

## ПОПУЛЯРНА АБО “ТРЕТЯ ЛІТЕРАТУРА” В РУКОПИСНИХ СПІВАНИКАХ XVII – XVIII століття

В історичній перспективі взаємодія літератури і фольклору завжди пропонує діалог. Українська література у своєму історичному розвитку неодноразово переживала різні стадії спорідненості у діалозі двох компонентів культури – книжної та народної. Типологія культурного діалогу, запропонована Ю.Лотманом у розвинення думки Гегеля про “естафетність” як історичний закон, у контексті вивчення культурних впливів певною мірою пояснює динаміку культурних процесів в українській літературі XVII – XVIII ст. Якщо у широкому розумінні підходити до культури як до “спадкової пам’яті колективу” (Ю.Лотман), то наповнений культурою історичний досвід не лише не зникає, але є єдиною ціннісною структурою для даного колективу. Адже жива культура, не повторюючи це минуле, “народжує структурно та функціонально нові системи і тексти”<sup>1</sup> і не може не містити у собі пам’яті про минуле.

Використання народнопоетичної творчості в популярній любовній пісні-вірші рукописними збірниками XVII – XVIII ст. – це не результат простої залежності автора твору від фольклору. Це підсвідоме відтворення поетами архетипів та наповнення їх змістовними прикметами фольклорних образів. Автори любовної пісні по-творчому реалізують архетипний словник фольклору, який є невіддільною часткою “первинних моделей” колективного підсвідомого, духовного надбання людства, що, як сказав К.Г.Юнг, воскресає у мозку кожної людини. Але важливо зазначити, що в процесі будь-якого культурного діалогу, який має свої етапи опанування “мовою” культури (у широкому семіотичному значенні), досконале знання цієї “мови”, засвоєння законів створення “старих” текстів і відтворення за цими правилами текстів “нових” породжує таку ситуацію в культурі, коли ці так звані “старі” тексти, трансформуючись під дією естетичних законів нового часу і міняючи свої риси, стають “новими” текстами<sup>2</sup>, а їх автори у багатьох аспектах виходять за рамки традицій фольклору. Культура усвідомлюється не як сукупність обмежених націо-

нальними межами монад, а як постійний діалог, де у взаємовпливах і взаємовідштовхуваннях загострюється змістова та формальна самотність кожної національної культури, кожного історичного виду культури.

Кожна епоха несе з собою самостійну групу художніх текстів, до яких важко прикласти закони професійного мистецтва, і які зовні розходяться з його нормативами. Такі твори, як правило, змішують різні рівні мистецтва – професійного й народного, не розрізняючи їх і створюючи свої правила, свою поетику, художню мову і тим ніби протиставляючи свій контекст основному літературному масиву. Ці твори дістали назву “примітиву”, “третьої літератури”. Вони існують як якась “матеріалізована межа, відповідність між великим мистецтвом і фольклором”<sup>3</sup>, але примушують особливо гостро відчувати нерозривність всієї сфери художнього виробництва. Цілком очевидно, що це явище не обмежується сферою образотворчого мистецтва, а існує і в літературі, і в театрі, і в музиці. У слов’янському фольклорно-літературному середовищі з XVI – XVII ст. поряд з традиційними фольклором й “елітарною” літературою створювалась масова або популярна література, основною відмінністю якої від народної словесності була переважно не усна, а писемна, рукописна форма побутування.

У західних і південних слов’ян (поляків, хорватів) це явище культури отримало назву “третьої культури”, або “народної культури”, а корпус текстів, що їй належить, звуться народно-міською, міщанською або народною літературою. Причому, хорватські філологи намагаються чітко розмежувати такі поняття й явища, як “усна словесність” (*usmena knjizetvnost*) та “народна словесність”, або “простонародна (популярна) словесність”. Чеський філолог Богуслав Бенеш запропонував термін напівнародна література (*pololidová literatura*)<sup>4</sup>. У дослідників польської літератури концепція “третьох просторів літератури”, яка стосується саме нелітературних явищ, але які є часткою загального літературного процесу, і які певною мірою

