

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Львівський національний університет імені Івана Франка

На правах рукопису

ФЕДОРІВ УЛЯНА МИКОЛАЇВНА

УДК 821.161.2.02"19":[7.038.5:141.82]

**СОЦРЕАЛІСТИЧНИЙ КАНОН В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ**

Спеціальність: **10.01.06** – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Галета Олена Ігорівна
доктор філологічних наук, доцент

Львів – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КАНОН ЯК ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ.....	10
1.1. Літературний канон: до історії поняття.....	10
1.2. Канон: «культурна граматика» чи «інструмент соціальної домінації»	16
1.3. Чинники формування літературного канону.....	25
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. СОЦРЕАЛІЗМ ЯК «ТВОРЧИЙ МЕТОД» І ЙОГО КОМПОНЕНТИ.....	40
2.1. Основні проблеми реінтерпретації соцреалістичного канону: різновекторність підходів.....	40
2.2. Генеза соцреалізму: теоретичний аспект.....	57
Висновки до розділу 2.....	80
РОЗДІЛ 3. ТЕКСТОТВІРНІ ОСОБЛИВОСТІ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ	82
3.1. «Нова людина»: канонізація радянського дитинства.....	82
3.2. Типи радянських героїв.....	93
3.3. Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту.....	117
Висновки до розділу 3.....	126
РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ	128
4.1. Механізми стилістичної модифікації канону.....	128
4.2. Специфіка жанрово-тематичної трансформації	145
Висновки до розділу 4.....	183
ВИСНОВКИ.....	185
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	193

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасному літературно-теоретичному дискурсі проблема соцреалізму дедалі частіше привертає увагу літературознавців, культурологів, антропологів, філософів тощо. Така актуалізація, звичайно, пояснюється суспільно-політичними змінами, які передбачають процес модифікації попереднього типу культури, що був пов'язаний із соцреалізмом. Вражає різновекторність підходів у дослідженні проблем соцреалізму, без перегляду й глибинного осмислення якого неможливо дати цілісну характеристику українській літературі ХХ століття. У рамках сучасних студій соцреалістичного дискурсу можемо виокремити такі основні проблеми, як проблема дефініції цього явища та його ідеологічно-естетичної природи; аналіз чинників формування соціалістичного реалізму й особливостей його генези; визначення механізмів укладання та деформування соцреалістичного канону; вирішення проблеми реінтерпретації соцреалістичних текстів.

Актуальність цієї теми зумовлена потребою переосмислення соціокультурного спадку соцреалізму як травматичного досвіду культурної деформації, наслідки якої відчутні й досі. Такий процес ревізії має враховувати імперативний характер суспільно-політичних та філософсько-світоглядних чинників формування соцреалістичного канону. У сучасному літературознавстві важливо здійснити деконструктивістський аналіз історії української літератури періоду соцреалізму, зосередити увагу на факторах, що формували канон, проаналізувати основні концепції, які підтримували абсолютне функціонування соцреалізму як «творчого методу», простежити, які саме механізми трансформації та модифікації соцреалістичного канону виявилися дієвими. Зокрема, сучасне літературознавство потребує концептуально цілісного аналізу антропологічної концепції соцреалізму як однієї із пріоритетних у сфері

здійснення владного проекту побудови «нової людини» та «світлого майбутнього».

Ця дисертаційна робота – спроба послідовного й систематичного заповнення теоретичних, методологічних та літературно-критичних лакун у дослідженні соцреалістичного дискурсу, пошук нових шляхів розуміння та реінтерпретації «забутих» та «відкинутих» літературних явищ, крок до переусвідомлення усього тоталітарного досвіду в рамках української соцреалістичної літератури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема запропонованого дослідження пов'язана з планами науково-дослідної роботи кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. Зокрема, загальний напрям дослідження є складовою частиною розробленої теми «Класична і сучасна парадигми літературної теорії і компаративістики», над якою кафедра працювала до 2015 року (номер державної реєстрації – 0112U003251). З 2015 року кафедра працює над темою «Літературознавча думка від класики до сучасності: концепти, теорії, методології» (номер державної реєстрації – 0115U003695). Тему дисертації затверджено (протокол № 30/3 від 30 березня 2005 р.) та уточнено (протокол № 1/4 від 28 квітня 2006 р.) на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка.

Мета дисертації – дослідити процес формування соцреалістичного канону в українській літературі, проаналізувати його текстотвірні особливості, механізми модифікації та трансформації.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати наявні концепції і запропонувати власну інтерпретацію поняття «літературний канон»;
- з'ясувати особливості генези соцреалізму;
- простежити специфіку формування соцреалістичного канону в українській літературі;

- окреслити антропологічну концепцію «нової людини» як засадничу в соцреалізмі;
- дослідити основні типи «героїв» та «ворогів» як текстотвірні моделі в українській соцреалістичній літературі;
- описати механізми стилістичної модифікації соцреалістичного канону;
- проаналізувати особливості трансформації соцреалізму на жанрово-тематичному рівні.

Об'єктом дослідження є українська соцреалістична література як найбільш зрима спадщина радянського минулого, зокрема твори Павла Тичини, Володимира Сосюри, Максима Рильського, Наталі Забіли, Андрія Малишка, Степана Тудора, Григорія Епіка, Юрія Збанацького, Івана Ле, Петра Панча, Олександра Корнійчука, Юрія Мушкетика, Олеся Гончара, Олександра Ільченка та ін.

Предмет дослідження – особливості функціонування соцреалістичного канону в українській літературі та чинники його формування; текстотвірні механізми трансформації та модифікації соцреалістичної літератури на проблемно-тематичному, жанровому та образному рівнях.

Розв'язання поставлених завдань та досягнення мети роботи уможливають такі **методи**: *культурно-історичний* – дослідження особливостей літературної епохи ХХ ст.; *структурно-семіотичний* – аналіз образної системи, символів-кодів, жанрово-тематичних особливостей соцреалістичних текстів; *антропологічний* – тлумачення антропологічної концепції «нової людини» як однієї із пріоритетних у соцреалізмі; *соціологічний* – окреслення імперативної природи канону; *культурологічний* – трактування канону як осердя культурної пам'яті; *герменевтичний* – інтерпретація художніх текстів; *постколоніальна критика* – *пере-*прочитання соцреалістичних текстів у нових суспільно-політичних умовах.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці Френка Кермоуда, Джона Гіллорі, Террі Іглтона, Яна та Аляйди Ассманнів, Марка Павлишина, Міхаїла Берга, Міхаїла Ямпольського, присвячені теорії літературного канону; студії з історії становлення та функціонування соцреалізму – доробок Ганса Гюнтера, Євгенія Добренка, Міхаїла Вайскопфа, Маріни Літовської, Марієтти Чудакової, Бориса Гройса, Тат'яни Круглової, Владіміра Паперного, Томаса Лахузена, Катеріни Кларк, Едварда Можейка, Войцеха Томасіка, Пйотра Фаста. Значний вплив на формування методологічного апарату роботи мали дослідження українських літературознавців, присвячені національному варіантові соцреалізму (праці Валентини Хархун, Тетяни Свербілової, Людмили Скорини, Віри Кандинської, Наталії Ксьондзик), проблемі генези та типології соцреалізму (роботи Дмитра Наливайка, Тамари Гундорової, Людмили Медведюк, Олексія Сінченка), його жанрово-тематичним особливостям (зокрема, дослідження українського соцреалістичного роману у працях Ніни Бернадської, Оксани Філатової; «мілітарна» візія українського соцреалізму Ірини Захарчук), тлумаченню соцреалізму як масової літератури (розвідки Тамари Гундорової, Тетяни Свербілової). Також у дисертації при аналізі дії владних механізмів у процесах канонізації та деканонізації враховано наукові підходи Гарольда Блума, П'єра Бурдьє, Мішеля Фуко, Поля Рікера та ін.

Наукова новизна. Вперше в дослідженні соцреалізму увагу зосереджено на різновекторних підходах у трактуванні природи літературного канону, що тлумачиться як «інструмент соціальної домінації», «культурна грамати́ка» та «результат літературної комунікації». Оминаючи пряму опозицію до соцреалістичного канону, якою були дисидентська та еміграційна літератури, здійснено ревізію творчого доробку окремих авторів та реінтерпретацію текстів соцреалістичної літератури, що дає можливість продемонструвати рухомість та змінність як текстотвірного, так і фактографічного канонів.

У фокусі нашої уваги – твори різних стадій становлення й розпаду соцреалістичного канону в українській літературі, що ілюструють теоретичні пропозиції дослідження та допомагають вирішувати дисертаційні завдання. Пріоритетною для розгляду в роботі стала антропологічна концепція «нової людини», яка визначала домінанти соцреалістичного канону на різних рівнях – проблемно-тематичному, образному, жанровому та ін. Відповідно до такого підходу запропоновано типологічний аналіз «героїв» та «ворогів» як моделюючих складових канону соцреалізму. Проаналізовано механізми стилістичної модифікації соцреалістичного канону, серед яких головню виділено несвідоме розширення рамок соцреалізму як результат домінування внутрішнього чуття слова та деформацію канону через самоцензоване письмо, наслідком чого є пародійне звучання текстів. Жанрово-тематичну трансформацію канону запропоновано вважати новою цілісною пропозицією в рамках наявної системи соцреалізму, свідомим виходом «поза» соцреалістичні рамки, результатом компромісу між внутрішньою потребою розширення чи порушення канону та владними приписами. У роботі обґрунтовано погляд на соцреалістичний канон української літератури як залежний, проте цілісний проект. Специфічно українськими рисами соцреалізму визначено ідею творення нового радянського світу як богобудівництва та зображення вождя як Спасителя; утвердження ідеї «*homo sovieticus*» шляхом витіснення на маргінеси національних культурних маркерів; канонізовану ідею «старшобратерської дружби»; вагому роль поетичних жанрів в українському соцреалістичному каноні; інтенсивну фольклоризацію різних текстових рівнів; частий відхід від «основного сюжету» у «великих наративах». Національні особливості української літератури проявляються також на стадії трансформації та подальшого розпаду соцреалістичного канону через розвиток таких жанрово-тематичних форм, як химерна проза, твори екологічної й історичної тематики та автобіографічні форми оповіді.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в обґрунтуванні концепції соцреалізму, виходячи із теорії літературного канону. Основні положення та результати роботи можуть бути використані для подальшого дослідження української соцреалістичної літератури та розробки курсів і спецкурсів з історії української літератури ХХ століття, теорії літератури, постколоніальних студій, а також для укладання навчально-методичних посібників та у процесі підготовки монографічних досліджень на тему соцреалізму, тоталітарного досвіду в культурі, канонотворення та деканонізації.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були оприлюднені у доповідях на VIII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2005), на Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті кризової доби» (Чернівці, 2005), Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Література в системі міждисциплінарних зв'язків» (Львів, 2007), Науковій конференції «Канон максимального розширення» (Миколаїв, 2007), Міжнародній науковій конференції до 160-річчя заснування кафедри української словесності «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (Львів, 2008), Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець, 2013), Всеукраїнському науковому семінарі «Література для дітей та юнацтва в Україні між західним та східним канонам: деканонізація-канонізація» (Львів, 2014), а також на лекційній сесії Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва у Західному науковому центрі НАН України та МОН України (2015), наукових семінарах та звітних конференціях кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка (2006, 2007, 2014, 2015, 2016), під час наукового стажування у Вроцлавському університеті (Вроцлав, 2016).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 9 наукових статтях, з них 8 – у фахових виданнях ДАК МОН України, 1 – у міжнародному науковому фаховому виданні.

Структура дослідження. Дослідження містить вступ, чотири розділи, які розкривають тему через аналіз літературного процесу, висновки, а також список використаних джерел (367 позиції). Загальний обсяг роботи – 227 сторінок, 192 з яких складає основний текст.

РОЗДІЛ 1

КАНОН ЯК ПРОБЛЕМА

ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Літературний канон: до історії поняття

Поняття канону, його функціональних властивостей, формування та деформування – одні з найважливіших і найсуперечливіших проблем сучасного літературознавства, які потребують ґрунтовного вивчення й адекватного тлумачення. Дослідження особливостей процесів канонізації та деканонізації, чинників укладання канону, механізмів його трансформації набули системного характеру у другій половині ХХ століття. До того ж, інтерес до цієї проблеми несподівано проявили люди з різними, часто несумісними, теоретичними підходами й ідеологічними переконаннями. Нею зацікавилися як літературознавці, філософи, педагоги, що наполягають на «стабілізуючій» функції канону, так і його противники, що піддають згадану функцію іронічній деконструкції. Такий інтерес пояснюється, мабуть, намаганням перепрочитати літературу у зв'язку зі зміною естетичної та культурної парадигм, виникненням нових літературознавчих методологій, із зміною історичних та політичних умов, нових функціональних чинників впливу на процес канонізації тощо. У будь-якому випадку, ця тема потребує обговорення, тим більше, що йдеться про питання, які далеко виходять за рамки літератури, адже розмова про канон – це розмова не лише про літературу, а швидше про культурно-соціологічний аспект її функціонування.

Слово *к а н о н* має давньосемітські корені і первісно означало «соломинка», «мірка», «паличка». Статусу самостійної естетичної категорії це слово набуло у теорії грецького скульптора Поліклета (V ст. до н. е.), викладеній у трактаті «Канон». Згідно із цією теорією термін «канон» набув значення «модель», «взірець».

Первісно у філологічному контексті під «канонем» розуміємо як сталий, узаконений список текстів та авторів, серед яких беззаперечними авторитетами є Біблія та антична література, так і спосіб творення текстів. Так, Ганс Гюнтер, апелюючи до роботи Юрія Лотмана та Бориса Успенського «Про семіотичні механізми культури», виділив два типи канонів: «...текстові, в яких культурні цінності зафіксовані у формі обмеженого корпусу зразкових текстів, та регулюючі канони, в яких задані самі норми виробництва текстів» [70, с. 282] (так зване фактографічне та текстотвірне розуміння канону).

