



Наливайко Д.С. (1929 р. н.). Член-кореспондент НАН України (з 1992 р.). Завідувач Відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Автор праць "Віктор Гюго" (1976), "Оноре Бальзак" (1985), "Мистецтво: напрями, течії стилі" у 2 т. (1981–1985), "Спільність і своєрідність. Українська література в європейському контексті" (1988), "Козацька християнська республіка (Запорозька Січ в західноєвропейських літературних пам'ятках)" (1992). "Теорія літератури й компаративістика" (2006), "Компаративістика й історія літератури" (2008).

Лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (1999 р.).

Дмитро Наливайко

ЗАМІТКИ ЩОДО ГЕНЕЗИ Й ТИПОЛОГІЇ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

У статті досліджуються зв'язки соцреалізму з пролетарською літературою та її художніми джерелами. Висвітлюється роль натуралізму у формуванні категорії "творчого методу" в соцреалістичній естетиці. Засадничі принципи реалізму протиставляються категоріям класовості, народності й партійності.

Ключові слова: авангард, класицизм, натуралізм, романтизм, творчий метод.

Dmytro Nalyvayko. Notes on genesis and typology of socialist realism

This article studies the relations between socialist realism and proletarian literature as well as the former's origins. The author sketches out the role of socialist realism in forming of an "artistic method" category which predominates in the socialist realism's aesthetic vocabulary. The realism's basic principles are set against the categories of class nature, national character and Party spirit.

Key words: avant-garde, classicism, naturalism, romanticism, artistic method.

В останні роки, після досить тривалого періоду переважно публіцистичних підходів та потрактувань соціалістичного реалізму, розгортається в нас його справді наукове вивчення. Чимало історико-літературних досліджень про конкретні явища та проблеми соцреалізму в літературі й мистецтві, з'являються також праці, в яких розглядаються теоретико-методологічні парадигми соцреалізму. Для їх розробки принципове значення має з'ясування проблем його генези й типології, що й становить безпосередній предмет цих заміток.

На перший погляд сама постановка питання може видатися непотрібною забаганкою. Хіба не ясно, що вийшов він із реалізму й це доведено сотнями чи тисячами томів праць естетиків, мистецтвознавців, істориків і теоретиків літератури радянської епохи? За концепцією, виробленою ними в 50-60-х роках, соціалістичним реалізмом переможно увіччався багатовіковий і багатоступеневий розвиток реалізму як провідного напрямку літератури й мистецтва нового часу. Ця схема походження й феноменології соцреалізму залишається засадничою і в сучасних її потрактуваннях, але, звичайно, з негативним знаком; зокрема, у деяких новоявлених палких адептів модернізму ця генетико-типологічна зв'язка соцреалізму й реалізму набула сенсу компромату стосовно останнього.

Поряд із цим в останні роки мають місце також теоретичні вправи інтегрування соціалістичного реалізму в модернізм як його специфічного "авангардного проекту". Ця парадоксальна пропозиція, мислима лише у стилі постмодерністичних теоретичних ігор, базується, зрештою, на зіставному зближенні, на рівні крайньої абстракції, модернізму й соцреалізму як артефактів, що характеризуються атрибутивним модулем цілісності, на протигагу реалізму й постмодернізму, котрим притаманний атрибутивний модуль поліморфності. Та питання модернізму-соцреалізму має й інші аспекти, зокрема ті, що лежать у площині генези й

типології. При всій затятій непримиренності соцреалізму до модернізму, режимі перманентної війни з ним, що витримувався впродовж десятиліть, між ними існували й контакти, які то затухали, то активізувались, але до певної межі.

Отже, маємо всі підстави генезу й типологію соцреалізму на різних етапах його існування розглядати в пов'язаності з міжнаціональним літературним процесом, у широкому силовому полі різних його течій, тенденцій, імпульсів. Безперечно, основними актантами тут виступали реалізм і модернізм, але на різних етапах свого руху, у різних формах і різною мірою соцреалізм входив у контакти та зв'язки з романтизмом і неоромантизмом, із натуралізмом, символізмом, авангардистськими течіями тощо.