впливали на нього, з'являється у зв'язку з вивченням польської літератури Ренесансу і **бароко**<sup>5</sup>. Сама поява термінів “третя література”, “третій простір” пов'язана не тільки з потребою розглядати це явище культури як самодостатнє, а, за справедливим уточненням дослідника В.Прокоф'єва, вимагає підходити до нього як до явища “поза літературою і поза фольклором, хоча і при врахуванні постійних їх взаємодій”<sup>6</sup>. Безперечно, такі ознаки “третьої літератури”, як авторство, письмова форма, віддаляють її від усної словесності, тоді як сфера побутування (а для, приміром, хорватської, української культур – це переважно селянське й лише частково міське середовище), мова, стиль творів зближують це культурне явище з фольклором.

Творці цих текстів частіше – непрофесіонали, котрі володіють технікою, що передається за традицією, і не знайомі з теорією мистецтва<sup>7</sup>. Це представники нижчих прошарків міського населення: в польській літературі XVII ст. – бакалаврів та рибалтів, в українській літературі XVII – першої половини XVIII ст. – студенти і випускники академії, часом і викладачі академії, “мандровані дяки”, люди середнього і низького церковного сану, канцеляристи. Зрозуміло, що і твори їх були адресовані перш за все публіці, яка не мала ні високої освіченості, ні чіткості виробленої естетичної доктрини. Але під впливом ідейно-естетичних тенденцій свого часу художній примітив вносить у національну культуру свого героя своє розуміння духовності, етичні і естетичні критерії в моделюванні картини світу. І це вже стає особливо важливим моментом літературної історії, бо дає можливість дещо змінити наші уявлення про органічну цілісність і гармонію епохи, яка виражена поняттям діалогу культур стосовно середньовічної культури, бо, за уточненням А.Гуревича, подібні художні явища не тільки не ігнорують культуру і релігійність, але, навпаки, з неї виходять, в ній знаходять свої закономірності і зрештою по-своєму стверджують її<sup>8</sup>.

Поверховою була б оцінка цього явища лише на рівні формально-стильовому, адже його сутність може бути визначена не рівнем професіоналізму або його недостатністю і не простим встановлюванням зв'язків між культурою книжною і народною. Осягнення творів інтимної лірики у рукописних збірниках XVII – XVIII ст. має виходити з оцінки їх як факту “духовної історії даної суспільності”<sup>9</sup>.

Адже генезис, вага та ідея твору, наголошував І.Франко, – головні принципи студій над художніми творами, тому їх аналіз не можна обмежити спробою пояснити специфіку виникнення цього явища чисто прикладною метою – догодити слухачам, врахувавши запити протонародної аудиторії, чи тільки бачити у “низовому” бароко одну з форм пристосування літератури до складного і неоднорівномірного тогочасного життя України в умовах занепаду національної академічної освіти і елітарної культури<sup>10</sup>. Таке пояснення не безпідставне, але й не повністю висвітлює проблему. Дійсно, могутня хвиля напівфольклорних – напівлітературних творів “барокового примітива” пов'язана з періодом культурної стагнації. Наслідком вилучення з української літератури “елітарного поверху” і зумовленого цим дисбалансу у структурі національної культури, на думку дослідниці О.Пахльовської, стало те, що дистанція між фольклором і літературою в Україні була скорочена, а іноді і просто майже стерта, а в літературі переважаючи роль бере на себе саме “народний поверх”<sup>11</sup>. Дійсно, у текстах середнього та низового бароко як явища художнього примітиву діють зовсім інші закони естетичної і прагматичної функції твору. Вони можуть не співпадати із загально-визнаними нормами тогочасної офіційної літератури, але цим самим і виявляються, як доводить класик естетичної думки Ян Мукаржовський<sup>12</sup>, закономірності у розвитку культур. Тим більше, що в українській популярній любовній пісні рукописних збірників над естетичним началом як нормою більш переважає емоційність, пробудження у читача або слухача почуттів не як безпосередня реакція на дійсність, а як чиста функція твору. І це цілком співзвучно націленості барокового мистецтва на свого адресата – читача, глядача. Адже, приєднуючись до думки О.Морозова, “низове бароко не творилося зверху й не складалося спеціально для народу, а виникло з творчої потреби самих народних мас”<sup>13</sup>.