Розуміння канону як сталого списку розвивалося під дією застосування цього поняття щодо священних книг, вирізняючи з численної богословської літератури основні (канонічні) та додаткові (апокрифічні) тексти, а також протиставляючи священним творам книги нерелігійного характеру (художні, філософські, наукові тощо). У другій половині XVIII ст. у Європі така безапеляційність канону була піддана серйозній деконструкції, що пов'язано, на нашу думку, із процесами інституціоналізації літератури (за Дмитром Чижевським, в Україні такий процес починається з XIX ст. [305]). Саме тоді постало питання, як створюється і функціонує культурна межа канону, а також що і як варто запам'ятовувати.

Як стверджував Ян Ассманн, на той час «канон був перш за все інструментом орієнтації, що забезпечує точність, надійні відправні пункти, чіткі напрями» [8, с. 121]. Хоча варто наголосити, що і в цей час під канонем вже розуміють як репрезентативний список текстів та авторів, так і спосіб творення. У праці «Культурна пам'ять» дослідник тлумачив канон і як «набір священних текстів» («Світський канон текстів (чи творів), замкнений набір вибраного у вибраному, що набув орієнтирів для творчості та судження; специфічна для даної системи відкритість до продовження» [8, с. 128]), і як ціннісну орієнтацію, що спрямовує судження і творчість, як «принцип, що освячує» («Мірило і критерій сфери

естетики; загальнообов'язковість традиції, що має життєорганізуючий, «національний» авторитет; зразкове втілення позачасових норм («автономна обов'язковість власного виділеного порядку») [8, с. 128]).

Тому традиційно канон трактують і як певний закон художньої творчості, як щось абсолютне, неперехідне, що не підлягає впливу часу, як усталені, нормативні принципи в літературі та мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів тощо, чи трактують його як «таку форму традиції, в якій вона досягає вищої внутрішньої обов'язковості і крайньої формальної стійкості» [8, с. 110]. Формування переліків взірцевих творів, що слугують моделлю для подальшого творення в європейських країнах, почалося ще у XVIII ст., коли з'являються видання старих текстів, їх коментарі, а також виникає необхідність в ознайомленні з «культурною пам'яттю» національних літератур. Проте поняття літературного канону – це сучасний «винахід». Цей термін з'явився порівняно недавно в американському літературознавстві та пов'язаний із «культурними війнами» 80-х років XX століття на позначення списків обов'язкової та додаткової літератури до навчальних курсів, які спричинили становлення теорії літературного канону.

Сьогодні значення канону не зводиться до абсолютного переліку творів чи авторів. Так, можемо говорити про дуалістичне розуміння цього поняття у західній та східній традиціях, перша з яких тлумачить канон як текст, друга – як особотекст (за Марком Павлишиним – і к о н о с т а с): «Поняття «канону» в літературній дискусії Заходу існує за аналогією з поняттям біблійного канону: групи книг, визнаних церквою як натхнених Святим Духом. Тут об'єктом канонізації вважаються, передусім, тексти», а «іконостас спрямовує увагу вірних на святу особу, її чесноти, її значення та її зв'язок з центральною ідеєю спасіння. Саме особа надає значення атрибутам особи, в тому числі і текстам, які з нею асоціюються. З такої перспективи не текст ... виправдовує зацікавлення

автором, хоч текст сам по собі може бути цікавим. Навпаки: зацікавленість вірних в авторах як особах поширюється також і на тексти, які вони написали» [207, с. 190–191].

Досліджуючи історико-художній процес у розрізі проблем теорії канону, варто звернути увагу на взаємозв'язок таких понять, як н о р м а , т р а д и ц і я , к л а с и к а .

«Норма (від лат. norma – керівний початок, правило, зразок) – встановлений еталон, стандарт для оцінки того, що існує, і створення нових об'єктів. Норма задає межі кількісних змін об'єкту, в яких він зберігає свою якість, служити засобом для досягнення благої мети» [199].

Олександр Івін вказує на імперативність норми, що в літературі реалізується завдяки змісту і контексту, згідно з яким «норма – наказ, дозвіл або заборона діяти певним чином. Норма виражається нормативним, або деонтичним висловом. У мовному уявленні вирішальну роль відіграє контекст, в якому вона виражається» [112, с. 23]. Саме в сенсі нормативності було застосовано і поняття «канон» у «Етиці» Аристотеля. У цій якості він слугував правилом, зразком. Однак згодом це поняття розвивалось і набуло інших значень. У першу чергу це пов'язано із використанням церквою поняття «канон» до сталого списку священних книг (IV ст. н. е). До канону почали застосовувати ідею священного спадку в сенсі абсолютного авторитета, безапеляційного зразка. Алексей Лосєв у дослідженнях канону відмітив такі його функціональні властивості, як взірцевість, постійність, універсальність, авторитетність, чітку структуровану модель побудови [176].

Таким чином, очевидним є факт, що поняття канон і норма перехрещуються лише за умови, якщо сприймати художній канон як зразок, критерій, мірило. Проте, трактуючи канон як інструмент соціальної домінації, ми бачимо різницю, яка полягає в обтяженні першого поняття ідеологічним забарвленням.

Паралельно з терміном норма чимало дослідників (Дмитро Чижевський, Юрій Тинянов, Аляйда та Ян Ассманни) активно використовують поняття т р а д и ц і я . Традиція не є канonom, вона існує тільки у зв'язку із процесом художньої творчості. На відміну від канону, який часто виконує ідеологічну функцію (особливо в тоталітарних та посттоталітарних системах), традиція ґрунтується на естетичних основах.

Необхідно зауважити, що традиція – еволюційна система, для якої характерні процеси «відходу» та «повернення» [9], а канон претендує на вічність, сталість та універсалізм. Канонізована традиція ніколи не сприймає себе як вираження епохи, як вираження специфічного часу; канон же дотримується цих приписів, адже для нього характерна відсутність альтернативи, абсолютизація обраного і повна дискримінація того, що не входить до канону. Традиція ж має на меті зберегти і передати знання, творчі навички минулого і теперішнього.

Однак помилковою буде думка про відірваність канону та традиції: «У своїх найскладніших проявах канон тяжіє до традиції, і можна навіть гадати, що він – її, традиції, функціонер. Насправді ж канон, з одного боку, надаючи письменникові певності, виступає «стимулятором творчості такого, а не інакшого «ґатунку»; з другого боку, він – форма літературної пам'яті, зрідні тій, якою, за М. Бахтіним, володіє літературний жанр при всій його мінливості та непослухові канонам ... У такий спосіб канон забезпечує комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні – гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку, навіть за умови, що розвиток уповільнюється чи навіть іде в спад» [248, с. 52–53]. У такому контексті можна говорити про канон як своєрідну письмову форму традиції, яка визначає власний «горизонт сподівань»: «Сучасний читач стоїть перед постійним подвійним викликом своєї читацької свідомості: з одного боку, в більшій чи меншій мірі він розуміє потребу і відчуває внутрішній обов'язок до того, що можна назвати канонічною літературою; з другого, розуміючи цю потребу, переводячи її з

рівня спонукального і зобов'язувального голосу культурної пам'яті на рівень осмислення, читач у більшій чи меншій мірі може відчувати спротив до формальної сталості канону» [62].

У літературознавстві складніша ситуація складається з поняттям класика, що наділене різними значеннями. Одні вчені трактують класику як «золотий фонд», як «літературу першого ряду», як «високу літературу», інші ж тлумачать її як канонізовану літературу, приписуючи їй статичність. Так, ще в середині XIX ст. Шарль Сент-Бев зазначав, що «...класик, згідно із звичним визначенням, – це давній автор, якому давно вже платять данину захоплення і який є у своїй сфері авторитетом ... Поняття «класик» містить у собі дещо, що буває тривалим і стійким, що створює цілісність і «спадкоємність», що поступово складається, передається і перебуває в століттях» [243, с. 312].

Доцільно вважати, що головним принципом відношення до класики є впевненість у тому, що вона невичерпна, що класичний корпус текстів готовий до постійного перечитування, не втрачаючи авторитету, статусу, впливу, з одного боку, та багатства та повноти, з іншого: «Сформувавшись як корпус текстів античної словесності, обов'язкових для здобуття освіти, класика тепер розуміється як позачасова, позаісторична цінність» [290, с. 28]. Тому погоджуємось із думкою Антуана Компаньйона, що «класик долає всі парадокси і всю напругу: між індивідуальним і всезагальним, між актуальним і вічним, між місцевим і світовим, між традицією і оригінальністю, між формою і змістом» [139, с. 273]. На взаємозв'язку класики та канону у процесі укладання репрезентативного переліку класичних текстів наголошував і Ян Ассманн. Так, учений зазначає, що «канон задає мірила того, що вважають прекрасним, великим і значущим. І задає він їх, вказуючи на твори, у яких ці цінності зразково втілені. Поняття класики застосовується не лише ретроспективно до рецепції того, що входить до переліку відібраних авторитетів, але і проспективно до

горизонту можливостей законного продовження, що відкривається звідси» [8, с. 128].

Безперечно, ми усвідомлюємо, що між класикою і каноном суттєві відмінності насамперед у тому, що класика – це твори всесвітньої і позачасової значущості, які формують загальний культурно-історичний спадок людства; натомість канон може функціонувати і як «феномен культурної пам'яті», і як «інструмент соціальної домінації». Канон визначає також принципи формування класики. Підсумовуючи, можемо зазначити, що «формування «класики» як конструювання власної традиції «літератури» в якості символу та автономії, з дистанціюванням від і проти основних джерел влади і авторитету суттєво відрізняє «класику» та «канон» [93, с. 324]. Тобто традиція відрізняється від канону як процес від системи – саме тому, що вона продовжує розвиватися та змінюватися в сучасності, хоча при цьому визначає напрямок самого розвитку (і в цьому споріднена з каноном). Поняття канону наближається до поняття традиції у своєму текстотвірному розумінні, тоді як фактографічний канон ближчий до класики, хоч навіть у цьому випадку він також нормує літературний процес, а не лише подає найгідніші взірці уже створеного.

1.2. Канон: «культурна граматика» чи «інструмент соціальної домінації»

У другій половині ХХ століття усталилось твердження про обслуговування літературою політики і влади. У літературознавстві утверджується так звана теорія, що включає цілий ряд постструктуралістських та постмодерністських напрямів (новий історизм, фемінізм, постколоніалізм, афро-американські та гей-лесбійські студії), що розглядають літературу в соціальному контексті, стверджують її соціальну природу та функції. Як результат досліджень представників цього руху в літературознавстві з новою актуальністю постає питання теорії літературного канону (Гарольд Блум означив цей рух «школою

ресентименту» – «школою обурення» [21, с. 8]), що почала розвиватися у 80-х роках ХХ століття в американському літературознавстві як наслідок протистояння щодо списків обов'язкової та додаткової літератури до загальноуніверситетських курсів. У межах теорії канону окреслились дві лінії його дослідження – естетична (аксіологічна) та інституційна (соціологічна). Відповідно до цього сформувалося різне розуміння чинників впливу на процес канонізації.

Так, представники соціологічного напрямку вважають, що лише влада у формі інституційних осередків (літературної критики, цензури, освітніх програм, ЗМІ, видавничої сфери тощо) здійснює вплив на процес канонізації. На думку Патріка Гогана, «канон – це ніщо інше, як авторитарна, догматична, встановлена «дискримінація», заснована на економічній та політичній перевазі» [334].

Серед напрямків «атаки» на канон можна виділити кілька основних:

- з погляду учених, які займаються проблемами расових меншин (Генрі Луїс Гейтс, Майкл Кук, Джойс А. Джойс);
- з точки зору вчених, які досліджують проблеми сексуальних меншин (Джонатан Кац, Генрі Абелов, Джон д'Еміліо);
- з точки зору представників постколоніальної критики (Едвард Саїд, Сара Кастро-Кларен, Леслі Фідлер);
- з погляду феміністичної критики (Елізабет Міс, Неллі МакКей, Дебора Розенфельд);
- з погляду дослідників, які займаються культурологічними студіями (Пол Лаурет, Террі Ілтон).

Так постало питання, як створюється і функціонує культурна межа канону, коли і за яких умов ці межі змінюються, тобто відбувається деканонізація (розпад старого та утворення нового канону), а також як влада та її перерозподіл впливають на цей процес.

Аналіз влади, що здійснюється в межах літературного дискурсу, є явищем не простим, оскільки і влада, та навіть «видимість влади» (термін

Ролана Барта) претендують на формування аксіологічного письма, де межа між літературним фактом і його цінністю є розмитою. Так, у вивченні процесу канонізації утверджується позиція відносності ціннісних орієнтирів. Барбара Гернштайн Сміт у праці «Умовні цінності» зазначає, що цінність ніколи не є фіксованою і статичною, а «є наслідком динаміки системи, особливо економічної системи» [353, с. 30]; цінностями можна маніпулювати або нав'язувати їх, бо «інституції увіковічують не лише себе, а й свої цінності, і часто академічна спільнота формує покоління за поколінням, тобто продукує суб'єктів, для яких об'єкти й тексти вже мають ярлики (як твори мистецтва та літератури) і мають привілейовану функцію. Таким чином, спільнота забезпечує цілісність визнаних канонічних творів, канонічні функції та канонічну аудиторію» [353, с. 44]. У намаганні розширити (чи навіть змінити) репрезентативне поле літературного канону представників «школи обурення» об'єднала спільна мета – викриття авторитарної владної політики «мертвих білих чоловіків» у процесі канонізації. На їхню думку, канон нав'язує загальну ілюзорну ідентичність, хоча його завданням є відображати усю різноманітність всередині суспільства. Відповідно виникає питання про так звані владні «акти» в боротьбі за літературне поле загалом та канон зокрема. Часто канонічний список, виходячи з політичних, релігійних, культурних та інших чинників, формується як ідеологічно створена «версія» канону, що здійснюється як «інструмент соціальної домінації». З огляду на таку різновекторність підходів, літературознавство останніх десятиліть поставило під сумнів правомірність існування «єдиноправильного» визначення канону та доречність оперування такими поняттями, як «світова література» чи «європейська література», бо «той канон, що для певної спільноти виглядає наслідком дії природного відбору на основі іманентної гідності творів, що до нього входять, в іншій спільноті сприймається саме як ідеологічна конструкція, створена для посилення нелегітимної влади» [126].

