак рівності між „плебейськими, неповними і неісторичними” націями, апелюючи при цьому до еліти і концепту високої культури. „Доходжу висновку, – зауважував він, – що вирішальним фактором в існуванні т.зв. історичних націй було збереження, незважаючи на втрату незалежності, репрезентативної провідної верстви як носія політичної свідомості та „високої” культури. (...) Натомість неісторичні нації 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” [22, с. 33]. Досить закономірно, що накреслюються два способи творення національної культури: неісторичні народи розбудовують національні спільноти на народній основі, тобто „знизу догори”, натомість історичні нації намагаються розширити національну спільноту від еліти до простого народу, тобто „зверху вниз” [там само, с. 35].

Таким чином, можемо говорити про послідовність модерністської концепції, яка була розвинена в українській інтелектуальній традиції. Центральним поняттям стає при цьому опозиція високої і народної культури. Фактично, це перманентна дискусія, яка триває в межах модерністської парадигми починаючи з кінця ХІХ і до середини ХХ ст. А оскільки можна говорити про трансмодерність розвитку української національної самосвідомості у ХХ ст., то ця полеміка стає центральною для всієї модерної української самосвідомості. Глибинна опозиція „західників” і „народників”, яку започаткувала полеміка Драгоманова і Грінченка, пізніше дістане формулу „Європа чи „Просвіта” у М. Хвильового, відлунюватиме у прибічників „неокласиків” і adeptів „органічного національного стилю” в період МУРУ та навіть нагадає про себе у концепції „двох Україн” наприкінці ХХ ст.

Однак існує своя внутрішня апорія і в концепції вестернізації, якою не раз прагнули підмінити модернізацію українські інтелектуали. Можна прислухатися до Арнольда Тойнбі, який фактично ототожнює модернізацію з вестернізацією, але при цьому апелює не до „репрезентативної культурної еліти”, а до середнього класу і не до високої, а до популярної культури. За джерело вестернізації відомий історик бере передусім формування середнього класу. Тойнбі зауважує, що „(...) протягом новітньої доби західної історії здатність чужинців вестернізуватися залежить від їхньої спроможності перейняти західний стиль життя, властивий середньому класові” [27, с. 176], і тому західні спільноти стають „новітніми”, як тільки витворюють буржуазію, спроможну стати головним елементом суспільства.

Подібно до Драгоманова-Грінченка та Лисяка-Рудницького, Тойнбі також розрізняє два шляхи творення модерного суспільства. В його теорії це шляхи „знизу вгору”, тобто через витворення середнього класу, і „зверху вниз”, коли сила, тотожна середньому класу, утворюється програмно, зверху. Останній тип розвитку він бачить у Росії, де функції середнього класу перебирає на себе інтелігенція. Тойнбі не забуває наголосити на конфліктності саме такого способу

модернізації-вестернізації, адже „сила ненависті чужої інтелігенції до західного середнього класу дає нам міру її передчуттів своєї нездатності дорівнятися до досягнень західного середнього класу” [там само, с. 177]. Таким чином, йдеться фактично про два способи модернізації – один, західний („знизу вверх”), та „інший”, російський („зверху вниз”). Можна висловити припущення, що в українському випадку маємо поєднання обох цих способів. З одного боку, елімінація верхнього класу і його денационалізація в Україні, коли „освічені прошарки суспільства – дворянство, молода буржуазія та велетенська більшість інтелігенції – стояли на платформі російської державно-національної та культурно-національної приналежності” [23, с. 19], фактично сприяла посиленню (і поширенню) в Україні середнього і дрібного поміщицького стану, а також здрібнілого дворянського класу, сформованого з колишньої козацької верхівки. Це середовище забезпечувало рецептивне коло і становило конструктивний чинник в якості читачів-письменників для формування жанрів і стилів популярної літератури в першій половині ХІХ ст. Було б значним спрощенням вважати „простонародну” українську літературу першої половини ХІХ ст. літературою для народу. Рецептивною базою її були різні стани – від грамотних селян і міщан до дрібних поміщиків, які плакали, читаючи „Марусю” авторства повітового предводителя дворянства, який ховався під маскою Григорія Основ’яненка. І. Айзеншток говорить, зокрема, що „соціальне обличчя читачів Котляревського цілком визначається обличчям сучасної інтелігентної, читачівської маси: це були поміщики, дрібна шляхта й попівство” [19, с. 56]. Одночасне існування в межах „великої” (офіційної) і „малої” (простонародної) культурних традицій було зазвичай нормальним станом для реципієнтів популярної літератури, яка активно творилася в Україні в першій половині ХІХ ст.