Тому існуванням і визначенням дії законів естетичної функції і норми творів так званого примітиву пояснюється часом перевага прагматичних цілей тексту над естетичною функцією художнього твору, що, власне, і пояснює особливе місце творів художнього примітиву в культурі епохи – бути на межі мистецтва і життя, професійного, “високого” мистецтва і народної культури, входити своєрідним але

самоцінним явищем у національне мистецтво і задовольняти естетичні і духовні потреби певних прошарків населення, при цьому залишаючись самим собою.

Кожний соціум характеризується певним набором текстів, набором потреб і відношенням текстів до цих соціальних потреб, тобто тим, як тексти використовуються у колективі. У сучасній типології культури, яка розрізняє типи культур за їх орієнтацією на відповідність текстів функціям чи за наявністю різного роду зрушень й конфліктів між цими системами, отримало визнання положення про не обов'язковість співпадання в системі культури тексту і функцій (Ю.Лотман), що цілком співвідноситься і з бароко як типом культури. Це положення особливо важливе при вивченні перехідних епох із зсуненою системою соціальних цінностей.

Явище паракультури чи примітиву особливо яскраво ілюструє той відомий факт мистецтва, коли один і той же художній текст виконує естетичну функцію і тому сприймається як мистецтво, але має і нехудожні функції, прагматичні. Межі між означеними функціями у любовній пісні рукописних збірників не чіткі і цілком можуть мінятися місцями у залежності від запитів читацької аудиторії і рівня сприйняття твору. Як Мукаревський у праці «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы», вводячи поняття норми як естетичної категорії, показав, що в художньому тексті «норма – це швидше енергія, ніж правило»<sup>14</sup>, вона схильна до безперервних змін, а художній текст функціонує в орієнтації на кілька норм, що надає художньому тексту динамічності.

Інтимна рукописна лірика XVII – XVIII ст. відтворює ту реальність, яка має місце в літературі і є виразом дії сил, що формують літературу і культуру загалом. Вона не знаходилась за межами елітарної, професійної культури бароко, а як його «середня» чи «низова» течія, з огляду на положення О.Морозова, «розширює його рамки, використовуючи й трансформуючи його мотиви та художні засоби»<sup>15</sup>.

Сьогодні можна вважати виправданою думку про недоцільність постійного протиставлення літератури «вченої» народній чи ближчій до народної, а сучасні дослідження культури минулого упевнюють у тому, що поезію XVII – XVIII ст. слід бачити такою, якою вона є, а «повнота її реєстру – наявність в ній

високої, середньої й низької тональності <...> – очевидне»<sup>16</sup>. Складна, змішана форма любовної пісні, в якій стерті, як правило, звичайні межі між літературою та паралітературою, часом навіть не піддається методу традиційного літературознавчого чи фольклористичного аналізу. Як правило, популярна любовна пісня і не визнавалася як самостійне явище культури, хоча ще Володимир Гнатюк, займаючись виданням і дослідженням творів української поезії, підкреслював, що недооцінка пам'яток старої української літератури йде від їх незнання<sup>17</sup>. Це літературне явище, яке швидше сприймалось, за словами польського літературознавця Я.Мацієвського, як «явище негативне, як література неповна або як фольклор»<sup>18</sup>, варто описати і дослідити як самостійне явище, оскільки добре відомо, що саме на стику різних видів мистецтв часто виявляються найбільш цікаві процеси. Нагадаємо, що у своєму відношенні до народних традицій усі різновиди національного мистецтва виявляють спільність та єдність, що дає підстави говорити про цілісну систему національної культури, в якій існують, вважає А. Гуревич, різні рівні і пласти<sup>19</sup>.