Безпосереднім витокком соцреалізму служить т. зв. пролетарська література, яка набула поширення на межі XIX—XX ст. і яка, точніше, була літературою на пролетарську тематику, що створювалася письменниками, пов'язаними тією чи тією мірою з робітничим рухом і соціалістичною ідеологією. Слід, проте, сказати, що за художнім змістом і структурою вона далека від соціалістичного реалізму й тяжіє радше до натуралізму, і саме ця течія мала тоді на неї переважний вплив (утім необхідно уточнити, що сказане стосується в основному прози пролетарської літератури, тоді як її поезія має інші, передусім романтичні витoki). На тематологічному рівні натуралізм звершив важливий поворот у літературі, фронтально звернувшись до життя “соціальних низів”, і, зокрема, ствердив у ній пролетарську тематику. До життя й боротьби робітників зверталася вже реалістична література середини XIX ст., насамперед англійська (Ч.Діккенс, Ш.Бронте, Е.Гаскел), але ці звертання мали спорадичний характер, у натуралістів ця тема набуває нормативного характеру.

Прикметною ознакою натуралізму можна вважати те, що він, за визначенням Ф.Мерінга, ідеолога і провідного літературного критика німецької соціал-демократичної партії того часу, “є мистецтвом, яке відчуло капіталізм у своїх нутрощах і збунтувалося проти нього” [1, 353]. Був час, коли німецька соціал-демократична партія, провідна в тогочасній Європі, розглядала натуралізм як художню систему, корелятивну її програмі в соціальній та культурній сферах, проте у процесі подальшої еволюції напрому ці сподівання не виправдали себе. Однак вплив натуралізму на пролетарську літературу і близькі до неї течії залишався значним, охопивши й радянську літературу кінця 10-х і 20-х років. Слід тут згадати і про те, що Еміль Золя в цей час належав в СРСР до канонізованих письменників-класиків, аж поки не з'явився 1934 року в російському перекладі лист Ф.Енгельса до М.Гаркнес із його пасажами про Бальзака, де той був поставлений “вище всіх Золя минулого й теперішнього” за глибиною та правдивістю трактування буржуазного суспільства. Тоді ж починає кардинально змінюватися ставлення до натуралізму. Основна причина полягає в тому, що натуралізм із його принципами об'єктивності зображення й відповідності життєвій правді (що для його митців було справді непохитним законом творчості) ставав усе неприйнятнішим для поборників фіктивного реалізму, названого соціалістичним. Він проголошується антиподом реалізму і, зрештою, ототожнюється з декадансом і літературою імперіалістичної реакції.

Не обійшлося без натуралізму й у формуванні концепту “методу”, який став засадничою історико-типологічною категорією в радянській теорії літератури. Поняття методу здавна функціонувало в науці та філософії, а на літературу й мистецтво у другій половині XIX ст. воно було поширене натуралізмом, який характеризується сциєнтичними орієнтаціями й інтенціями перенесення в художню творчість методології природничих наук (“експериментальний роман” Е.Золя та ін.). Від натуралістів воно було сприйняте соціалістичною критикою й естетикою кінця XIX—початку XX ст., а від них перейшло в радянське літературознавство й домінувало на його ранньому етапі як “соціально-генетичний метод” (більше відомий як вульгарно-соціологічний), сама назва якого засвідчує натуралістичне походження. Категорія методу якнайкраще відповідала постулатам, що закладалися у програму нової літератури і, відповідно, критики й літературознавства, прагненням керувати ними “зсередини”: про класовий погляд

у художній творчості, про визначальну роль світогляду й ідеології в ній, про чіткість ідейних позицій автора тощо.

