

Отже, роздуми з приводу переплетення філософських концепцій, а іноді й просто натяків на них, дають, на нашу думку, право стверджувати, що в романі "Елегантність їжачка" актуалізуються проблеми метафізики – світоглядні проблеми. Головна героїня "рухається" від відчаю, зневіри в людину до абсурду у своїй поведінці з оточуючими, від абсурду до віри в людину (хоча б у дівчинку Палому та Одзу Какура), до відчуття часу лише як моменту вічності, що в певній мірі притаманне філософії С. Кьєркегора; відштовхнувшись від феноменології Е. Гуссерля, через осмислення буття, закинутого в світ, до створення людського образу світу і відкриття істини у творах мистецтва (М. Гайдеггер); від трагічного осягнення таємниці буття і небуття до піднесеного пафосу мистецтва як шифру трансцендентного (М. Гайдеггер, К. Ясперс). І врешті-решт (наприкінці роману) – до усвідомлення наявності деякого Абсолюту як морального начала на тлі, якого, з одного боку, відбувається життя, а з іншого – морального начала в самій людині; до Абсолюту, який спонукає "шукати частинки "завжди" в "ніколи", шукати красу в цьому світі" [1, 399].

#### Використані джерела

1. Барбери М. Элегантность ежика : Роман / Мюриель Барбери [пер. с фр. Н. Мавлевич и М. Кожевниковой]. – М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2011. – 400 с.
2. Кант И. Опыт о болезнях головы // Сочинения в 6 т. [общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана; ред. 2 т. А. В. Гулыга; пер. с нем. Б. А. Фохта]. – М.: Мысль, 1961. – Т. 2. – С. 225-241.
3. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант [пер. с нем. Н. Лосского сверен и отредактирован Ц. Г. Арзаканяном и М. И. Иткиным; примеч. Ц. Г. Арзаканяна]. – М. Изд-во Эксмо, 2006. – 736 с.
4. Мамардашвили М. К. Кантианские вариации / Мамардашвили М. К. – М. : Анраф, 2002. – 320 с.
5. Науменко Л. К. Коперниканский переворот Канта: рождение и смерть идеи / Л. К. Науменко // Философия Канта в критике современного разума. Сб. статей. – М. : Русская панорама, 2010. С. 10-43.
6. Торчинов Е. А. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / Евгений Алексеевич Торчинов, Михаил Яковлевич Корнеев. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 287 с.
7. Хайдеггер М. Послесловие к: "Что такое метафизика?" // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Библихина]. – М. : Республика, 1993. – С. 36-41.
8. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Библихина]. – М. : Республика, 1993. – С. 192-220.
9. Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Библихина]. – М. : Республика, 1993. – С. 273-303.
10. Эпштейн М. Н. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

УДК 008(477)

**Василь Володимирович Вовкун**

кандидат культурології,  
професор Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

### СОЦРЕАЛІЗМ ЯК ПРИНЦИП РАДЯНСЬКОЇ МАСКУЛЬТУРИ

*У статті досліджується метод соціалістичного реалізму як модель масової тоталітарної культури, що стала водночас офіційною, державною культурою із зображенням реальності в її "революційному розвитку", а також становлення героїки комуністичного будівництва та захисту Вітчизни, її ідеологічність і пропагандисткість, безконфліктність та оптимізм, монументалізм та плакатність, однастайність сприйняття.*

*Ключові слова: теорія культури, авангард, масова культура, соцреалізм, "пролетарська маскультура", утилітаризм, ідеологія культури.*

*The article is devoted to social realism method as a mass totalitarian model culture. That culture became official, state manner of representation new reality with special accents on revolution development, communist's building heroic and ideas of socialist's Motherland defense. The core of publicity of such sort is mixed on ideology, propaganda, monumentalism and posting. Optimism integrity and disinclination to conflicts' atmosphere is a key feature of such manner of thought.*

*Keywords: theory of culture, avant-garde, mass culture, socialist realism, "proletarian mass culture", utilitarian, the ideology of culture.*

Потужні культуротворчі процеси на початку ХХ ст. визначили його подальший художній розвиток. У цьому контексті особливе місце посідає феномен авангарду, поява якого на зламі двох історичних та соціальних епох призвела до різноманітних трансформацій у площині художнього та зумовила принципові зрушення як у практиці мистецтва, так і на рівні його сприйняття, зокрема у зв'язку з розподілом мистецтва