Проаналізувавши розбіжності між фольклором і літературою у вигляді семи основних опозицій (синкретизм функцій фольклору – естетична функція літератури, синтетичність форми фольклорного твору – словесна форма літературного тексту, всенародність фольклору – елітарність літератури, традиційність – новаторство, безособовість фольклору – авторська, особиста творчість в професійному мистецтві, несвідома фольклорна творчість – високий рівень теоретичного самопізнання в літературі, протиставлення засобів комунікації)<sup>20</sup>, не важко помітити, наскільки, проте, вони відносні, з одного боку, а з іншого – стверджують думку про співвідношення доповнюваності, існування фольклорно-літературної спільності, про яку вперше заговорив М.Грушевський<sup>21</sup>. Зрештою, послугоування спрощуванням протиставленням «усна словесність – писемна література» є найбільш загальним запереченням і теорії Перрі – Лорда. Помічаємо і те, що під «писемною літературою» свідомо чи несвідомо, проте йдеться тільки про той тип літературної творчості, який характерний для новоєвропейської культури.

Опозицію мистецтво професійне, «високе»,

та мистецтво народне, “низове”, що має давні зв’язки, у випадку з популярною рукописною піснею XVII – XVIII ст. важко визнати абсолютною з погляду традиційного аналізу художньої культури епохи як взаємодії книжної поезії і фольклору. Любовну поезію рукописних збірників як самоцінне явище української культури треба вважати уже вторинною по відношенню до народної культури, а отже віддаленою у порівнянні з народною пісенністю від фольклорної свідомості, її космогонічних уявлень, міфопоетичної художньої системи. Вона репрезентує свій смисл швидше через ідею, а не через ритуал. Крім того, ця поезія, що займає середнє місце між культурою книжною і фольклором, виявляє таку ж вторинність по відношенню до “високої”, елітарної культури, виступаючи її різновидом та спрощеним варіантом, паракультурою.

Не зважаючи на всю складність і неоднозначність “третьої культури”, і те, що її структура в принципі позбавлена цілісності та стабільності, її неоднозначність взаємодії з верхньою культурою та фольклорним ґрунтом все ж не визначає головне у ньому. Адже “третья література” має свою поетику, яка народжується і визначається “міжкультурною” ситуацією. Теми, які виникають у результаті відштовхування від канонів високої культури і традицій фольклору, і поетичну свободу, не обмежену ні “школою” професійного мистецтва, ні законами народно-поетичної творчості. Це додає їй особливої і вражаючої широти світовідчуття та оригінальності.

Проблема примітиву, або масової літератури підводять нас і до такого важливого питання, як відмінність фольклору від літератури, на яке звернули увагу П.Богатирьов та Р.Якобсон, відзначаючи, що якими б не були тісними генетичні зв’язки між обома формами творчості, є суттєві структурні відмінності у розумінні понять народження літературних та фольклорних творів, їх побутування, у ставленні творчої особистості у літературному й фольклорному житті. Звертаючись до теми ранніх історичних зв’язків фольклору й літератури відомі вчені О.Веселовський, В.Пропп, Ю.Лотман трактують її майже однаково: “Фольклор – це лоно

літератури, вона народжується з фольклору. Фольклор являє собою доісторію літератури <...>. Література, що народилася із фольклору, незабаром залишає матір, що її народила”, – підкреслюючи головне: “Література є продукт іншої форми свідомості, яку умовно можна назвати індивідуальною свідомістю”<sup>22</sup>. Фольклор, на думку В.Проппа, має історичну свідомість. І суть не тільки в тому, що уснопоетична творчість – це лоно літератури. У літературному творі треба бачити і творчу інтуїцію поета, етнічний склад його художнього мислення, що увібрав фольклорні традиції поряд з літературними, який звертається до них без якоїсь примушеної наслідувальності конкретним фольклорним текстом або літературним творам. Тому довільне виявлення фольклорних цитат, ремінісценцій, мотивів та образів і визначення їх джерел, накопичення типів фольклоризму, які властиві бароковим поетам, авторам популярної любовної пісні і визначають той чи інший спосіб обробки фольклорного матеріалу, не вирішить проблему. Поняття фольклоризму любовної пісні-вірша повинно трактуватися як засвоєння поетами народної культури опосередкованої літературною традицією, яке розширюється до явища етнокультурного. А підсумком дослідження любовної лірики у рукописних збірниках XVII – XVIII ст. стане висновок про те, що конкретний тип фольклоризму народжується на пересіченні специфічних потреб і можливостей того чи іншого літературного напрямку та індивідуальної своєрідності письменника. Крім того, важливим, на нашу думку, залишається й те, що встановлюючи характер і логіку зв’язків книжної любовної пісні і фольклору, ми маємо справу з двома цілком самостійними художніми системами, які глибоко відрізняються одна від одної як “два різні стани людської думки”<sup>23</sup>, але знаходяться у тісній і постійній взаємодії. Поетика любовної пісні-вірша, естетична самовизначеність, з одного боку, і позаестетична функція цього типу словесного мистецтва, з іншого, що пояснює деяку двоїстість її природи, дають їй здатність функціонувати як самодостатнє явище в конкретно-історичних умовах української культури XVII – XVIII ст.