Ключовим моментом канонотворення виступає за таких умов ідея перерозподілу поля впливів та влади. Серед способів перерозподілу влади в літературі Міхаїл Берг виділяє два: «Стратегію «володаря думок», яка є актуальною в ситуації, коли саме влада (не лише визнанням, а й невизнанням) забезпечувала як успіх, так і значущість будь-якого літературного тексту. І стратегію «маніпуляторів», які ... переміщуючи, тасуючи, переставляли місцями сакральні ідеологічні формули, потрапляли в ситуацію, що резервується саме інститутом влади» [16, с. 23]. Подібну позицію займав і Мішель Фуко, який зазначав, що «під владою ... треба розуміти насамперед безліч силових відношень, властивих для сфери, де вони здійснюються та є складовими в її організації; взаємопереходи, які шляхом боротьби та нескінченних зіткнень їх трансформують, посилюють, перетворюють; підтримують так, що ці силові відношення знаходяться одні в одних таким чином, щоб сформувати ланцюг або систему, або, навпаки, не співпадають через протиріччя, які ізолюють їх одні від інших; нарешті, стратегічні задуми, в яких силові відношення набувають наслідків, маючи основною метою інституційну кристалізацію, втілення в державних апаратах, в формуванні закону, в суспільних гегемонічних зусиллях» [294, с. 157–158]. Канон, у свою чергу, постає певною легітимізуючою основою культурно-політичної ідентичності, що узаконює владу на основі спеціально відібраних текстів. Процеси виробництва канону відтворюють сталі структури влади, формуючи в такий спосіб набір текстів не так презентативний, як ієрархічний. У даному контексті актуальною буде теорія літературного поля П'єра Бурдьє. За Бурдьє, поле літератури, перебуваючи всередині поля влади, конкурує з іншими полями – економіки, політики, релігії тощо: «Це простір силових відносин між агентами та інституціями, які володіють капіталом, що необхідний для того, щоб зайняти домінуючі позиції в різних полях (зокрема, в економіці і в культурі)» [32, с. 24]. Отож процес перерозподілу влади відбувається за економічним принципом,

а порушення проблеми літературного поля ставить питання про владу та її вплив на літературне життя: «У ньому є питання про владу: публікувати чи відмовити в публікації; про капітал: капітал визнаного автора може бути перенесений частково на рахунок молодого, невідомого ще автора завдяки схвальній рецензії чи передмові до книжки; в ньому, як і всюди, прослідковується відношення сили, стратегії, інтереси і т. д.» [31, с. 209]. Особливо гостро ця проблема стоїть у контексті тоталітарних та посттоталітарних суспільств, а також у розрізі взаємозв'язку центральних та маргінальних культур, де політична й економічна системи є творцями канону як владно організованого культурного капіталу, оскільки «влада – це не тільки закони, інституції і функції державного примусу, а також і правила, норми, культурні стереотипи, що формують рамки поведінки для різних соціальних груп і необхідні для визнання легітимності і досягнення ефективності суспільного управління. Примус і культура – два різних, але взаємопов'язаних аспекти політичної влади» [16, с. 9]. Так, у демократичних суспільствах, де влада мобільна та динамічна, література перебуває у вільних відносинах із суспільним життям, вважаючи питання про взаємозв'язок із владою мало актуальним. Тим часом у тоталітарних режимах література, як і увесь суспільний пласт життя, підпорядковується та залежить від влади. Основними чинниками впливу влади на процес канонізації є дія цензури, освітніх інституцій, видавництва, засобів масової інформації тощо.

Подібний підхід запропонували Артур Данто та Джордж Дікі [3], автори інституційної теорії, об'єкт дослідження якої – художня легітимність текстів. Згідно з цією теорією, текст не є твором мистецтва доти, доки цю властивість йому не припишуть відповідні структури, бо «текст ... являє собою зону зафіксованих владних відносин, функцій домінування і підкорення розподілу ролей і позицій, домінуючих у соціальному просторі» [16, с. 185]. На інституційну природу канону вказував і Міхаїл Берг. Він стверджував, що легітимізація та

делегітимізація текстів чи авторів у канонічному списку є процесом, у якому «законодавець, що має справу з художнім чи науковим дискурсом, наділений повноваженнями встановлювати деякі умови, що визначають порядок включення будь-якого твердження в даний дискурс для компліментарного розгляду його громадськістю» [16, с. 309].

Схожу позицію зайняли Террі Іглтон та Барбара Гернштайн Сміт, які підтримали думку представників французького марксизму про літературу як про ідеологічну форму та текст як комплексний і символічний ідеологічний акт [326; 353], а літературний канон, як зауважив Террі Іглтон, розглядали як корпус, що «розпізнаний як конструкція, змодельована певними людьми з певних причин у певний час» [327, с. 22].

На відміну від «каноборців», представники аксіологічного напрямку дослідження природи канону відкидають значення будь-яких владних структур у канонотворчому процесі. Вони зазначають, що єдиним чинником канонізації є естетична вартість тексту, «сам поет, який продовжує ланку традицій у його відносинах з попередниками та сучасниками» [94, с. 326]. Такий підхід базується на теорії «сильного автора» Гарольда Блума, згідно з якою «автор вривається в канон тільки за допомогою своєї естетичної сили, яка перш за все утворюється за рахунок володіння фігуративною мовою, з'єднаною з оригінальністю, когнітивною енергією, багатством мови» [316, с. 215]. Дослідник у своїй праці «Західний канон. Книги на тлі епох» не погоджується із думкою представників так званої «школи обурення» стосовно процесу укладання канону, а саме, що «в його формуванні завжди задіяна ідеологія; більше того, вони йдуть ще далі й говорять про ідеологію *самого* формування канону, маючи на увазі, що *власне акт* формування (чи збереження) канону вже є ідеологічним жестом» [21, с. 28]. Він вважає, що твір стає канонічним лише завдяки своїй естетичній силі, виступаючи взірцем мовного, стилістичного та риторичного наповнення художнього тексту.

«Канонофілам» головно йшлося про канон як про іманентне явище культури. Так, Чарльз Альтієрі трактував канон як «культурну граматику», оскільки він здатен впливати на формування, усталення та розвиток як естетичних, так і етичних норм та приписів [318]. Проте дієвим (тобто таким, що буде осердям культурної пам'яті) буде не к а н о н - п а з л , що не піддається трансформації, для якого можливий лише єдиний варіант побудови, а к а н о н - к о н с т р у к т о р , що характеризується багатоваріантністю та змінністю відповідно до історичних та соціально-культурних чинників.

Критеріями оцінки «канонічності» будь-якого тексту є час, адже «канон – це чи не насамперед уміння пам'ятати, спосіб упорядкувати неосяжний культурний спадок» [1]. Саме час визначає, який із творів є вартісним і реалізується як частина культурної пам'яті, а який втілює певні інтереси та функціонує як інструмент соціальної домінації. Так, Френк Кермоуд, один із найактивніших учасників дискусій про канон, вважає канонізацію важливим інструментом збереження найвартіснішого з минулого [337]. Дослідник намагається тлумачити канон через три фактори: з а д о в о л е н н я від канонічного твору (аналогія з теоріями Гарольда Блума [21] та Діна Колбаса [338], які пріоритетом у процесі канонізації художнього тексту вважали його естетичну вартість, здатність бути канонізованим завдяки своїй іманентній природі); з м і н а передбачає пошуки «узалежнення» від канонічних текстів попередників (наприклад, концепція Гарольда Блума про тексти Вільяма Шекспіра як центр літературного канону; або ж абсолютно інший випадок – канонічні тексти соцреалізму за чітко прописаними схемами соцреалістичного канону); н а г о д а передбачає канонізацію чи деканонізацію твору завдяки випадковості (зміна влади, особиста прихильність видавців та критиків, скандал тощо).

Важливу роль у канонотворчому процесі відіграє літературна комунікація. Комунікативний підхід передбачає тлумачення канону як

постійно змінну категорію, що піддається модифікації та трансформації, як рух у напрямку до нових прочитань та інтерпретацій. Здатність до перепрочитання тексту є однією з ознак канонічності, адже канонізація не є одноособовим процесом, а вимагає інтеграції тексту як об'єкта інтерпретації: «Народження тексту аж ніяк не закінчується фазовим переходом «від автора до тексту», який характеризується вербальним вираженням авторського «прагнення-щось-сказати» чи авторської інтенції та їх письмовою фіксацією. Текст набуває онтологічного статусу лише за умови його творчого сприйняття, тобто за умови надзвичайно складного і водночас неймовірно цікавого процесу подальшого фазового переходу «від тексту до читача», який неможливо звести до універсальної уніфікованої моделі...» [110, с. 176]. Канон не є справою індивіда тому, що саме поняття канону вимагає суспільного консенсусу і потребує «втручання ззовні». Так, за Міхаїлом Ямпольським, практика перечитування художніх творів – це один із основних механізмів канонізації: «Канонічний текст – це, на мій погляд, такий текст, який перестає безроздільно належати авторові і смисл якого набуває певного онтологічного характеру. Він починає трансцендувати час і обставини його створення, набуває рис вічності і виходить далеко за межі індивідуального досвіду» [316, с. 220]. Тут, очевидно, спрацьовує схема «автор – твір – читач»: «Твір доказує своє право на присутність у каноні своєю здатністю викликати все нові прочитання, знову і знову ступаючи в потік культури. Твір тоді правомірно вважається канонічним, коли кожночасно відтворюється можливість його активної зустрічі зі сприймачем» [126]. Таким чином, канонічний текст – це текст, що орієнтований у майбутнє, на гіпотетичного читача, бо, як стверджує Вірджіл Немояну, «канонічний твір – бестселер в історичному вимірі» [347, с. 233], який утверджується в житті суспільства своєю актуальністю, незалежно від часу його створення.

До соціального трактування природи канону схиляється і Поль Рікер, який вважав, що в канонотворчому процесі слід дотримуватися «політики

справедливої пам'яті» [226], тому ідеологічно підлаштований канон не може бути повноправним каноном. Справжній канон – це такий, що виступає в будь-якому альянсі з попередниками, тобто є інструментом «при-пам'ятовування культурного архіву» (чи то у формі перечитування, чи у формі «пригадування як боргу», чи як контроль над історією, чи навіть як супротив). Будь-яка форма такої взаємодії сприяє рухові канону в соціальній перспективі, деформації «карти перечитування» як самого канону, так і культурного спадку загалом, бо «влада, що перерозподіляється в соціальному просторі, визначається культурою, оскільки будь-який владний імпульс, будь-яке владне повідомлення, що виходить від відправника і призначене для одержувача, отримує свою референційність у соціумі, і без відповідності культурним та іншим стереотипам, влада перетворюється в надто дороге насильство, що швидко втрачає свою легітимність» [16, с. 309].

У свою чергу Міхаїл Гронас вважає, що процес канонізації пов'язаний із змінами у класовій структурі суспільства, бо канон виступає у ролі «цілісного нарративу, який представляє певний узагальнений домінуючий світогляд, систему цінностей» [60]. Так, для ілюстрації своєї думки він згадує про «канонічні революції» в часи боротьби з класичною системою освіти і греко-латинським каноном у Новий час, про примусове насадження соцреалістичного канону в радянські часи, про процеси деканонізації в англomовному світі в другій половині ХХ століття тощо. Слід зазначити, що хоча кожне читацьке суспільство вибирає власний канон, він може існувати для читача на кількох рівнях: як а б с о л ю т (наївна довіра до канону), як в з і р е ц ь (здатність до аналізу канону) і як в а р і а н т (можливість перегляду канону). І це, на нашу думку, прямо залежить від інтенсивності впливу владних структур у процесі канонізації.

Соціальне трактування канону як результату літературної комунікації, як «мистецтва пам'ятати» [1] дає можливість виокремити ще одну його рису – канон виконує роль «пам'яті-функції і пам'яті-сховища»

[8, с. 103]. З одного боку, тексти, що входять у канон, забезпечують процес «пригадування», а і комунікації між поколіннями, що необхідно для реалізації культурного смислу пам'яті, з іншого – вони беруть участь у процесі «розгадування», тобто її «декодування»: «Комунікаційна система повинна виробити зовнішню ділянку, куди повідомлення та інформація – культурний смисл – могли б виноситися на зберігання, а також форми цього винесення (кодування), зберігання і викладу назад («retrieval»))» [8, с. 21–22].

Отже, розуміючи внутрішню потребу та відчуття обов'язку перед канонем як «культурною граматикою» та репрезентативною вибіркою, ми відчуваємо його догматичність, сталість та нав'язаність через ті чи інші інституційні механізми. Соціальне трактування канону, що полягає в можливості його розширення та переформатування, сприяє утвердженню думки про канонізацію як суспільне рішення. Тож канон функціонує як осердя культурної пам'яті, що формує та передає колективне знання про себе і своє минуле та сприяє культурній ідентифікації спільноти.