Процес бюрократичного впровадження “нового творчого методу” стисло й виразно описав М.Гаспаров: “Весь час вони (дискусії. — Д.Н.) велися навколо поняття “метод”, яке було головним, але ніхто не знав, що з ним робити. Ще наприкінці 20-х рр. (епоха ВАППа, навіть не РАППа) на літературу була перенесена енгельсівська термінологія “діалектичний метод у літературі” проти “механічного методу в літературі”. Потім РАПП знищили, термін “діалектичний” відібрали (як надто важливий, і тому він мав бути надбанням філософії, а не філології), а термін “метод” залишили; у 1934 р. до нього похапцем підібрали визначення “метод соціалістичного релізму [...]. Але які ще бувають методи, лишилося неясним”. Через деякий час його поширили на інші напрями і стилі, проте “ніде російською мовою генеза поняття “метод” зрозуміло не викладена” [2, 193]. Створюється враження, що на наведене визначення його творці набрели ніби випадково, але насправді в цьому є глибинна зумовленість, про яку йтиметься трохи далі.

А тут ще стисло вкажемо на витоки поезії пролетарської літератури, що різняться від витоків прози. В європейських вимірах їх найяскравіше репрезентують Ежен Потьє та інші поети Паризької комуни, генетично пов’язані з громадянською течією пізнього романтизму середини XIX ст., до якої почаста належали й такі великі поети, як Гюго та Гайне. Спорідненість пролетарської поезії кінця XIX — початку XX ст. з цими явищами виявляється не тільки в тематичних мотивах, а й на поетикальному рівні, у художній семантиці й символічних кодах, топіці й риторичі. Усе це згодом у дещо трансформованому вигляді перейшло у знаменитий романтичний струмінь (чи, за іншими визначеннями, течію) розвиненого соціалістичного реалізму.

Для з’ясування місця й ролі реалістичного й модерністського в генезі й типології соцреалізму принципово важливе значення має питання про те, як склалися їх стосунки з компартійним тоталітарним режимом, а точніше про стратегічні політико-ідеологічні плани і проекти цього режиму у сфері літератури й мистецтва. Коли в Росії відбулася Жовтнева революція, на її бік, як відомо, стали переважно митці авангардистських течій (“ліве мистецтво”), розгорнувши активну діяльність із розбудови нової “революційної культури”. Про це згодом міцно “забули” як партійні ідеологи, так і письменники та митці Радянського Союзу. І як про явище, котре виглядає “як нібито зовсім парадоксальне”, заговорив про нього Д.Благой у доповіді на VI Міжнародному з’їзді славістів (1968). Полягає ж воно в тому, що “в числі не багатьох, хто зразу ж круто став за Жовтень і закладав перші непорушні граніти в будову радянської літератури, опинилися найзначніші й найвідоміші діячі якраз того ж російського модернізму” [3, 450-451]. Ці ж ліві митці, як їх тоді називали, узяли найактивнішу участь у культурному й художньому житті радянських республік кінця 10-х — 20-х років.

Однак “ліве мистецтво”, яке самоусвідомлювалося корелятивним революційному перетворенню світу, було рішуче відхилене комуністичним тоталітарним режимом, як тільки він остаточно стабілізувався наприкінці 20-х — на початку 30-х років. Відбувається “повернення” до реалістичної традиції, що супроводжувалося утисками, а далі й репресивними заходами стосовно “лівих митців”, які не бажали чи не поспішали “перебудовуватися”. В Україні вони були в більшості своїй репресовані, а далі фізично знищені. Сталося так, що реалізм виявився тією художньою системою, котра була адаптована в СРСР як естетична доктрина, на основі якої мало розбудовуватися мистецтво соціалістичного суспільства. Цей різкий поворот зумовлений комплексом чинників, але визначальний серед них — політико-прагматичний підхід сталінського тоталітарного режиму до гуманітарної сфери (“надбудови”) загалом і до літератури та мистецтва зокрема.