- <sup>1</sup>Лотман Ю.М., Успенський Б.А. Роль дуальних моделей в динаміці руської культури (до кінця XVIII століття) // Труды по русской и славянской филологии: XXVIII. Литературоведение. – Учен. зап. Тарт. ун-та. – Вып.414. – Тарту, 1977. – С.36.
- <sup>2</sup>Лотман Ю.М. Проблема византийського впливу на руську культуру в типологічному освітленні // Візантія і Русь. – М., 1989. – С.228.
- <sup>3</sup>Танаева Л.И. Польський портрет XVII – XVIII століть. (К вопросу о “примитивных” формах в искусстве Нового времени) // Советское искусствознание’ 77. – М., 1978. – Вып.1. – С.107.
- <sup>4</sup>Bošković-Stulli M. О ројмовима усмена і руčka književnost I njihovim nazivima // Umjetnost riječi. Кнј. XVII. Zagreb, 1973. – Sv.3. – S.149–184; Sv.4. – S.237–260.
- <sup>5</sup>Детальніше див про це: Молчанова В.В. Мир наизнанку: Народна-городська література Польщі XVI – XVII століть. – М., 1985; Słownik folkloru polskiego / Pod red. J.Krzyżanowskiego. – Warszawa, 1965. – S.107.
- <sup>6</sup>Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. – С.10.
- <sup>7</sup>Софронова Л.А. Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII – XVIII століть // Советское славяноведение. – 1983. – №3. – С.79.
- <sup>8</sup>Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М. 1981. – С.276 – 277.
- <sup>9</sup>Франко І.Я. Збір. творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т.27. – С.311.

- <sup>10</sup>Пор.: Шевчук М. Кілька зауважень до проблеми так званого «низового» барокко // Українське барокко: Матеріали I Конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1993. – С.141, 143.
- <sup>11</sup>Пахльовська О.Є.-Я. Українсько-італійські зв’язки XV – XX століть. – К., 1990. – С.198, 200.
- <sup>12</sup>Мукаржовський Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – С.86.
- <sup>13</sup>Морозов А.А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. – 1968. – №4. – С.114.
- <sup>14</sup>Мукаржовський Ян. Эстетическая норма // Цит. праця. – С.163.
- <sup>15</sup>Морозов А.А. Новые аспекты изучения славянского барокко // Русская литература. – 1973. – №3. – С.11.
- <sup>16</sup>Криса Богдана. Світоглядні основи українського поетичного барокко // Українське барокко. – К., 1993. – С.50.
- <sup>17</sup>Гнатюк В. Угорські духовні вірші // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1902. – Т.56. – Кн.2. – С.1.
- <sup>18</sup>Maciejewski J. Obszary» trzeciej literatury». – Teksty. – 1975. – №4. – S.90.
- <sup>19</sup>Гуревич А. Средневековый мир: Культура безмолвующего большинства. – М., 1990. – С.12.
- <sup>20</sup>Див.: Росовецький С. Спадкоємні зв’язки національних словесних культур. – К., 1997. – С.53.
- <sup>21</sup>Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – К., 1993 – 1994. – Т.1 – 4.
- <sup>22</sup>Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М., 1976. – С.31, 32.