1.3. Чинники формування літературного канону

Канон формується згідно із принципом ієрархічності в культурі та посилює відносини нерівності в ній. Ця система стає чинником проведення «межі», що спричиняється до функціонування бінарного принципу в культурній сфері, згідно з яким твори, що відповідають каноніві, належать до цієї сфери, а твори, які йому не відповідають, витісняються поза її межі.

Доскіплива увага до проблем канонотворення передбачає аналіз основних чинників формування літературного канону, серед яких можемо головно виділити такі, як цензура, літературна критика, видавнича сфера, освітні програми, мода, скандал тощо. Про такі чинники впливу ще у 1989 році згадував Петерн Уве Гогендаль, аналізуючи особливості канонотворення у німецькій літературі [335]. На залежність процесу формування літературного канону від соціальних інституцій вказує й

іспанська дослідниця Іріс Савала: «Ми, літературні критики, є **агентами**, що допомагають формувати канон, а саме – виключення з нього або його зменшення. Інші інституалізовані форми розробки і впровадження канону – історії літератури, видання текстів, літературні або культурні студії, словники, енциклопедії, рецензії, академії, премії. Одне слово, увесь академічний, видавничий і культурний світ, який бере участь у поширенні і відтворенні культури, яку ми розуміємо як **комплекс вірувань, практик, моделей, знаків і символів, що визначають і обмежують соціальне поведіння індивідуума**» [324, с. 35].

Отож першим чинником впливу на літературний канон є **цензура**. Звичайно, ми не можемо говорити про цензуру однозначно, бо існує кілька підходів до її дослідження. Вона може виступати і як абсолютна, і як інституційна заборона, а може виявлятися у формі непрямого тиску, наслідком чого є самоцензурування. Цензура здійснюється для того, щоб не допустити або обмежити розповсюдження ідей чи відомостей, що є небажаними або шкідливими чи для влади, чи для певної інституції, чи навіть для конкретної особи.

Аналіз цього поняття у різних джерелах засвідчує різносторонність його інтерпретації. Так, «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Романа Гром'яка дає таке визначення: «Цензура – контроль офіційної (світської або духовної) влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції, творів сценічного, образотворчого та кіномистецтва, радіо- і телепередач, а іноді і приватного листування (перлюстрація) з тим, щоб не допустити або обмежити поширення ідей, інформації, що визначаються цією владою небажаними або шкідливими» [175, с. 734]. Аляйда та Ян Ассманни визначають три «ідеально-типові» форми цензури: цензура заради домінування та збереження влади; цензура заради превалювання канону над апокрифом (сакральне та профанне); цензура заради збереження смислів (цензура «ортодоксії») [9, с. 134]. Ілля Левченко трактує дане поняття як «соціокультурну систему контролю за

виробництвом, розподілом, зберіганням і використанням соціальної інформації, що діє відповідно до потреб та інтересів організуючої та спрямовуючої інстанції, наділеної владою» [167, с. 87].

Аналіз співвідношення понять *цензура* та *літературний канон* торкається кількох важливих моментів. По-перше, цензура є одним із визначальних факторів, що можуть впливати на формування канону. Вона посилює дію бінарного принципу в культурній сфері та стає чинником, що визначає «межу» введення чи вилучення тексту із канонічного списку. Під каноном ми розуміємо перш за все орієнтацію на «взірець», «мірило», «модель»: «Канон був перш за все інструментом орієнтації, що забезпечує точність, надійні відправні пункти, чіткі напрями» [8, с. 121]. Канон передбачає альтернативу: навіть у найсуворіші часи соцреалізму існував неофіційний канон (наприклад, таке унікальне явище української культури як самвидав). Цензура заперечує альтернативу в будь-якому разі. До того ж, будучи силовим механізмом, вона не бажає декларувати своє існування, «намагаючись замаскуватися під виглядом демократичних інститутів, які виконують також і інші функції (редакції, а також ради видавництва і часописів), або знайти собі заміну в постаті директора видавництва, редактора видавничої серії чи часопису, рецензента, коректора et cetera» [131, с. 41].

Як доказ авторитарної природи цензури, що виконує роль соціального контролю та функціонує як механізм здійснення влади, можна навести не один приклад у процесі укладання канонічних списків. Існував цілий пласт «табуйованих» авторів і текстів, що в певний час не належали до репрезентативної вибірки, оскільки не відповідали владній ідеології, хоча сьогодні більшість із них є учасниками канону. Ніколас Каролідес у книзі «Сто заборонених книг. Цензурна історія світової літератури», досліджуючи літературу, яка підпала під владну силу цензурування, виділив кілька категорій текстів та авторів «non grata»: політичні вигнанці («1984» та «Колгосп тварин» Джорджа Оруела, «Дні Турбіних» Михайла

Булгакова, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Хатина дядька Тома» Гарріет Бічер-Стоу та ін.); соціальні вигнанці («451° за Фаренгейтом» Рея Бредбері, «Дивний новий світ» Олдоса Гакслі, «Над прірвою у житі» Джерома Девіда Селінджера тощо); моральні вигнанці (наприклад, «Лоліта» Владіміра Набокова, «Квіти зла» Шарля Бодлера, «Декамерон» Джовані Бокаччо, «Улісс» Джеймса Джойса) та релігійні вигнанці («Олівер Твіст» Чарльза Діккенса та «Червоне і чорне» Стендаля та ін.) [128]. Подібні списки були і в українській літературі. Так, у часи домінування соцреалістичного канону до категорії заборонених були введені твори Євгена Маланюка, Богдана Ігоря Антонича, Юрія Липи, Євгена Плужника, Тодося Осьмачки, Аркадія Любченка тощо. Лише у 1948 році органи цензури «зобов'язали вилучити 1,1 млн. примірників «політично шкідливої» літератури. Конфісковувалися книги емігрантів, репресованих авторів, видання релігійного змісту, книжки, в яких містилися фотографії, цитати з праць, позитивні характеристики «ворогів народу» тощо» [13, с. 499].

Існування таких списків є доказом дієвості цензури у ранзі механізму здійснення влади. У такому випадку цензура виконує функції контролю, селекції, регламентації, репресії, маніпуляції [167, с. 88–89] та спричиняється до утворення символічного *анти*-канону. Отож канонічний список часто формується як ідеологічно створена «версія» канону, що здійснюється як «інструмент соціальної домінації». Ян Ассманн зазначав, що «не всі рішення цензури спираються на встановленні цінності канону. Існує інша цензура, яка проявляється суто казуїстично в ірраціональних актах свавілля як проста «самооборона влади». Її існує цензура, яка значно систематичніше, але теж без зворотного зв'язку з каноном, забезпечує владі її недоторканність і стабільність тим, що стирає минуле і редукує культурну пам'ять до панівного сьогодення» [9, с. 150].

У цьому контексті важливо зупинитися на аналізі а в т о ц е н з у р и , яку можна означити як найглибший рівень заборони: «Автоцензура, –

пише Данило Кіш, – це читання власного тексту чужими очима, коли ви самі стаєте своїм оскаржувачем, причому підозріливішим і суворішим, аніж будь-хто інший, позаяк знаєте також і про те, чого цензор ніколи не відкриє у вашому тексті, про те, що замовчується, що ніколи не виллється на папір, але, що, як вам здається, залишилося «між рядками» [131, с. 42]. Автоцензура має набагато складнішу природу, аніж цензура, не зводиться до дії бінарного принципу, а впливає на сам характер наявних у літературі текстів, імплементує владні імперативи у саме «тіло тексту». У рамках самоцензурування розрізняємо три види – автоцензура абсолютизму, пристосуванства та метафори. Подібну класифікацію запропонував Роман Іваничук, який виділив серед письменників три групи: апологетів панівної системи (колаборантів), конформістів (валенродів) та нонконформістів (дисидентів): «Адже на протязі віків українські письменники чітко розділювалися на три підневільні табори: табір апологетів панівної системи, щедро оплачуваних сюзереном, табір конформістів (я їх називаю «валенродами»), які теж перебували на утриманні держави й мусили за це відплачувати їй лояльністю, а за непослух були карані передусім матеріально, – і наймалочисленіший, табір нонконформістів, бунтарів, котрі відкидали будь-які зобов'язання супроти сюзерена, відкрито виступали проти нього, за що були гнані, голодні й ув'язнювані» [115, с. 141–142]. Якщо для ілюстрації взяти розвиток літературного процесу в радянські часи, то суб'єктами першої будуть письменники, що сліпо довіряють владі та є художніми виразниками її ідеології (наприклад, Іван Ле, Олександр Корнійчук, Вадим Собко). У другому випадку це буде та частина письменників, яка «пішла на співпрацю з більшовизмом, але все ж у глибині душі якої жевріли настрої, які вона засвоїла в середовищі, де формувалася її свідомість» [118, с. 14]. Так, сюди можемо зарахувати Максима Рильського, Миколу Бажана, Олесь Гончара тощо. Третю ж групу складають автори, які борються із своїм цензурованим «я» за

допомогою метафорики слова: «Якщо письменник зможе подолати радикальний жест самознищення і силою таланту, зосередження, відваги, винахідливості перехитрить двійника-спокусника, слід цієї війни залишиться в рукописі – у вигляді метафори. Ця перемога подвійна: текст, усупереч спокусам, заслужив ласки втілення, а завдяки хитрому обманові – зведенню ідеї до метафори (в етимологічному значенні, перенесення певного сенсу на те, що є фігуративним) – автоцензура перетворила думку на стилістичну фігуру, перевела у поле поетики» [131, с. 43]. Репрезентативною в даному контексті буде творчість Василя Земляка, Валерія Шевчука, Володимира Дрозда та ін.

Проблема взаємозв'язку цензури та канону провокує численні дискусії, адже вони є чинниками організації простору літератури, де відбуваються двосторонні процеси витворення чи руйнації «центру» та «периферії», причому цензурування спричиняє як виведення «формули» канонізації тексту, так і є залежним від канону: «Канон мотивує цензуру, але і контролює її, проте кожен акт цензурування у тіні канону водночас є актом самообмеження» [9, с. 150].

Однак цензура – не єдиний, хоч і найрадикальніший, чинник впливу на процес канонотворення. Літературний текст – це об'єкт, що існує в межах встановленого контексту, де співіснують різні «голоси». Одним із тих «голосів» є літературна критика, яка активно залучена до процесу канонізації. Цей процес вимагає, щоб текст був інтегрований як об'єкт літературознавчого дослідження, тому залежність текстів від критики, їх уведення в канон та «легалізація» є визнаним фактом.

На відміну від директивної й репресивної цензури літературна критика – якою б гострою вона не була – має все-таки оцінний характер. Вона може дати вкрай негативну оцінку, але не використовує механізмів абсолютної заборони, тобто критик, на відміну від цензора, залучений до процесу формування читацького уявлення про твір, тоді як цензура ставить собі за мету не допустити твір до читача.

Варто зазначити, що літературна критика виконує різні функції. Так, можемо стверджувати, що вона є «інституцією нагляду за текстом» (функція «збереження текстів») та «інституцією нагляду за смыслом» (функція «збереження значень») [9]: «Якщо критика *нагляду* нав'язує літературному творові свої власні критерії й оцінки, щоб використати його в певних цілях, то критика *вгляду* уважно вслухається в твір, керуючись спонукою глибше пізнати його внутрішні цінності» [29, с. 156]. У першому випадку важливим є здійснення «ортодоксальної» функції критики, що забезпечує «табуїстичний план вираження» канону, його беззаперечність та безапеляційність. Здійснення «нагляду за смыслом» може відбуватися через форму коментарів, про важливу роль яких у процесі канонізації згадував Томас Стернз Еліот у своїй праці «Традиція й індивідуальний талант» [312]. Канон, за Еліотом, здатен до трансформації та модифікації, до перетворення відповідно до нових умов комунікування між автором, текстом та реципієнтами. Можна говорити, що канон залежить від зміни «горизонту сподівань», від новокоментарів, що забезпечують «узаконення» текстів: «Коментар ... виконує перш за все дві функції: він служить, з одного боку, переміщенню з тексту в життя, вивільненню світовитлумачуючих, дієвоспрямованих і життєбудівних претензій у постійно змінних горизонтах досвіду, і, з іншого, – легітимізуючою основою для інновацій, якій дозволено виражатися у сфері впливу канону завжди тільки у формі коментаря» [9, с. 138].

Безперечно, що критика передбачає як естетичне розуміння канону («канон як естетичний орієнтир»), так і його соціологічне трактування («канон як інструмент соціальної домінації»). Отож у канонотворчому процесі дієвими є як чинники інтересів, так і чинники цінностей. Вінсент Міллер серед естетичних критеріїв виділяє такі, як «оригінальність форми», «оригінальність змісту», «оригінальність перспективи», «естетичний вплив» та «характерність» [344]. У даному випадку пріоритетом для літературної критики стає виведення «формули»

канонізації тексту та критеріїв зарахування/незарахування до канону. Проте літературна критика може виконувати і директивну функцію, що полягає у нав'язуванні «виразного знаку цінності; знак цей, який призводить до прозорі поляризації, не має права викликати сумніву, його остаточною метою є рішуча оцінка, якої не можна заперечити» [73, с. 159]. Особливо дієвою така функція є в тоталітарних державах, де часто головним «критиком» виступав вождь (імператор, монарх), а канонізація ставала ледве не одноособовим процесом. Так, Філіпп Серс у монографії «Тоталітаризм і авангард. У переддень позамежного» з цього приводу пише: «Канон більше не предмет консенсусу, а особисте рішення однієї людини. Ця ж прикметна риса характеризує і сталінське мистецтво соціалістичного реалізму, коли митці, прикладаючи всіх зусиль для виконання директив партії, звеличуючи до небес вождя і слідуючи встановленій ним лінії, могли лише чекати капризів тирана, який один був у змозі винести своє схвалення чи відкинути роботу» [247, с. 50].