Передусім бралось до уваги, що реалізм був художньою системою, яка домінувала в російській та інших літературах царської імперії в попередні періоди й закріпилася у свідомості і смаках різних прошарків суспільства. Так само бралось до уваги те, що реалізм із його креативною установкою “зображати

життя у формах самого життя” був художнім кодом, відкритим і зрозумілим найширшим колам реципієнтів, і це теж робило його привабливим в очах партійних ідеологів. Усе це разом означало для них, що в реалізмі закладені найбільші можливості впливу на свідомість та емоційний світ людей і маніпулювання ними. Словом, із тогочасних художніх систем він видавався їм найефективнішим знаряддям здійснення планів партії щодо “перевиховання мас” і побудови соціалізму. Перед митцями стояла категорична вимога “творити мистецтво, близьке й зрозуміле масам”, яке за своєю зовнішньою формою мало бути “реалістичним”. У 30-х роках розгорнулася за активної участі “керівної й організуючої сили” інтенсивна розробка нового “творчого методу”, який був, зрештою, номінований “соціалістичним реалізмом”. Однак обрання реалізму за естетико-художню парадигму мистецтва, що мало творитися в радянському суспільстві, було акцією досить парадоксальною, не детермінованою іманентним процесом розвитку духовної й художньої культури. І мистецтво, яке творилося за цим методом, за своєю сутністю і програмовими настановами кардинально розійшлося з художньою системою реалізму й за зовнішньої схожості виявилось його антиподом. Що, на жаль, часто залишається поза увагою нашого сучасного літературознавства.

Доводиться тут тискло нагадати про деякі очевидні істини. Реалізм, це породження епохи, означеної бурхливим розвитком науки та ствердженням її в ролі домінанти духовно-творчої практики людства, характеризується визначеною спрямованістю на художнє пізнання й засноване на ньому потрактування буття. У багатофункціональності мистецтва реалізм на передній план висуває пізнавальну функцію, однією з визначальних прикмет його поетики і стилю стає аналітичність. Як засадничі принципи творчості виступають у ньому спостереження, вивчення та аналіз реально існуючого і його неупереджено-об’єктивне (що мислилося як правдиве) зображення. Загалом література розглядається як пряма відповідь на виклики життя, як завершене художнє вираження умонастроїв, структур свідомості й ментально-емоційних комплексів, породжуваних цими викликами. У парадигмі соціалістичного реалізму, цьому витворі тоталітарної системи, виклики реального життя здебільшого ігноруються й підміняються викликами тоталітарної ідеології, що неминуче породжувало фіктивність відповідей.

Словом, засадничі принципи реалізму якнайменше відповідали підходу до мистецтва, властивого тоталітарній комуністичній системі, інтерпретації нею його завдань і функцій, серед яких найважливішими були виявлення “неминучого майбутнього”, розкриття перспектив розвитку і глибинних закономірностей у житті соціалістичного суспільства, що ведуть до світлої прийдешності. Тобто наголошувалося на тому, що не узгоджується з самою естетичною природою реалістичної художньої системи, що корелятивне радше з романтизмом. Для відлякування митців від інтенцій об’єктивності й “вірності дійсності” (Л.Толстой), властивих реалізму, використовувався окарікатурений жупел натуралізму, “впадання в натуралізм”. Це означало зближення з життєвою емпірією, що суворо осуджувалося теорією і нещадно переслідувалося критикою.

Вищою мірою характеристичне для соцреалізму те, що центральними категоріями цієї художньої системи виступають категорії класовості, партійності й народності — категорії суто ідеологічні, позбавлені естетико-художньої іманентності. Не випадково й те, що серед них центральне місце відводилося категорії партійності, особливе значення якої полягало в тому, що, як писав угорський теоретик Д.Тот, вона “висуває на передній план класовий характер мистецтва” й без її недостатньої розробки вся будова соціалістичного реалізму може розвалитися” [4, 40]. В останній період існування комуністичного тоталітарного режиму, якоюсь мірою під впливом тогочасних вимог, теоретики соціалістичного реалізму почали посилено доводити, удаючись до банальної казуїстики, що партійність — “естетична категорія”. Як аргументував цей постулат Б.Сучков, вона, “будучи вирішальним фактором світогляду, глибоко впливає на художні особливості мистецтва й окремого твору, а отже, стає й естетичною категорією, оскільки партійність дає митцеві можливість бачити й зображати

життєві процеси, людські характери в їхній справжності, а також у соціалістичній перспективі розвитку” [5, 39]. Своєрідний підсумок у цій словесній еквілібристиці підвів Л.Новиченко, проголосивши, що партійність – “душа естетичної системи соціалістичного реалізму”.