на "елітарне" та "масове". В межах авангарду, як зауважує Т. Гундорова, зароджується й уявлення про речову (предметну) вартість мистецтва. Мистецтво як товар – це різновид фетишизму, що, як відомо, сприяє розгортанню естетики кітч [1, 185]. На думку дослідниці, саме авангард не лише використовує кітч, а й дає значний поштовх для розвитку останнього. "По-перше, авангард виключає кітч як формальний елемент, тобто він цитує кітч, починаючи від образів буржуазної міщанської культури до революційних пролетарських плакатів. По-друге, авангард спрямований на руйнування будь-якої красивості та реалістичності образів, які забезпечують комфортне ненапружене сприйняття, водночас він творить нові фетиші..." [1, 185]. Всебічному розгортанню царства кітч сприяє процес опредметнення мистецтва в добу модернізації, коли творчість дедалі більше зближується з виробничим процесом.

Прикметно, що авангард оспівує технократичне начало, що, так би мовити, підпорядковує собі людину і відчуття, а згодом бере участь у революційних перетвореннях суспільства. Науково-технічний прогрес, з його радикальною динамікою, значною мірою кореспондується з ідеєю і пафосом революційних перетворень, без яких неможливо уявити специфіку авангарду, в тому числі радянського. Відтак, "підстави для перетворення соцреалізму на масову культуру були закладені ще революційним авангардом, в якого соцреалізм запозичив принципи художнього конструювання нової реальності" [1, 184].

Перехід від авангарду до соцреалізму здійснюється "революційними (мятежними – рос.) геніями", в яких усвідомлення власної спільноти, власного "ми" загострене до романтичного вітаїзму: агітатора і пропагандиста створення будь-якою ціною нового і справжнього мистецтва, заволодіння культурним рухом, прояву свого національного генія. Яскравим представником такого "генія", що страждав на "гігантомахію", був Микола Хвильовий, який від імені свого покоління стверджував: "Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Меллера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і., і., і... Але ми ще не маємо відповідної культурної атмосфери... ми віримо, що гряде і наш геніальний неспокійний громадянин. Його викликаємо ми своїми нервами, своєю непереборною волею" [5, 621]. Історична місія "мятежників" зводилася до того, щоб розчистити атмосферу "колоніального кітч", відкинути традиції, знайти самостійний шлях розвитку своєї культури.

Дискурс, що розпочався в 1925–1928 рр., у концептуальному вигляді виявив нові-старі суперечності культури, що утверджувала своє відродження на зорі радянської України. 30 квітня 1925 р. в літературному додатку до офіційних урядових "Вістей" з'явилася стаття Миколи Хвильового "Про сатану в бочці, або про графоманів, спекулянтів та інших "просвітян" (Перший лист до літературної молоді)". Як видно з назви памфлету, вістря полеміки спрямоване проти традиційного етнографічного реалізму. Проте головним об'єктом критики стає "пролетарська маскультура", безграмотне графоманство, яке криється за комуністичними деклараціями, просвітянство у формі неонародництва.

У цьому і наступних памфлетах М. Хвильовий відверто актуалізує і нещадно таврує творчу кон'юнктуру народництва, що експансіювало у сферу трансвікових культурних інтересів: просвітянство, хохляцтво, графоманство, епігонізм, халтурність, дуалізм людської природи, позадництво щодо культури російської, москвофільство тощо. "Це ж класична країна гаркун-задунайства, просвітянства, культурного епігонізму. Це – класична країна рабської психології. Недарма саме вона й породила антигенезу до психологічної Європи: цю "ідеальну" Просвіту..."

Від Котляревського, Гулака, Метлинського, через "братчиків" до нашого часу виключно українська інтелігенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, бо він боїться – дерзати! Хіба наші сьогоднішні розмови про масове мистецтво, – запитує Хвильовий, – не є ознакою позадництва?" [5, 471].

Відтак, перша "хвиля хвильовізму" накрила "безвихідне болото" – народництво та просвітянство. "Просвіту" визначено як психологічну категорію позадницького типу, яка ніколи не помириться з істинним, нерепформістським, революційним призначенням мистецтва, а значить – самим мистецтвом як антитезою психологічної Європи.