Не варто забувати, що до формування канону також долучаються освітні програми з так званим «списком обов'язкової літератури». На жаль, часто сама система освіти може бути спрямована на авторитарне відтворення канонічних переліків, а не на критичне їх прочитання та розуміння, виключаючи простір для вибору та можливість пропонувати різні версії для співставлення. Саме в такому контексті почалася дискусія стосовно проблем «канонофільства» та «каноноборства» (проблема політики канону), що переросла у теорію канону.

Як вже згадувалося раніше, в теорії канону говорять про два основні напрямки дослідження: соціологічний та аксіологічний.

Прихильники аксіологічного напрямку в теорії канону вважають, що інституційний чинник його формування є другорядним, тобто процес укладання списків є неминучим, однак не слід забувати, що вони – це лише програма, навчальний план, який, по суті, нічого не має спільного з канonom у прямому значенні цього слова, бо часто вони (списки)

функціонують як інструкції міністерств для вчителів та учнів, створені згідно з визначеними ідеологічними, політичними чи освітніми настановами. Цікавим є спостереження Марка Павлишина щодо зворотного впливу канону на освітню сферу: «Відкривати канон» означає, як правило, переконувати читачів, зокрема студентів літератури в університетах, прочитати тексти, з якими вони інакше не мали б контакту. Канонізація раніше неканонізованих текстів впливає на звички читання і на видавничу й педагогічну діяльність» [207, с. 191].

У контексті освіти представники соціологічного напряму досліджують підстави домінації одних текстів та пригнічення інших, причину чого, за Джоном Гіллорі, слід шукати в інституційних механізмах функціонування канону: «Тільки прояснивши соціальну функцію та інституціональні протоколи школи, ми зможемо зрозуміти, як зберігаються, відтворюються і поширюються твори. Коли учасники дебатів говорять про представлення чи непередставлення окремих соціальних груп у каноні, необхідно говорити про історичну функцію освіти, що полягає в розподілі культурного капіталу і регуляції доступу до нього» [331, с. 7].

Обидві сторони так званих «культурних воєн» сприймали канон як стратегічно важливий об'єкт, захоплення якого мало визначальний вплив на успіх або поразку всієї кампанії: «Канон – це те, що повстанці мають намір захопити як нагороду в їхній успішній боротьбі за владу ... Тобто канон – квінтесенція вартісного знання – трактувався (цілком передбачувано у світлі постфукодіанських теоретичних настроїв) як інструмент влади, що отримує «культурну легітимність» (Л. Левін) завдяки своєму статусу в навчальних закладах» [35, с. 548].

Відомий французький вчений Лоренс Левін розуміє владу як організований, ієрархічний, координований кластер стосунків [340]. Відтак університетський канон, який у теорії має визначати, що читати, хто читатиме і як читати, функціонує на перетині різних векторів, контрольованих владою – ідеологічного, політичного, економічного,

естетичного, соціального тощо. Звідси дослідник робить висновок, що зіткнення навколо навчальних програм та канону є свідченням боротьби за легітимність та домінантність у суспільстві.

Економічне підґрунтя боротьби навколо літературного канону бачить і Девід Лодж, який зазначає, що «одним з вельми суперечливих наслідків теорії для університетського вивчення літератури було підривання авторитету традиційного канону і встановлення на його місці альтернативних субканонів, таких як література жінок, геїв та лесбіянок, постколоніальних авторів, а також основних текстів самої теорії. Це знайшло гарячий відгук серед розумних молодих новачків-викладачів, які дуже прагнули випробувати ці нові й яскраві методологічні іграшки, щоб за їхньої допомоги вразити і збентежити старше покоління. Не дивно, що теорія наштовхнулася на значний спротив з боку тих, хто звик до традиційніших форм науки про літературу. Відбувалася запекла боротьба навколо навчальних програм, призначень та ставок (підкреслення моє – У. Ф.)» [341, с. 39].

І наостанок варто згадати ще про один важливий фактор репрезентації літературного канону – про в и д а в н и ч у с ф е р у .

Книжкове виробництво функціонує в соціальному та комунікативному контекстах, що часто залежить від таких чинників, як авторитет традиції, підтримка/супротив новаторству, статус автора, а також престиж, мода, скандал тощо [156; 290; 342; 351]. Очевидним є те, що «взаємозв'язок літератури та читацької публіки аж ніяк не можна звести до тези, що кожний твір має власну, своєрідну читацьку аудиторію, яку можна історично та соціально визначити, що кожний письменник залежить від свого соціально-культурного середовища, від сукупності переконань та ідеології своєї читацької публіки і що літературний успіх має та книжка, яка легко й доступно задовольняє очікування цієї читацької спільноти і водночас формує власний образ спільноти» [110, с. 207]. Видавці, як і критики, стають «авторами» репрезентативного простору

літератури, вони впливають на процес комунікації між автором, текстом та читачем, що у свою чергу є вагомим чинником процесу формування та деформування канону. Так, Марія Зубрицька, апелюючи до тези Мішеля Фуко про текст як товар у межах економічного поля власності, засвідчує значний вплив видавництва на процес «здійснення» тексту, що можливе лише за умов його рецепції: «Посередники (видавці – У. Ф.) – це ті, хто не має жодного стосунку до процесу творення художнього комунікату, однак втручається в процес його циркуляції, посідаючи місце між комунікатом та потенційним реципієнтом, щоб полегшити процес комунікування. Функція посередників – утилітарна, тобто вони покликані сприяти скороченню та подоланню дистанції між двома полюсами: відправником художньої інформації та її одержувачем і, відповідно, створювати інтерпретаційний клімат» [110, с. 214]. На авторитетності видавництва у канонотворчому процесі наголошує і Софія Філоненко, яка зазначає, що використовуючи «механізм рекомендацій чи то популярного письменника, чи критика, чи просто знаменитості» [290, с. 52], видавництва посилюють інтерес до видання, а відтак сприяють його інтеграції до канонічного списку.

Отже можемо зробити два висновки: по-перше, видавнича сфера є сферою наближення до утвердження та здійснення канону; по-друге, така функція не є настановчою для процесу канонізації чи навіть такою, що вказує на канонічну властивість тексту. На вагомій ролі видавництва та роботі їх бренд-менеджерів у канонотворчому процесі наголошував Джо Моран у монографії «Зіркові автори. Літературна знаменитість в Америці». Дослідник стверджував, що останні роки основну роль у процесі канонізації відіграють ринкові відносини, де «музику замовляють» бренд-менеджери. Проте він стверджує, що треба чітко усвідомлювати, де та тонка межа між продуктом маскульту та реальним «претендентом» на канонізацію [345]. У цьому контексті доречно згадати про такий епізод: Національна книжкова фундація США нагородила Стівена Кінга медаллю «За видатний внесок у розвиток літератури» (вручення таких нагород

можна трактувати як «маркери» канонізації), на що Гарольд Блум відреагував як на «свято видавців, оскільки, на його думку, саме вони вибороли цю нагороду» [110, с. 303], а отже, долучилися до канонізації.

Не слід забувати, що, окрім політичної, ідеологічної чи економічної влади, важливу роль у процесі укладання літературного канону відіграє влада суспільна. Роль читача у процесі канонізації є не менш вагомим фактором, аніж інституційні механізми: «Текст, призначений для читання, передбачає наявність читацького поля, а всередині поля – референтної групи, яка здатна надати своїй оцінці тексту (і ширше – художній практиці) статус значущої в полі культури. Соціологічного та культурологічного інтересу ця ситуація набуває при умові, що референтна група займає вагому позицію в полі» [16, с. 231]. Отож і читацька аудиторія не пасивна стосовно формування канонічних списків – вона здатна як підсилити, так і послабити потенціал певного тексту. Так, читач, наділений певною соціальною роллю чи статусом у групі, може прочитати чи недочитати книги, прокоментувати книгу іншому читачеві чи забути про неї, написати критичну чи схвальну рецензію, проголосувати за присудження премії певній книзі чи не проголосувати, тобто «читацька аудиторія здатна ... інвестувати символічний капітал у текст» [16, с. 233].

Серед чинників, пов'язаних із рецепцією творів, окремо варто звернути увагу на фактори моди та скандалу та їхню роль у процесі канонізації. Звичайно, зв'язок канону з «модою» є досить міцним. Популярність «модних» авторів чи текстів є одним із чинників уможливлення їхньої канонізації, причому «критичне осмислення новоканонізованих творів і авторів, так само і як означення самих канонів, значно відстає, а часто зводиться до реклами та самореклами» [65, с. 19]. До «модності» авторів чи текстів можуть спричинятися стратегії провокації та скандалу. Скандал завжди викликає резонанс та часто розвивається як «ігрове поле» втілення канонічності, як «перформанс» технології провокування до дискусії та інтерпретації. Так, у 1929 році

виник скандал навколо книги Теодора Драйзера «Американська трагедія», якій приписували «порушення статуту про непристойність штату Масачусетс». У суді обвинувач звернувся до присяжних з такими словами: «Що ж, можливо, там, звідки родом джентльмен, який опублікував цю книгу, не вважається непорядним, непристойним і аморальним, коли жінка починає роздягатися перед чоловіком, але в Роксбері, звідки родом я, вважається» [281]. Проте скандал навколо роману не лише додав йому популярності та вплинув на збільшення тиражу, а став чинником введення його у список обов'язкової літератури курсу англійської мови Гарвардського університету.

Подібний вплив мають літературні конкурси та премії, які здатні вирізнути книжку з-посеред всього виданого та надати їй особливого статусу в канонічній ієрархії. У такий спосіб сама особа автора набуває особливого статусу, а значущість творів є наслідком такого вирізнення особи. Таку ситуацію маємо із соцреалістичним каноном в українській літературі. Під впливом силового поля політики на літературу видозмін зазнали офіційні інституції, які визначали на процеси канонізації та деканонізації. У 1961 році була заснована Республіканська премія імені Т. Г. Шевченка за кращі твори художньої літератури, образотворчого мистецтва, журналістики тощо. Центром соцреалістичного канону стають твори та автори, які сигналізують підтримку владної ідеології. Так, одним із перших (1962 р.) нагороду отримав Павло Тичина за твори, написані після 1934 року, тобто після виходу збірки «Партія веде». Того ж року цією премією за роман «Людина і зброя» нагородили Олесь Гончара, якого можна назвати центральною фігурою пізньорадянського канону соцреалізму.

Висновки до розділу 1

Теорія літературного канону є одним з найпродуктивніших напрямів у сучасній літературознавчій царині, адже канон функціонує як засіб

«упорядкування наших думок про історію літератури та мистецтва» (Френк Кермоуд). У науково-теоретичному дискурсі вирізняють фактографічне та текстотвірне розуміння цього поняття. Так, фактографічний канон тлумачать як сталий репрезентативний список творів та авторів, що слугують взірцем для подальшого творення. Текстотвірний канон – це усталені закони, норми та принципи творення художніх текстів. Важливим моментом у теорії літературного канону є його розрізнення в західній та східній традиціях, перша з яких розуміє канон як текст, друга – як особотекст (за Марком Павлишиним – іконостас). Складна природа й особливість функціонування канону в сучасній культурі, й літературі зокрема, проявляється у його стосунку до таких культуротворчих явищ, як традиція, норма і класика.

У сучасних літературознавчих дослідженнях можна вирізнити два основні підходи до розуміння природи канону – естетичний та інституційний, – що при більш детальному розгляді дають підстави стверджувати його комунікативну природу як однієї з форм культурної пам'яті. Незважаючи на догматичність та сталість канонічної літератури, її нав'язаність через ті чи інші форми соціальної домінації, важливо наголосити, що «канон змінюється, абсорбуючи все, що є цінного, і залишаючи поза своїми межами книжки та імена, важливі для сьогодення, які можуть бути забутими в майбутньому, тому що вони позбавлені естетичної та духовної сили, необхідної для виживання. Однак він ніколи не буває однобоким. Ми маємо уважно спостерігати за тим, що відбувається на літературному обрії, аби бути здатними побачити і поцінувати все, що здається дивним і оригінальним, унікальним і пізнаваним» [265, с. 129]. Часто канон формується згідно із принципом ієрархічності в культурі та посилює відносини нерівності в ній. У залежності від ступеня ідеологічного впливу канон може функціонувати як абсолют (наївна довіра до канону), як взірець (здатність до аналізу канону) і як варіант (можливість перегляду канону). З огляду на це, основними

чинниками формування канону є цензура (її найглибший рівень – автоцензура), літературна критика, навчальні програми, видавнича сфера, читацька рецепція (зокрема, явища моди та скандалу) і система відзнак (рейтинги, премії тощо).

Уся неоднозначність у трактуванні літературного канону, методологічне різноманіття підходів до його інтерпретації, складність процесів канонізації та деканонізації дають підстави вважати теорію літературного канону однією із стратегічно важливих у сучасному літературно-теоретичному дискурсі, оскільки канон, виконуючи комунікативну функцію, забезпечує «зв'язок поколінь», уможлиблює процес *при*-пам'ятовування минулого, самоідентифікацію культурної спільноти, а його деформація сприяє оновленню «карти читання».

РОЗДІЛ 2

СОЦРЕАЛІЗМ ЯК «ТВОРЧИЙ МЕТОД»

І ЙОГО КОМПОНЕНТИ

2.1. Основні проблеми реінтерпретації соцреалістичного канону: різновекторність підходів

У сучасному науково-критичному дискурсі теорія і практика соцреалістичної культури набирає широкого розголосу. Це, звичайно, є наслідком суспільно-політичних змін, які передбачають процес модифікації попереднього типу культури, що був міцно пов'язаний із соцреалізмом, без дослідження якого неможливо дати цілісну характеристику українській літературі ХХ століття.