У своїх епістемолого-естетичних засадах соціалістичний реалізм виходить із того, що необхідність і неминучість утвердження комуністичних ідеалів закладені в об’єктивному світі, у соціальних процесах, що відбуваються в ньому в ході історії. Безперечний телеологічний характер соціалістичного реалізму, більше того, телеологізм служить онтологічною основою його естетики й методу. У його теоретичному дискурсі як вища мета художньої творчості проголошується ствердження цієї запрограмованості соціального світу й історії, унаочнювання її засобами мистецтва, нейтралізація життєвої емпірії, здатної ослаблювати або й стирати ці провіденційні накреслення. Діапазон директивності згаданого постулату охоплював не тільки ідейно-тематичний рівень літератури й мистецтва соцреалізму, а й поширювався на рівень художній. “Зображення життя у світлі ідеалів соціалізму зумовлює і зміст, і основні структурні принципи мистецтва соціалістичного реалізму”, – така формула цього методу була виведена вже в останні роки існування тоталітарного режиму в “Литературном энциклопедическом словаре” (1987).

Усе це підводить до висновку, що соціалістичний реалізм, цей спільний витвір компартійної бюрократії й заангажованих митців, адаптував зовнішні форми реалізму, не прийнявши, однак, засадничих принципів, характеру та методології його художнього мислення і творчості. У сутності своїй соцреалізм виходить не з реалій дійсності, а з ідеальних уявлень про те, якою вона має бути, його домінуюча креативна інтенція – зображати як таке, що реально існує, категоріально інше, що належить світові уявного (*imaginaire*), зокрема ідеологічного уявного. Як зазначає А.Синявський, обов’язкова імперативна настанова соцреалізму “правдиво зображати життя в його р е в о л ю ц і й н о м у р о з в и т к у” нічого іншого не означає, як заклик зображати в ідеальному висвітленні, давати ідеальну інтерпретацію реальному, писати про бажане як про дійсне. Адже під “революційним розвитком” розуміється неминучий рух до комунізму, до високого ідеалу, у перетворювальному світлі якого й постає реальність. І автор статті (писана вона ще в роки “хрущовської відлиги”) обережно підсумовував: “Тому соціалістичний реалізм, мабуть, мало б сенс назвати соціалістичним класицизмом” [7, 71-72].

Думка про те, що соцреалізм – це радше соціалістичний класицизм, висловлювалася й іншими дослідниками, були і спроби її обґрунтування шляхом пошуків аналогій соцреалізму з класицизмом, передусім із класицизмом епохи абсолютних монархій XVII–XVIII ст. І пошуки в цьому напрямку небезпідставні. Як було показано в розділі про класицизм у моїй давнішій книжці [8, 160-161], в естетиці й художній практиці названого класицизму засадничими виступають концепти “природи” та “ідеї”, що перебувають у досить специфічних співвідношеннях. У теоретичному плані “природа”, у певних аспектах близька пізнішому поняттю “реального”, ставилася вище “ідеї”, але в художній практиці класицизму названої епохи визначальна роль переходила до “ідеї”. На практиці митець мав не стільки наслідувати “природу”, як узгоджувати зображення явища з ідеєю досконалості того ж явища, яка існує в його свідомості чи уяві, і коригувати “природу” відповідно до цієї “ідеї”. Отож на противагу реалізму класицизм якнайменше схильний довірятися емпіричній дійсності, заглиблюватися в неї з метою об’єктивного пізнання й достеменного відтворення у відповідності зі здобутою “правдою”, іманентно притаманною конкретній дійсності. І ще важливо завважити: на противагу реалізму, класицизм – це мистецтво, у художньому світі якого апріорним уявленням і підходам, уможливленим ідеальним побудовам належить першорядна конструювальна роль.