"Бурею й натиском" зумовлено другий етап українського національного відродження. З настанням нового часу нової людини "хвильовізм" підіймає "мятеж" проти колишнього бога, бо цей бог не відповідає духу епохи. "Геть від Москви!" у Хвильового означає, як зауважує філософ М. Попович, передусім кінець використання російської культури як посередника між Україною та Європою, пряме звертання до "психологічної Європи". Психологічна категорія для Хвильового – жива людина з думками, з волею, з хистами. Жива людина – громадська людина. Класичний тип громадської людини вироблено Заходом. Як надбудова він вплинув на економічний базис, на добробут феодалів та буржуазії. Він вплине, за М. Хвильовим, й на добробут пролетаріату. Його соціальний сенс – у широкій та глибокій активності. Отже, не можна мислити соціального критерію, підкреслює Хвильовий, без психологічної Європи.

В епоху великих зворушень, великих дерзвань і великих польотів важливо вміти думати й відчувати. За Хвильовим, інакшим не мислиться художник, який має вбити в собі одвічний епігонізм, а боротьба з дуалізмом людської природи – первинна ознака кристалізації нового сильного класу. З його боку це не фонфарство, не фразерство, а відчуття своєї людської та національної гідності.

Зауважимо, що Микола Хвильовий оперує терміном "пролетарська маскультура" як "масове мистецтво": "це не що інше, як найвищий відсвіт культури... Щоб показати цей найвищий відсвіт, для

цього треба мати... багато "якісних" даних, для цього треба пізнати цей найвищий відсвіт чи то огнем своєї надзвичайної інтуїції, чи то, маючи відповідний хист, – через велику культурність" [5, 548].

Масове мистецтво для М.Хвильового – це справжня художня якість, боротьба між тим, що є новим, оригінальним, красивим і недосконалим, що не має естетичної цінності. Письменник ставить перед собою завдання розробити критичну методу для роботи з проблемами мистецької цінності та оцінювання, нещадно протистоїть знеціненню стандартів "поганого смаку". В межах масової культури М. Хвильовий прагне розмежування і диференціації, наполягаючи на фундаментальній відмінності між масовим мистецтвом та масовою культурою. Ця відмінність, на його думку, пов'язана насамперед з цінністю. "Наше відродження йде, – впевнений М.Хвильовий, – під прапором пролетарських революцій і кожним своїм нервом спрямоване туди, де маячать і горять під осіннім димком прекрасні "озера загірної комуни" [5, 621].

Головну спільну рису пролетарських теоретиків і "старих" народників, на думку С.Павличко, становила ідея про утилітаризм мистецтва, яке служить народові, класові чи партії. Хвильовий, на думку дослідниці, навіть не припускав, щоб мистецтво могло бути самодостатньою метою. Поступово в радянській (неонародницькій) літературі місце "народу" зайняли пролетаріат і партія. Народність та ідейність (партійність) стали принципами оцінки художнього твору, а соцреалізм – видозміною народництва в радянський період [3, 202].

Загалом, уже на середину 20-х років ХХ ст., як зауважує Т. Гундорова, були вироблені практично всі критерії альтернативного авангарду "цільового мистецтва" і переорієнтація, за С. Івановим, з мистецтва пролетарського на мистецтво для "народу": "1) сильне, виражене простою, але могутньою мовою, яка підводить глядача до сприйняття своєї основної ідеї; 2) здорове і бадьоре, оскільки все розслаблене й похмуро-песимістичне ніколи не буде спроможним повести за собою маси; 3) раціонально-розумне, позбавлене міщанської наївності; 4) струнке за своєю цільовою організованістю і строге щодо формулювання та обґрунтування поставлених завдань; 5) завершене у своїй досконалості, цільне, позбавлене двоїстості і недомовленості – ні технічної, ні ідейної; 6) лаконічне; 7) монументальне, таке, що сприяє величчю та усвідомленню нездоланної сили, віри в себе й міцність життєвих устроїв; 8) декоративне; 9) повне фарб і колориту, але таке, що не припускає солодкавості й пістрявості; 10) умовне, при тому, що це умовність не зашкодить свободі мистецтва, а буде сприяти розширенню його можливостей і доступності для сприйняття народних мас" [2, 27].