Українська радянська література не обмежувалась виключно соцреалізмом, проте об'єктом нашого дослідження стали твори та автори, що репрезентували соцреалістичний канон української літератури як найбільш зриму спадщину радянського минулого. Метою роботи став аналіз текстотвірних механізмів укладання та трансформації канону, а не дослідження фактографічного переліку соцреалістичних авторів та текстів чи характеристика історико-літературного процесу радянського періоду. Апелюючи до класифікації канонотворчого процесу Ганса Гюнтера, який виокремив п'ять етапів функціонування літературного канону, у фокусі нашої уваги – тексти різних стадій соцреалістичного канону в українській літературі, що ілюструють власні теоретичні пропозиції дослідження та допомагають вирішувати завдання дисертаційної роботи.

Потреба *пере*-прочитання та *пере*-осмислення соцреалістичної літератури – одне з ключових завдань сучасного літературознавства. Українська соцреалістична література, навіть будучи на маргінесах соцреалізму в рамках літератури СРСР, засвідчила свою «окремість» та «повноту». Вона, орієнтуючись на загальноприйнятту схему, все ж вибудувала свою чітку траєкторію розвитку з домінантними концептами та

ідеями, з особливою жанрово-тематичною ієрархією, з нетиповими для соцреалізму поетикальними механізмами. Увага до соцреалістичного канону – ключ до *пере*-усвідомлення усього тоталітарного досвіду в рамках української радянської літератури, спосіб *від*-читати знакові коди та підтексти одержавленого поля літератури, крок до подолання посттоталітарної травми.

Серед основних проблем дослідження соцреалізму можемо виокремити такі:

- 1) проблема дефініції соціалістичного реалізму;
- 2) визначення чинників формування «творчого методу»;
- 3) проблема генези соцреалізму;
- 4) питання укладання та деформування соцреалістичного канону;
- 5) проблема реінтерпретації соцреалістичних текстів;
- 6) особливості модифікації та трансформації структури соцреалістичного канону.

Аналізуючи літературно-теоретичне надбання дискурсу про «радянське», можемо виділити кілька основних векторів дослідження соцреалізму, що дають змогу подивитись на «творчий метод» під різними кутами зору.

У розгортанні досліджень соцреалістичного дискурсу можна виділити кілька етапів. Перші спроби 50-60-х рр. ХХ ст. пов'язані із процесами лібералізації суспільно-політичного життя. Тут першочергово варто згадати працю Андрія Синявського (Абрама Терца) «Що таке соціалістичний реалізм?» [250], що з'явилась самвидавом у 1957 році. Це новий погляд на «основний художній метод», адже автор, будучи всередині радянської системи, використовує риторичку Іншого, апелює до *не*-радянської методології, порівнює соціалізм із християнством, звертає увагу на культ мети, що зумовлює і поетику, й особливості нарації соцреалістичних творів.

70-80-ті рр. – наступний етап «советологічного» дискурсу – характеризуються посиленою увагою до «перечитування» переважно російського варіанта соціалістичного реалізму в літературі. У цей час з'являється чимало студій західних авторів: Глеб Струве, «Російська література за часів Леніна і Сталіна (1917 – 1953)» [357]; Руфус Метьюсон-молодший, «Позитивний герой у російській літературі» [343]; Демінг Браун, «Радянська література за часів Сталіна» [322] та ін.

Однак поворотним моментом у вивченні соцреалізму стають 80-ті роки. Як зазначає Валентина Хархун, саме у 80-х рр. відбувається «кристалізація советологічного дискурсу про «радянське» [296].

Одним із перших досліджень у царині літературно-теоретичного дискурсу соцреалізму є праця Катеріни Кларк «Радянський роман. Історія як ритуал» (1981), у якій дослідниця, використовуючи проппівські принципи аналізу чарівної казки, описує ритуалізовані схеми радянського роману і висуває ідею *master plot*, ідею основного сюжету, що був домінантним не тільки в літературі, але й в усій радянській культурі: «Основний сюжет пов'язує воєдино більшість романів сталінського періоду і, трохи менше, постсталінського. Можна було б піти далі і сказати, що саме в ньому і закладений соціалістичний реалізм: щоб створити справжній радянський соціалістичний роман, треба дотримуватись основного сюжету» [133, с. 14]. Основний сюжет беззаперечно мав мати свого «позитивного героя» і вибудовуватись довкола нього, тому що це і було соцреалістичною естетикою: «Соцреалізм виявився, по суті, літературною практикою, гранично залежною від тодішніх політичних потреб влади і вибудованою навколо «позитивного героя». То ж він процвітав фактично незалежно від того, що Маркс, Енгельс чи навіть Ленін *дійсно висловили* з питань естетики» [132, с. 359].

Використовуючи культурно-антропологічний метод і вже згадану теорію Владіміра Проппа, Катеріна Кларк визначила соцреалізм як

«офіційне сховище державних міфів» [133, с. 19], де домінуючим є міф про Велику сім'ю та архетипи Батька (Сталін), Матері (Батьківщина), Героя (син) та ворогів.

Культурою можна вважати і працю Владіміра Паперного «Культура Два», 1985 [215]. Це одна з перших структуралістських робіт, де на прикладі архітектури і скульптури радянського періоду автор аналізує смислові та стильові особливості тоталітарної культури, висуваючи теорію про дві культури, що по чергово домінують. Так, домінантою для «культури 1» є периферія і горизонтальний вимір цінностей, для «культури 2» характерні вертикальні орієнтири з деміургом у центрі.

Іншою ключовою тенденцією дослідження соцреалістичного дискурсу цього періоду стала розробка концепції канонічності соцреалістичного мистецтва. Базовим текстом, де автор докладно зупиняється на згаданій проблемі, можна вважати монографію Ганса Гюнтера «Виникнення і функціонування соцреалістичного канону в радянській літературі 1930-х», 1984 [333]. Вивчаючи специфіку соцреалістичного канону, чинників його формування та трансформації, німецький дослідник зазначає: «Норми, що визначають соцреалістичний канон, формуються на різних рівнях. Можна виділити чотири дискурси: загальний ідеологічний дискурс, тобто ідеологія марксизму-ленінізму; літературно-політичний дискурс, що включає в себе ідеологічні постулати, такі як, наприклад, партійність, типовість, революційна романтика, народність і т. д.; металітературний дискурс, тобто, в першу чергу, літературну критику, що конкретизує «художній метод» соцреалізму, застосовуючи його до літературних текстів; власне літературний дискурс, у якому сформульовані певні стильові норми і заборони» [70, с. 281].

Суспільно-політичні зміни межі 80-90-х рр. спричинили активізацію і пострадянського вектора досліджень соціалістичного реалізму, результатом чого став вихід двох антологій: «З різних точок зору. Звільнення від міражів. Соцреалізм сьогодні» [234] (в упорядкуванні

Євгенія Добренка, 1990) та «Знайомий незнайомиць. Соціалістичний реалізм як історико-культурна проблема» [109] (за редакцією Наталії Куренної, 1995). В обох книгах відчутні ще прорадянські настрої, використана закостеніла теоретична база, проігноровані сучасні підходи у дослідженні соцреалізму. Проте праці мали на меті по-новому подивитися на соцреалізм, дати нову цілісну характеристику і визначення цього методу, спробувати реабілітувати «закриті» теми та здійснити «ревізію» законсервованих канонічних списків: «Антології як зразок «колективного розуму» наочно оприявнюють новий поворот в дискурсі про «радянське». По-перше, *він змінюється номінативно ... По-друге, змінюються функціональні проєкції дискурсу, у якому можна визначити дві тенденції. З одного боку, відбувається інтеграція векторів і формування умовної «світової» науки про «радянське» ... З іншого боку, маючи потужну різнопланову генетичну базу й усталені традиції (чи їхню відсутність), ці вектори зберігають високий рівень автономності. Взаємопов'язаність і обумовленість цих тенденцій оприявнює парадигматику досліджень про тоталітарне-радянське-соціалістичне за останні п'ятнадцять років» [296, с. 26–27].*

У пострадянській науково-критичній думці чітко виокремлюються три тенденції щодо проблем потрактування соціалістичного реалізму:

- 1) соцреалізм як теоретична фікція;
- 2) соцреалізм як ідеологічний модус;
- 3) соцреалізм як синтез ідеології та естетики.

Перша повністю заперечує саме існування такого художнього явища як соцреалізм, називаючи його теоретичною фікцією (зокрема, варто згадати дискусію «Чи відмовлятися нам від соціалістичного реалізму?», яку провела «Літературна газета» у 1988 році). Та й в українській науковій думці часто соцреалізм ставлять поза рамками художності, відмовляючи йому в будь-якій естетичній вартості. Так, «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Романа Гром'яка дає таке визначення:

«Соціалістичний реалізм – псевдохудожній унітарний метод (напрям) у радянській літературі. Визначальними для нього були позаестетичні принципи: партійність як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звульгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо» [175, с. 650–651]. Подібну точку зору висловлює й Юрій Ковалів, який соцреалізму приписує ознаки «штучного, декретованого компартією напрямку, котрий нагадує художньо-політичного кентавра» [134, с. 41].

Іншою тенденційною ознакою пострадянської критики є трактування соцреалізму виключно як продукту тоталітарної системи, як модусу ідеології, бо в радянському суспільстві культура і мистецтво ніколи не мислились поза політикою, а політика – поза ідеологією: «Соцреалізм – чиста ідеологема, що служила цілям легітимізації творчості того чи іншого митця, його визнання в якості радянського» [269].

Як відомо, в радянській культурі параметри і змісту, і форми художніх творів встановлювалися ідеологічними інстанціями влади в залежності від зміни суспільно-політичних ситуацій. Апелюючи до теорії П'єра Бурдьє, ми припускаємо, що поле літератури, перебуваючи всередині поля влади, конкурує з іншими полями – економіки, політики, релігії тощо: «Це простір силових відносин між агентами та інституціями, які володіють капіталом, необхідним для того, щоб зайняти домінуючі позиції в різних полях (зокрема, в економіці і в культурі)» [32, с. 24]. Ідеологія в умовах радянського суспільства виконувала функції «репрезентативної культури». Вона задовольняла потреби суспільства в ситуації нестачі природних орієнтирів, характерних для традиційних суспільств, а мистецтво використовувало в якості свого будівельного матеріалу несвідомі ідеологічні фантоми: «Міцне зрощення політики і культури, перетворення мистецтва в ідеологію – таким був той клімат, у якому народилось таке явище, як «соціалістичний реалізм» [15, с. 31].

Інший напрямок дослідження цього феномену ставить питання про перегляд заперечного ставлення до соцреалізму. Його представники аналізують соцреалізм, звільнившись від усталених догм та приписів, і, абстрагуючись від конкретних політичних перипетій, намагаються з'ясувати, як він корелює із сучасними та попередніми напрямами: «Саме зараз, коли соціалістичний реалізм перестав бути гнітючою реальністю і відійшов у сферу історичних спогадів, необхідно піддати феномен соцреалізму детальному вивченню, щоб виявити його джерела та проаналізувати його структуру» [263, с. 96]. Тобто, функціонуючи як партійний імператив, соціалістичний реалізм разом з тим набував конкретних ознак як закономірний результат суспільних процесів у культурі 20-х рр., як результат онтологічної єдності «верхів» і «низів»: «Не владою і не масою була народжена культурна ситуація соцреалізму, а владою-масою як єдиним деміургом. Їх єдиним творчим поривом було народжено нове мистецтво. Соціалістична естетика – продукт влади і маси рівною мірою» [269].

«Естетичне» мислилось у соцреалізмі виключно у залученні тріади ідейність-партійність-народність, підмінюючи естетику політикою. Ортодокси радянського літературознавства виводили соцреалістичну естетику з праць Маркса, Енгельса та Леніна. Натомість у сучасному літературознавстві ця думка нівелюється: «Ані Маркс, ані його наступники не створили окремого дослідження про місце та функції мистецтва в суспільстві розвинутого соціалізму, тому радянські теоретики літератури, а радше партійні догматики, вибирали ті твердження, які вважали необхідними для формування концепції «нової» літератури, що стала літературою доби тоталітаризму» [256, с. 30]. Це слугує доказом того, що соцреалізм – метод, що увібрав у себе риси усіх попередніх стилів та напрямів, але ті, які були вигідні його «творцям», що мали забезпечити владі функціонування системи. «Крайньою» в даному контексті можна вважати думку Міхаїла Голубкова, що «сталінський соціалістичний

реалізм був не самостійним явищем, а логічним підсумком великого періоду в російській і світовій історії», «соціалістичний реалізм – категорія не політичного, а суто естетичного характеру. Його виникнення і генеза в літературі визначена історично» [49, с. 87].

Цікавим у даному контексті є трактування Тамари Гундорової, яка визначає соцреалізм як «ерзац-мистецтво, як щось середнє між ідеологією та виробництвом. У цьому випадку соцреалізм збігається з масовою культурою, формою існування якої виступає відтворюваність та імітація естетичних об'єктів і відчуттів, породжуваних ними» [66, с. 20]. Дослідниця у статті «Соцреалізм: між модерном і авангардом» дискутує з Борисом Гройсом [56], який позиціонує соцреалізм як спадкоємця авангарду, що мав свої специфічні прийоми відображення дійсності, як складову авангардистської парадигми, як специфічний інваріант модерністської культури, що в особливій формі трансформує і пристосовує до себе естетичні тенденції авангардистських напрямів, перетворюючи їх у розряд реалізмоподібних. Вона зазначає, що ототожнення соцреалістичної та постмодерністської стратегії на основі «полуторного стилю» є великим спрощенням: «Отже, постмодернізму властива гра тими культурними стилями та кодами, що вже існують; вона проводить читача через лабіринти різних культурних контекстів-світів, знакових і символічних реальностей, щоб увиразнити ілюзорність і відносність будь-якої монополії на реальність. Соцреалізм натомість підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності – реальності міфу, утопії, ідеалу. Відповідно соцреалізм знищує всю культурну динаміку, зводячи її до тотальної імітованої дійсності» [66, с. 14–15].