Починаючи з другої половини ХІХ ст. значного поширення набуває інша тенденція культуротворення – „зверху вниз”, яку втілює передусім романтично і позитивістськи налаштована українофільська інтелігенція, яка стала базою формування народницької літературної традиції. На противагу романтичній „народній” культурі і просвітницькій „амфібієподібній” популярно-елітарній культурі позитивізм другої половини ХІХ ст. приносить нове переформулювання співвідношення високої та масової літератури. Демістифікується образ „простонародної” літератури, яка нібито відбиває голос самого народу. Естетичною основою народницького спрямування на „народність у формі і змісті творів” ставала ілюзія, „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, с. 152].

Аналізуючи читацьке сприйняття творів романтика Пантелеймона Куліша, Борис Грінченко доходить висновку про розходження явищ народної творчості зі свідомою, ідеологічно забарвленою індивідуальною творчістю письменників. При цьому критик

підкреслює конструктивний „інтелігентський” характер нового українського письменства, зорієнтованого на „народність”. Характерною рисою літератури, твореної на основі концепції народності, стає її раціонально-програмний, „інтелігентський” смисл, який підставляється на місце народної творчості. Суб’єктом подібної літератури є національно свідомий інтелігент, підкреслював він. Його (інтелігента) смаки, бажання й ідеали подаються як універсальні і 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, с. 6-7]. Критик, однак, підкреслює, 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” [там само].

Він стверджує, що „Кулішеві твори, хоч мають і дуже добру народну форму, все ж є в далеко більшій мірі твори „духу інтелігенції”, ніж „духу народного”, або – простіше сказавши – вони просто є продуктом індивідуальної творчості, і через те, що автор їх належав до інтелігенції, вони сталися більше зрозумілими інтелігенції, ніж народові” [там само, с. 32].

Розмежування „народної” та „інтелігентної” літератур і спроба нового їх функціонального синтезу в перспективі якогось ідеального „загальнонародного” письменства – характерна ознака культурологічного дискурсу українського народництва, що типологічно співвідноситься з іншими позитивістськими формаціями в слов’янських літературах другої половини ХІХ ст., наприклад із теоріями „хлопоманства”, „органічної праці” тощо.

Загалом, українська політична і культурна самосвідомість упродовж ХІХ-ХХ ст. розгортається в парадигмі модернізації та спровокованого останньою взаємовідштовхування і взаємозв’язку популярної та високої культур. Це служить інструментом динамічного розвитку, але водночас і джерелом фрустрації. Зрештою, навіть естетичний модернізм, який традиційно апелює до високої культури і негативізує літературу популярну, навряд чи подолав цей дуалізм, хоча й був зорієнтований на свідоме використання фольклорно-міфологічних форм, з одного боку, та форм масової культури (спорт, джаз, кіно, анекдот), з іншого боку. Така амплітуда досвіду українського модернізму, починаючи від Михайла Яцківа і закінчуючи Віктором Петровим (Домонтовичем), зовсім не заперечувала практику популярної літератури, наприклад, у авантюрно-фантастичних оповідях Майка Йогансена. Зрештою, постмодернізм, засипаючи рови між високою і масовою культурами, ще раз видозмінює парадигму модернізації. Український післячорнобильський постмодернізм (див.