Саме такі принципи соціалістичного мистецтва, зауважує Т.Гундорова, засвідчують його перетворення на кітч, де панують вдавана простота, оптимізм і монументальність, або на позитивізм у мистецтві, на його раціоналістичний ідеологізм.

У роки сталінського тоталітарного режиму утвердилась ідеологія культури, яка одержала назву "соціалістичний реалізм". Його вважали "творчим методом" літератури та мистецтва, але насправді це була певна філософія життя й культури. "Соціалістичний реалізм, – зазначає М.Попович, – продукт духовної еволюції комунізму, що мав глибоку спільність з міфологічними структурами примітивної свідомості" [4, 647].

Вперше термін "соціалістичний реалізм" з'явився в "Літературной газете" від 29 травня 1932 р., а в статуті СРП "метод соціалістичного реалізму" визначено як "правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку". М.Попович констатує, що в усіх офіційних, напівофіційних та неофіційних статтях на цю тему зазначалося, що Ленін в статті "Партійна організація і партійна література" (1905 р.) охарактеризував "історичні засади народження нового методу" або сформулював "найголовнішу рису" соціалістичного реалізму – "принцип комуністичної партійності".

"Соціалістичний реалізм" наслідує риси культури, спільні для всіх епох глибоких соціальних переворотів, як стверджує М.Попович. "Це – руйнація витончених культур розгромлених вищих класів, поширення культурних здобутків серед нових широких мас і примітивізація культури. Водночас епохи соціальних переворотів супроводжуються масовим відчуттям надзвичайності подій і близькості "чуда", що має аналогії в хворобливій психіці індивіда, коли прості побутові речі та події сприймаються як свідчення розгадки великих таємниць. Такі ентузіастичні настрої роблять маси чутливими до візонерських, пророцьких особистостей. При цьому масовий психоз не означає психічного нездоров'я кожного члена суспільства зокрема: суспільні механізми виконують у ситуаціях соціального безумства лише одну функцію – вони в певних межах підтримують некритичність свідомості" [4, 649-650]. У межах художнього твору "соцреалізму" як художня проблема, на думку дослідника, постає образ "простої людини", яка стрімко розвивається в соціалістичному світі, а її покровителем є комуніст, озброєний правильним розумінням дійсності. "Вводяться для ілюстрації "ролі партії" обов'язковий образ комуніста, наставники "соціалістичної культури" повертаються до міфології "двійників". Особу в міфологічній свідомості супроводжують її добрий та злий генії; добрий геній в християнській культурі – ангел-охоронець, злий геній – диявол-спокусник, і коли змовкає добрий геній, то перемагає злий спокусник. Великі трагічні колізії, на думку філософа, завжди мають справу з діяльністю двійника. Як християнська філософія протилежна маніхейському уявленню про боротьбу світлого і злого начал у реальності, так і ідеологія соцреалізму не приймає дуальності доброго і злого. Для християнства зло є відсутністю добра, Бог скрізь, у світі є менш і більш добрі простори, немає царства Сатани. Атеїстичний двійник-антипод християнства, політична релігія комунізму, не визнає зла як "тіні" добра, не прагне зображати

постійне сум'яття в душах людських, – ворог є зло абсолютне, його місце не в душах нерозумних, де б його долали через трагічні пошуки власного шляху до Правди, а по той бік лінії фронту та в підвалах ЧК. Істина знаходилася "там", десь угорі, і тому побачити її може тільки озброєна правильною ідеологією людина. Темна й сліпа людина "середнього світу" без ангела-охоронця не може зрозуміти, що ми живемо в світі суцільного щастя, – світі переможного соціалізму" [4, 651]. Відтак М.Попович виводить на світ міфологічно-ідеологічну основу масової культури соцреалізму.

Подібним чином вибудовувалася модель масової тоталітарної культури, що ставала водночас офіційною, державною культурою. В її культурну модель закладалося зображення реальності в її "революційному розвитку", а також уславлення героїки комуністичного будівництва та захисту Вітчизни, єдність ідеалу і дійсності, ідеологічність і пропагандистськість, тотальність і типовість, сакральний зміст та іконність, безконфліктність та оптимізм, монументалізм та плакатність, пафосність, неіронічність, відтворення і повторення, однастайність сприйняття.