Важливою подією в «советологічному» дискурсі стала публікація відгуків про соцреалізм у французькому журналі «Revue des etudes slaves» [348], де йшлося про аналіз кількох робіт, присвячених даній тематиці – Євгеній Добренко, «Сади соцреалізму» (проблема утопійної ідеї «міста-

саду», «буколічного ідеалу»); Леонід Максименко, «Сумбур замість музики. Сталінська культурна революція 1936 – 1938 рр.» (аналіз культурної політики Сталіна); Томас Лахузен, «Як життя пише книги: реальний соціалізм та соціалістичний реалізм у сталінській Росії» (ідея збереження пам'яті, її моделювання у пострадянський час) та ін.

Подібні дослідження маємо серед представників так званого лозаннського проекту, що стартував у 80-х рр. (передусім роботи Антуана Бодена та Леоніда Геллера), які зосереджували увагу на проблемі «реальності» соцреалізму, на його особливостях як «гіркої історичної невдачі», на проблемах моделювання та збереження пам'яті в рамках соцреалістичного канону. Так, Антуан Боден у студії «Радянський соціалістичний реалізм Жданівського періоду (1947 – 1953)», 1998 [321] запропонував для соцреалізму такі дефініції, як «незбагнений стиль», «гірка історична невдача», «ідеалістичний реалізм», «пародійний реалізм», а Мішель Окутюрьє у розвідці «Соціалістичний реалізм», 1998 [319] взагалі ставить головне питання: чи не був соцреалізм міфом, чимось вигаданим чи надуманим, а також виокремлює такі основні риси соцреалізму, як історичний оптимізм, героїка, епічність, романтика.

Доволі цікавим є трактування соцреалізму французької дослідниці Режін Робін у праці «Соціалістичний реалізм. Неможлива естетика», 1992 [349], яка використовує для визначення соцреалізму метафору «неможлива естетика», що стосуються теоретичних конфліктів основ самої естетики соцреалізму. Зокрема, вона зупиняється на «дволикій» темпоральності соцреалістичних текстів. Згідно з теорією Дональда Д. Вілкокса, темпоральність у тексті реалізується на кількох рівнях: як абсолютний, об'єктивний чи суб'єктивний час. «Абсолютний час – це час даний; він не підлягає змінам всередині чи ззовні, це час абсолютних істин» [11, с. 585]. Тобто йдеться про художнє втілення певної ідеї (правди, вічності, людства, свободи і т. д.). Соцреалізм пропонує модель т и п о в о г о як модель реалізації об'єктивного часу, завдяки чому офіційна влада могла

зреалізувати одне із своїх завдань – руйнація суб'єктивного (особистісного) хронотопу: «Суб'єктивний час – це час окремого життя героя чи героїв у розповіді. Він конструюється безпосередньо у процесі розповіді і перебуває під безпосереднім впливом об'єктивного часу...» [11, с. 585]. Герой соцреалістичного твору живе за темпоральними законами абсолютного часу, який є «набором елементів етикету, що контролює об'єктивний час і через нього проникає в суб'єктивний час наративу» [11, с. 588], тому використання обидвох темпоральностей, як зазначає дослідниця, і є аргументом «неможливості» соцреалізму.

Ця «неможливість» і досі актуальна, бо «розроблювана й впроваджувана естетична теорія соціалістичного реалізму на практиці виявилась цілковито не-естетичною, бо заперечувала й зводила нанівець традиційні естетичні категорії, висуваючи на противагу їм цілий комплекс першорядних альтернатив насамперед ідеолого-політичного характеру, що зрештою аж ніяк не заважало її «авторам» та сповідникам вважати цю теорію «естетичною» за визначенням, хоча й не за реальним наповненням» [152, с. 113–114].

Варто зазначити, що в 2000-х рр. стає очевидним міждисциплінарний характер науки про соціалістичний реалізм. Цей напрямок пов'язаний першочергово з постаттю Євгенія Добренка, діяльність якого є знаковою в розбудові дискурсу про «радянське». Окрім згадуваних антологій «З різних точок зору. Звільнення від міражів. Соцреалізм сьогодні», 1990 [234] та «Соціалістичний реалізм без берегів», 1997 [354], упорядником яких він був, учений є автором праць «Метафора влади. Література сталінської доби в історичному світлі», 1993 [83], «Формовка радянського читача: соціальні та естетичні засновки рецепції радянської літератури», 1997 [88], «Формовка радянського письменника: соціальні та естетичні витoki радянської літературної культури», 1999 [87], «Політекономія соцреалізму», 2007 [85]; «Музей революції. Радянське кіно і сталінський історичний наратив», 2008 [84].

У книгах увагу зосереджено головню на дослідженні взаємозв'язку влади та культури, особливостей культури сталінської епохи, подано аналіз соцреалізму як соціальної інституції з виробництва реальності через її естетизацію; автор намагається здійснити «спробу зведення мосту між історією культури (враховуючи літературу та кіно) і культурною історією сталінізму» [85, с. 8].

Євгеній Добренко – автор «провокативної» концепції соцреалізму, в основі якої лежить трактування цього феномену як синтезу ідеології та естетики: «Соцреалізм виконує соціальні функції мистецтва, але, імітуючи мистецтво, він не був і чистою пропагандою. Виконувати функції мистецтва – не означає бути мистецтвом і розглядатися як мистецтво ... Соцреалізм потрактовано тут як важлива соціальна інституція з виробництва соціалізму. Як така, вона виконувала за необхідності також естетичні функції» [85, с. 71].

Звичайно, ми не применшуємо впливу владної ідеології на становлення соціалістичного реалізму, проте, на нашу думку, це не єдине джерело його генези. Радше більший вплив на процес формування та розвитку цього напрямку мала взаємодія влади та маси як єдиного деміургічного цілого. Доречною в даному контексті є думка Наума Лейдермана: «Серйозного пояснення, – пише російський вчений, – потребує такий незаперечний факт: чому соцреалізм утвердився та майже тридцять років (з 30-х по 50-ті рр.) був панівним напрямком у радянській літературі? Звичайно, колосальну роль тут зіграв ідеологічний диктат і політичний терор стосовно тих, хто не відповідав соцреалістичній догмі. Але все-таки жодна директивна міфологема не вкорениться на тривалий час у художній свідомості, якщо для неї там немає благодатного ґрунту. Сьогодні стає дедалі зрозумілішим, що утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, сталося інакше – влада чудово використовувала спрагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, – у порядку, в певній добре зрозумілій міфології, і

всіляко тримала художню тенденцію, що народилася, додала їй статусу державного мистецтва» [170, с. 5]. Соцреалізм постав як «культурний компроміс» (вислів Є. Добренка), як конгломерат політичних та міфологічних установок «масової людини», яка «прагне не лише консолідуватися (=«перетворитися») з частиною більшого й сильнішого анонімного цілого (ідеології, партії, владних інституцій, маси), але й «розчинитися» в цій силі, стати невід'ємною частиною «великого колективного суб'єкта» (Г. Грабович) [287, с. 288].

Отож, користуючись висловлюванням Євгенія Добренка, соціалістичний реалізм можемо назвати «культурою мутагенною». Він увібрав у себе художні засоби і традиції попередніх культур, які були прийнятними для тоталітарної влади. Іntenцією владного дискурсу стало створення тоталітарного мистецтва, еkleктичного за своєю внутрішньою художньою структурою. Таким чином, поставлені вище питання генези соціалістичного реалізму та його репрезентації у культурі ХХ ст. – це лише один із способів переосмислити сприйняття недавнього минулого, звільнившись від усталених догм та приписів.

Культовою працею західного вектора дослідження соцреалізму стала антологія «Соцреалістичний канон», 2000 [259] в упорядкуванні Ганса Гюнтера та Євгенія Добренка. Ця книга є результатом роботи 5 конференцій, що відбулися протягом 1994 – 1998 рр. у м. Белефільд. Метою цього проекту було об'єднання різних шкіл та підходів у дослідженні радянської культури. Ініціатором проекту виступили Ганс Гюнтер, Євгеній Добренко, Томас Лахузен, які стверджують, що укладання такої антології є першою спробою «системного опису соцреалістичного канону». Автори статей зосередили свою увагу на таких проблемах: соцреалізм як культурно-історичний феномен, генеза соцреалізму, особливості соцреалістичного тексту, його основні мотиви, образи та жанри, категорії соцреалістичної критики тощо.

Своєрідним продовженням згадуваної антології є збірник до 60-річчя Ганса Гюнтера «Радянське багатство. Статті про культуру, літературу й кіно», 2002 [255], де головно увагу зосереджено на проблемах формування радянської ментальності, на чинниках становлення соцреалістичного канону (владна цензура, освітні програми, роль масової інформації тощо); особливої уваги варті розділи, присвячені вивченню кінематографічних та мемуарних жанрів, особливостям збереження пам'яті через культурні символи.

Вартий уваги й інший збірник – «Яке «радянське» зараз? Ідентичність, спадщина, пам'ять», 2008 [364], у якому більшість робіт становлять матеріали конференції в університеті Торонто в 2006 році як результат трирічного дослідницького проекту «Реальний соціалізм та «Інший світ». Редактори, канадці Томас Лахузен і Пітер Соломон, критикують поверхнєве ставлення до радянської спадщини і вказують на найбільш істотні аспекти «радянського» як спадщини та матеріалу для осмислення. На їхню думку, це був досвід утопійного перетворення світу і людини, а в сучасному світі саме цей досвід своєрідного практичного ідеалізму може бути і має бути затребуваний у розв'язанні проблем взаємовпливу та взаємозв'язку культури та ідеології. Саме статтею Томаса Лахузена «Соцреалізм у пошуках своїх берегів: кілька історичних зауважень стосовно «історично відкритої естетичної системи правдивого відображення життя» відкривається антологія «Соціалістичний реалізм без берегів» [354], що дала старт «совєтологічній саморефлексії та відповідного перекодування західного дискурсу про «радянське» [296].

Вражає своєю масштабністю доробок російських дослідників. Арсенал теоретичних праць у царині проблем соцреалізму збагачується в геометричній прогресії, зачіпаючи різні сфери – літературознавство, культурологію, філософію, соціологію, політологію тощо. Зокрема, йдеться про роботи Марієтти Чудакової «Література радянського минулого» [306], Маріни Чегодаєвої «Соціалістичний реалізм. Міфи та

реальність» [304], Дмитрія Хмельницького «Зодчий Сталін» [298], Міхаїла Вайскопфа «Письменник Сталін» [34], Ларіси Булавки «Соціалістичний реалізм. Мінливості методу» [30], Татяни Круглової «Радянська художність, або Нескромна чарівність соцреалізму» [150] тощо.

У контексті пострадянського дискурсу про соцреалізм варто згадати монографію російського вченого Юрія Борєва «Соціалістичний реалізм: погляд сучасника і сучасний погляд», 2008 [23], у якій автор говорить як людина, що знала систему зсередини і могла деконструювати теорію соціалістичного реалізму після його занепаду. Учений намагається проаналізувати кілька основних векторів дослідження соцреалізму. Зокрема, його цікавило осмислення ідеологічних підвалин соцреалізму, аналіз поетикальних ознак соцреалістичного тексту та певна його теоретична легітимізація. Так, Ю. Борєв зауважує: «Соціалістичний реалізм – тип художнього мислення, який базується на життєвій дійсності ХХ століття, що пришвидшується у своєму розвитку (згідно з Уставом Союзу письменників, «у своєму революційному розвитку»), на світоглядному фундаменті принципів історизму і діалектичного розуміння буття, спираючись на реалістичні традиції російського і світового мистецтва» [23, с. 35].

Важливу нішу в «советологічному» дискурсі займають студії, присвячені національним варіантам соцреалізму. Так, в українському літературознавстві з'являється чимало статей, присвячених соцреалізму (зокрема, Віра Кандинська [124; 125], Ірина Захарчук [103], Оксана Філатова [287], Наталія Ксьондзик [152], Галина Соловій [256] досліджували естетичні та ідеологічні параметри соцреалістичного канону; проблема генези і типології соцреалізму стали предметом аналізу Дмитра Наливайка [197], Тамари Гундорової [66], Людмили Медведюк [190], Наталії Ксьондзик [153]; вивченню соцреалізму як масової культури присвячені розвідки Тамари Гундорової [67] та Тетяна Свербілової [237; 238]; окремі канонічні жанри соцреалістичного канону аналізують Ніна

Бернадська [19], Тетяна Свербілова [239] та Оксана Філатова [288; 289]). Став соцреалізм об'єктом дослідження і низки монографій. Зокрема, варто згадати праці Тетяни Свербілової та Людмили Скорини «Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях» [241] та Тетяни Свербілової, Наталі Малютіної та Людмили Скорини «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» [236], Ірини Захарчук «Війна і слово. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму» [102], Валентини Хархун «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» [296] тощо.

Саме в останній згаданій праці дослідниця намагається вибудувати загальну теоретичну платформу для осмислення соціалістичного реалізму, зупинившись на аналізі творчості таких канонічних авторів соцреалізму, як Андрій Головка, Олександр Корнійчук, Павло Тичина, Максим Рильський, Олександр Довженко. Авторка зосередила увагу на проблемах естетичного як соцреалістичної норми, ленініани як естетичного проекту, модифікації естетики соцреалізму тощо. Вона виводить свою формулу соцреалізму: «Соцреалізм як естетичний проект сталінізму розгортався у формі ідеологічної, культурної та літературної практик. Він спрямований на реалізацію базового ідеологічного завдання імперсько-колонізаційного гатунку, яке полягало у витісненні альтернатив художніх традицій та об'єднанні багатьох національних літератур в єдину царину «радянської літератури» [296, с. 431]. Зупинилась дослідниця і на радянській історії літератури, яку трактує як безапеляційний канон, що твориться за допомогою різних інституцій (критика, освіта, цензура тощо) задля здійснення однієї мети – «підміни національної історії на ідеологічну» [296, с. 411]. Авторка виділила кілька особливостей радянської історіографії: нехтування іманентними властивостями літератури; її централізоване підкорення; створення «єдиного центру» як бази із виробництва контрольованої історії; боротьба реалізму з іншими

літературними формами; творення канонічного ряду радянських авторів; системність і чітка структурованість канону соцреалізму.