У цих принципово важливих аспектах безперечна внутрішня спорідненість соціалістичного реалізму з класицизмом і його глибокі розбіжності з реалізмом, їхня епістемологічна й методологічна різновекторність. Не менш виразно зазначена

спорідненість виявляється й у тому, що в обох художніх системах провідною формою художнього структурування та узагальнення виступає ідеалізація. І там і там узагальнення — це не що інше, як піднесення конкретних явищ до якогось узагальнювального зразка, узагальнювальної ідеальної моделі, наділеної також значенням “роду” відносно видів — конкретних явищ чи персонажів. Очевидно, ці аналогії постренесансного класицизму й соціалістичного реалізму впливають і з певної близькості політико-ідеологічних структур феодального абсолютизму та соціалізму радянського гатунку.

Необхідно також нагадати, що класицизм як тип естетично-художнього мислення й відповідної “типової” художньої творчості можливий не тільки в класичних/античних формах і стилях. Скажімо, у далекосхідному культурно-історичному регіоні тип художнього мислення і творчості з подібним статусом та функціями втілювався у стильових формах, корелятивних пізнішому європейському імпресіонізму [див.: 9]. Щось подібне спостерігаємо і в китайському “соцреалізмі” періоду Мао Цзедуня, що виразніше виявляється в поезії й малярстві. Щодо соцреалізму в СРСР, а згодом і в країнах “соціалістичної співдружності”, то він адаптував форми класичного реалізму, будучи за своєю естетико-художньою парадигматикою фактично чужорідним йому феноменом.

Повертаючись до проблеми типології соціалістичного реалізму, слід ще сказати, що своєю спрямованістю до уявного й ідеального, їх активізацією й актуалізацією він нагадує романтизм. Але тільки нагадує, бо в основі цих спрямованостей закладена різна інтенційованість. На цьому рівні принципова відмінність між ними полягає в тому, що романтизм як світоглядно-художня система не прагне видавати уявне за реальне, наділяти його атрибутикою реального. Можна сказати, що у світоглядно-художній системі соцреалізму уявне й реальне існують як онтологічна цілісність із тенденцією інтеграції уявного/ідеального в реальне. Чи не тому в художній практиці соцреалізму уявне з такою легкістю перетворюється на звичайне прикрашування і здебільшого служить цій меті. Щодо романтичної світоглядно-художньої системи, яка формувалася під значним впливом християнської онтології (це довів свого часу Гегель), то вона закладає у свою основу двоскладовість світу (“двомеріє”), власне, визнає реальне й уявне як його субстанційну двоєдність. Романтизм саме і прикметний тим, що це найбільш значна художня система нового часу, яка змістила акцент на сферу уявного, на її втілення чи вираження. У параметрах цієї системи уява творить свої художні світи, не те щоб автономні, а рівноправні зі світом реального.

Стисло резюмуючи ці замітки, слід сказати, що за своєю генозою й типологією соціалістичний реалізм — специфічна доктрина літератури та мистецтва, сконструйована компартійною бюрократією та ангажованими митцями, накинута зверху державною владою і впроваджувана під її керівництвом і постійним контролем. Промовисте свідчення цього — регулярні постанови ЦК із питань літератури й мистецтва, показові погроми “ухилів” або “небезпечних тенденцій” у художньому процесі чи творчості окремих митців, ретельно розроблена система їхніх заохочень чи покарань тощо. Але не будемо говорити про загальновідомі речі. У цих замітках звертаємося до них лише як до прямих чи опосередкованих аргументів того, що доктрина соціалістичного реалізму позбавлена іманентності справді художнього розвитку й виступає породженням переважно позалітературних, політико-ідеологічних чинників. Тому недоречно вводити її в загальний контекст реалістичної чи якоїсь іншої іманентної естетико-художньої системи. Генетично й типологічно соцреалізм належить до специфічних явищ художнього процесу ХХ ст., що утворювалися за тоталітарних режимів у різних країнах і характеризуються тотальним підпорядкуванням літератури й мистецтва прагматичним потребам та цілям цих режимів. Насамкінець необхідно наголосити, що йдеться в цих замітках про доктрину соціалістичного реалізму, яка нав’язувалася тоталітарними режимами і яку не можна ототожнювати з усією літературою й мистецтвом соціалістичних країн (так само як і видаляти з них). Але справжні їхні здобутки створювалися в основному в доланні “революційного методу”, його сковувальних схем і взірців.

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