У радянські часи український народницько-просвітянський проект культурного відродження відродився, наче Фенікс, в більшовицькій концепції "культурної революції", як відзначають О.Волошенко та О. Гриценко у збірнику "Культурна політика України" (1995), себто в "несенні культури в широкі маси". Внаслідок цього виникла плутанина у термінологічних визначеннях "національна", "традиційно-народна", "масова культура". Втім, плуталися не маси, а ті, хто намагався "керувати культурою".

У тоталітарному суспільстві, відзначають дослідники, попит обмежувався пропозицією, а її регулювала ідеологія. Цікавою ілюстрацією служать відомості про глядацький успіх радянських кінокартин. З 1934 по 1939 рр. спостерігаємо позірне співпадіння глядацьких смаків і політичних устремлінь. Лідери прокату: 1936 – "Чапаєв", 1937 – "Ленін у Жовтні", 1938 – "Олександр Невський", 1939 – "Ленін у 1918 році". Лише дані про обіг та кількість кінокопій свідчать, що маси полюбили також пригодницькі картини, просто їх копій було значно менше.

У повоєнні роки, з появою професійних кінострічок, різко змінюється картина – "Тарзани" переважають. А на початку 50-х років ХХ ст. державний і масовий смак знову сходяться на "Кубанських козаках". Стрічка зачепила масового глядача як втілена бажана реальність та роздратовала інтелігенцію ігноруванням реальності. Напевно, від тих часів почали говорити про масовий поганий смак, на довгі десятиліття він стає мішенню як для інтелектуальної еліти, так і для ідеологічних працівників, роздратованих тим, що маса вперто не бажає ані захоплюватися "високим" мистецтвом, ані ковтати ідейно витриману наживку.

Система державної тоталітарної маскультури, чітко структурована по вертикалі і по горизонталі, була спрямована на гармонізацію інтересів особистості з інтересами держави. Вертикаль, не без іронії зауважують Волошинюк і Гриценко, найкраще ілюстрували святкові концерти з Кремлівського Палацу З'їздів: оперне мистецтво представляв народний артист СРСР, балет – також народний артист, потім ішли ансамблі "песни и пляски" (також народні й заслужені), далі – трішки заслуженої естради, аж до циркових ведмедиків, дресированих не менш як заслуженими артистами.

У горизонтальній структурі центр становили "справжні мистецтва" (колективи і виконавці, згуртовані в офіційні творчі спілки), на периферії перебували "художня самодіяльність", "сфера дозвілля" тощо. Маскультура тоталітарної доби не була примхою однієї людини, але й не була системою, здатною до саморозвитку. Покликана обслуговувати певний Абсолют, ціль цілей, вона все ж навіть у часи, коли безкоштовні квитки в театр Курбаса чи Мейєрхольда розподілялися серед робітників-ударників, а чемпіоном касових зборів ставав фільм "Ленін у 1918 році", не могла подолати стихію маси. Суспільство залишалося розділеним на стани й групи, що споживали кожен "свою культуру". Пропозиція і попит, незважаючи на жорстокість умов, ніколи не були тотожними.

"Насправді СРСР є країною маскультури ще більшою мірою, ніж США" [6, 23], – переконаний американський теоретик Двайт Мак-Доналд, який спростовує в післявоєнній дискусії твердження, згідно з яким Америка є країною масової культури. Це не народна культура як спосіб самовираження народу й не висока культура як творчість митців-індивідуалів, вона відрізняється від американської маскультури тим, що "її якість є ще нижчою і що вона не задовольняє, а радше експлуатує культурні потреби мас... із політичних, а не комерційних причин" [6, 24]. Цієї ж думки дотримується і Бернард Розенберг. Він вважає, що масова культура найбільшого поширення набула саме в Радянському Союзі.

#### Використані джерела

1. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії /Гундорова Тамара. – К.: Факт, 2008.
2. Иванов С.Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: Философско-эстетический анализ / Иванов С.Г. – К.: СтилоС, 2001.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Павличко Соломія. – К.: Либідь, 1999.
4. Попович М. Нарис історії культури України / Попович Мирослав. – К.: АртЕк, 2001.
5. Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Хвильовий Микола. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2.
6. Macdonald D. A theory of mass culture /Macdonald D.//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.