про це: Тамара Гундорова. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – Київ: Критика, 2005) у його карнавальній, феміністичній і топографічній варіаціях особливо сприяв розвитку форм масової, зокрема підліткової і жіночої літератури. І зовсім не випадковістю видається той факт, що автори-постмодерністи здобули популярність насамперед на Заході, де активно перекладаються Ю. Андрухович, О. Забужко, Л. Дереш, С. Жадан, Н. Сняданко. Зафіксована в їхніх творах „інакшість” українського життя насправді тотожна західному досвіду, вона видається для західних читачів такою ж постмодерною, як і у творах їхніх власних авторів. Таким чином, те, про що так мріяли українські модерністи, здійснилося. Українська література стала „західною” в період постмодерну, навіть не маючи достатньо вироблених форм високої культури. Масова культура поєднала Україну із Заходом навіть без якихось там особливих зусиль.

1. Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
2. Вартовий П. (Б. Грінченко). Листи з України Наддніпрянської. – К., 1917. – 275 с.
3. Возняк М. Листування Костомарова з Кониським. (без дати і видання).
4. Григорович М. В справі українського руху і культурного будівництва // Рада. – 1912. – № 127 – С. 2-3.
5. Грінченко Б. Народные спектакли. – Чернигов, 1900.
6. Грінченко Б. Кулішеві твори і сільські читачі. – К., 1906.
7. Грінченко Б. Перед широким світом. – К., 1907. – 317 с.
8. Грінченко Б. Шевченків „Кобзар” на селі. – К., 1914.
9. Грушевський М. Памяти Олександра Кониського // Записки Наукового товариства ім. Шевченка, 1901. – Т. XXXIX.
10. Данько М. П’ять років відродження російської України // Молода Україна, 1910. – Ч. 4-5.
11. Державин В. Поезія Миколи Зерова й український класицизм // Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 153-196.
12. Драгоманов М. Листи на Наддніпрянську Україну. – К., 1917.
13. Євшан М. Грицько Чупринка // Літературно-науковий вісник, 1911. – Т. 54. – Кн. 6.
14. Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998.
15. Карманський П. Українська богема. – Львів: Олір, 1996.
16. Кониський О. Тривоги автора і видавника (З натури) // Оповідання. Повість. Поетичні твори. – К.: Наук. думка, 1990.
17. Костецький І. Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина // Тобі належить цілий світ. – К.: Критика, 2005.
18. Костомаров М. Обзор починений, писанных на малороссийском языке // Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1967. – Т. 2.
19. Котляревщина. Редакція, вступні статті й примітки І. Айзенштока. – Харків: Державне видавництво України, 1928. – С. 5-121.

20. *Коцюбинський М.* Твори: В 7 т. – К.: Наук. думка, 1974. –Т. 5.
21. *Куліш П.* Простонародность в украинской словесности // Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2.
22. *Лисяк-Рудницький І.* Зауваги до проблеми „історичних” та „неісторичних” націй // Історичні есе: В 2 т. – К.: Основи, 1994. – Т. 1. – С. 29-39.
23. *Лисяк-Рудницький І.* Формування українського народу й нації (методологічні зауваги) // Історичні есе: В 2 т. – К.: Основи, 1994. – Т. 1.
24. *Ніковський А.* Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 64. – Кн. 10.
25. *Павличко С.* Дискурс українського модернізму. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
26. *Самчук У.* Творчість і стилі // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – Рівне, 2005.
27. *Тойнбі А. Дж.* Дослідження історії: В 2 т. – К.: Основи, 1995. – Т. 2. – 406 с.
28. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Презент, Феміна, 1994. – 480 с.

Summary

Ukrainian literature is examined in the paradigms of westernization and modernization, through oppositions and interrelations of popular and high cultures. Such situation serves as the instrument of dynamic development, but at the same time it is the source of frustration. Postmodernism, combining the elite and mass culture, once again modifies the paradigm of modernization. Ukrainian literature becomes „western” in the postmodern period, even not having enough developed forms of high culture. Joining of Ukraine with the West is going through the mass culture.

Key words: Ukrainian literature, westernization, modernization, modernism, mass literature, elite literature.

Стаття надійшла до редколегії 20.10.2007