Особливої ваги набрав український проект дослідження соцреалізму, куратором якого є Валентина Хархун та Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. За результатами роботи семінару вийшло 3 випуски із серії «Studia Sovietica» («Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму» [358], «Семіосфера радянської культури: знаки і значення» [359], «Хронологія радянської культури: константи й трансформації» [360]).

Осібне місце в дискурсі про «радянське» займає польський вектор вивчення соцреалізму. І це зрозуміло, адже польська культура теж зазнала соцреалістичного впливу, хоч у менших масштабах, аніж українська. Серед робіт польських літературознавців, які займались вивченням соцреалізму, особливостей його творення та чинників укладання канону, слід назвати кілька основних: праці Войцеха Томасіка «Слово про соцреалізм», 1991 [363], «Інженерія душ. Соцреалістична література в плані «монументальної пропаганди», 1999 [361], «Околиці соцреалізму: близько дюжини нарисів», 2009 [362]; Терези Вілкон «Польська соцреалістична поезія 1949 – 1955 років», 1992 [365]; Маріуша Заводняка «Література в стані обвинувачення. Роль критики в літературному житті соцреалізму», 1998 [367]; Збігнева Ярославського «Надвіслянський соцреалізм», 1999 [336]; Пйотра Фаста «Ідеологія, естетика, історія літератури. Соціалістичний реалізм та його інші», 1999 [328] та «Соціалістичний реалізм у російській культурі», 2003 [329]; «Словник соціалістичного реалізму» (за редакцією Здзіслава Лапінського та Войцеха Томасіка, 2004) [352].

Серед студій, присвячених національним варіантам соцреалізму, варто виокремити працю Едварда Можейка «Соціалістичний реалізм. Теорія. Розвиток. Занепад», 2001 [346], де автор зупиняється на аналізі болгарської, польської, чехословацької версії соцреалізму, а також

грунтовно аналізує його генезу: «Соціалістичний реалізм вирізняється тим, що його трактують виключно як історичне явище. Він виник у специфічній атмосфері суспільно-політичних відносин, які запанували в Радянському Союзі в кінці 20-х рр. і на початку 30-х рр. Тому його неможливо розглядати як мистецьку реакцію на будь-який літературний напрямок. Соціалістичний реалізм можна вважати своєрідним продовженням реалізму дев'ятнадцятого століття, який інтерпретують як засіб для відображення об'єктивних суспільних відносин» [346, с. 14].

У праці Збігнева Ярославського «Надвіслянський соцреалізм» [336] автор, аналізуючи польську літературу соцреалістичного періоду, декларує інституційне начало канону соцреалізму, аргументуючи тим, що література в соцреалізмі виконувала роль влади, була владним проектом культурної самореалізації. Проте автор зазначає, що відкидати чи «закривати» теми соцреалізму – неправильна практика, адже «подобається це нам чи ні, соцреалістичний епізод належить до історії літератури ХХ ст. і є доробком для польської бібліотеки. Не тому, що приніс цінні витвори, навпаки, тому, що був знаменною поразкою, яка змушувала замислитись над загрозами, які принесли інтелігентській свідомості конвульсії від ідеології ХХ ст., над вплутуванням літератури у громадське життя, над свободою та кордонами свободи художника, врешті, над спільним фундаментом, з якого виростає сучасна література. Окрім того, не можна викреслити цього епізоду з біографії письменників, які заангажувалися в соцреалізмі» [336, с. 7–8].

На часі був і вихід збірки статей «Соцреалізм. Фабули – комунікати – ікони», 2006 [355], мета якої – «науковий опис культурних і комунікаційних свідчень соцреалізму, які з перспективи останнього півстоліття постають як продукти пропаганди, але водночас міфологізовані в сучасній уяві засвоєною колись культурною інакшістю і реліктами історичних експериментів, настільки виразними та комунікаційно місткими, що вони можуть використовуватися в рекламі, пісні, політичних акціях» [296, с. 43]. Під «фабулами» розуміють головні сюжети, фабульні

схеми, тематику/мотиви; «комунікати» – предмет аналізу доносів, некрологів, панегіриків тощо; «ікони» – візуальна пропаганда: першотравневі плакати, листівки, іконографія вождів тощо.

Стисло резюмуючи, можемо стверджувати, що дискурс соцреалізму – складне та неоднозначне явище, яке потребує глибокого та всебічного аналізу на різних рівнях. Теоретико-літературознавчі здобутки в цій царині досить вагомі, адже предметом аналізу стали національні варіанти соцреалізму (В. Хархун, Е. Можейко, З. Ярославський, М. Чудакова), різні рецептивні моделі його тлумачення (І. Захарчук, В. Томасік), основні типологічні та поетикальні домінанти соцреалістичних текстів (Т. Свєрбілова, Є. Добренко, М. Чудакова, Т. Вілкон). Однак у дослідженні соцреалістичного дискурсу залишається чимало теоретичних лакун, що потребують детальнішого вивчення (зокрема, аналіз текстотвірних особливостей соцреалістичного канону, механізмів його формування, особливостей модифікації та трансформації тощо). Отож вивчення соцреалізму в сучасній науці не є даниною моді, а нормальним процесом реінтерпретації канону української літератури, невід’ємною частиною якої була і соцреалістична література. Актуалізація дискурсу про радянське є вкрай необхідною, адже надаючи нових значень та переосмислюючи соцреалістичний спадок, літературознавство відкриває контексти для нових інтерпретацій та нові горизонти для подальших теоретичних студій.

2.2. Генеза соцреалізму: теоретичний аспект

Дослідження соцреалістичного канону вимагає хоча б короткого пояснення передісторії виникнення соцреалізму, адже навіть будучи «типово тоталітарним проектом», «способом оприявлення дискурсу радянської влади», «явищем штучно змодельованим та «закріпленим» у парадигмі літературно-художнього мислення» [296, с. 58], соцреалізм не виник на порожньому місці.

Перший, хто заклав ідеологічний фундамент соцреалізму, був нарком освіти Анатолій Луначарський, який ще в 1906 році ввів в обіг поняття «пролетарський реалізм». До 20-х рр. почали застосовувати термін «новий соцреалізм», а в 30-х рр. в «Известиях» друкується цикл статей, присвячених «динамічному і наскрізь активному соціалістичному реалізму». Практика дослідження «основного методу» радянської культури зумовила ряд авторських варіантів його назви: «соціальний реалізм» (А. Луначарський), «соціалістичний класицизм» (А. Синявський), «тенденційний реалізм» (В. Маяковський), «героїчний реалізм» (Г. Гюнтер), «монументальний реалізм» (А. Толстой), «романтичний реалізм» (Вяч. Полянський), «динамічний реалізм» (Д. Горбов), «пролетарський реалізм» (Д. Гладков) тощо.

Літературний процес 20-х рр. зумовлений полемікою між двома протилежними напрямками: реалістичним і модерністичним. Реалістичний потік до кінця 20-х рр. все більше набував рис соціалістичних, все більше співпадав із пануючим уявленням про призначення мистецтва, про соціальне замовлення, про класовість літератури. Натомість альтернативний модерністичний вектор існував переважно у форматі статей про мистецтво. Боротьба між цими двома тенденціями літературного розвитку радянської епохи почалася ще після 1917 року, адже після революції змінюється мистецька атмосфера: поруч з «передвижниками» працюють й авангардисти, які були готові взяти на себе роль носіїв офіційної системи, адже вірили в ідею життєтворчості, яка переплітається із завданням створення «нової людини» загалом та «політично свідомого поета» зокрема: «Пропаганда кування нової людини по суті є єдиним місцем творів футуристів ... Не створення нових картин, віршів і повістей, а виробництво нової людини з використанням мистецтва як одного із знарядь цього виробництва, було компасом футуризму з днів його народження» [56, с. 57].

Авангард 1920-х рр. добре вписувався у процес творення нового суспільства та нової держави. Нове мистецтво мало б бути спрямоване на побудову комунізму, на художню організацію життя за єдиним планом, проте для авангарду з його деконструктивізмом, ірреальністю, відсутністю рамок це був нереальний план, адже потрібно було не конструювати життя, а створювати ілюзію реальності такого життя. Тому потрібен був новий реалізм. І тут можемо говорити про своєрідний злам чи перехід «культури 1» в «культуру 2» (теорія Владіміра Паперного). «Культура 1», що була орієнтована на майбутнє та знищення попереднього, є протилежністю до «культури 2», для якої майбутнє перетворюється у вічність. Владімір Паперний наголошує на таких відмінностях між 1 і 2 типом: тяжіння «культури 1» до руху та статичність «культури 2»; горизонтальність авангарду («культура 1») та вертикальні орієнтири соцреалізму («культура 2»); технологізм 20-х рр. і антропоцентризм 30-х рр. (гасло «Техніка вирішує все» трансформується у гасло «Кадри вирішують все») [215].

Тепер метою культури та мистецтва стала підміна реальності, тому існувала потреба в поверненні класичної зображальної системи та життєствердного пафосу, який не притаманний авангардизму. Образ «нової людини» не співпадав із декадентськими теоріями про розпад антропоцентричного світобачення. «Новий світ» мав створити ілюзію всезагального щастя та світлого майбутнього, зрозумілу й легку для засвоєння у пересічній аудиторії. Авангард із його виключною технікою, епатажністю та деструкцією не міг стати офіційною монічною системою, а потрібен був «позитивний реалізм» та мистецтво «соціального оптимізму» [187, с. 27]. Авангард позбавляв партію засобів впливу на суспільство, прагнув ліквідувати набуток минулого, а партії це було потрібно для побудови «нового світу». Проте авангард із настанням сталінської епохи не зник безслідно. Як стверджує Боріс Гройс, сталінська культура використала від авангарду те, що їй було потрібне для створення нового

витвору – радянської дійсності. Одначе, як доречно зазначив Вадім Ковський, «значно пізніше соціалістичний реалізм, уже запущений у масове художнє виробництво і безупинно коригований лютою боротьбою з «буржуазним» формалізмом, досягнув того рівня гладкописання і відсутності стилю, що хоч якось ототожнювати його з лівим мистецтвом уже не приходило в голову. Між тим авангардний код в його гени в 20-ті роки дійсно був закладений» [135, с. 152]. Владі потрібна була чітко сформована моностилістична структура художньої літератури з чіткими прописаними правилами, розписаними схемами, спеціально продуманими типажами, яка б знайшла розуміння в масового читача, тому усі елементи, запозичені від авангарду, проходять найретельнішу фільтрацію, і відбирається офіційною владою те, що є корисним для «експерименту зі створення соціалістичного реалізму» [71, с. 7]. Про так званий «нейтральний стиль» [53], запропонований Максимом Горьким як «спрощений» та «доступний для мас» стиль, згадує Міхаїл Голубков: «...соціально стерильний, позбавлений орієнтації на мовлення будь-якого соціуму, прозорий і ясний, без будь-якої двоплановості, позбавлений надлишку у вигляді синонімічних повторів або складних метафор, без інверсій і складних граматичних структур; стиль спрямований не на дослідження дійсності і викриття або аналіз реальних проблем, але на програмування певної ідеальної суспільної моделі, суворо ієрархічної, незрушної у своїй пірамідальній структурі влади і всіх суспільних стосунків» [49, с. 59–60].

Остаточний перелом настав після 23 квітня 1932 року, коли була прийнята Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», що передбачала розпуск усіх відомих літературних організацій, оскільки різноголосся художніх осередків породжувало так званий плюралізм творчості, від яких влада відчувала «небезпеку перетворення цих 173 організацій *із засобу* найбільшої мобілізації дійсно радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичного

будівництва в засіб культивування гурткової замкнутості, відриву іноді від політичних завдань сучасності і від значних груп письменників і художників, які співчують соціалістичному будівництву і готових його підтримати» [223]. Так партія стала активно використовувати мистецтво задля поширення та нав'язування соціалістичних ідей, а новий уніфікований художній метод набрав ознак «агітаційного».

Сам термін «соціалістичний реалізм» вперше запропонував Іван Гронський (перший голова Оргкомітету СП СРСР) в «Літературной газеті» 23 травня 1932 року. Того ж року було сформульовано означення художнього методу радянської літератури, що ним став соцреалізм. Авторство концепції приписують Сталіну: «Якщо митець хоче правильно змалювати життя, він не може не показати, що воно веде до соціалізму. Отже, це буде соціалістичне мистецтво. І це буде соціалістичний реалізм» [67, с. 52].

Метою соцреалізму була так звана «перековка» (термін, що вигадала радянська влада для опису процесу перевиховання) мільйонів громадян за чітко прописаною схемою, мета якої – виховання «нової людини». Для цього слід було розробити і затвердити як програму дій ідейно-естетичні засади нового творчого методу – соціалістичного реалізму, адже за допомогою літератури та монументального мистецтва можна змінити, вплинути чи навіть деформувати людську свідомість. Зрештою, у 1934 році на Першому з'їзді радянських письменників (до слова, Спілка письменників СРСР створена у 1932 році) було прийнято доктрину соціалістичного реалізму, яка означала не що інше, як авторитарну політизацію мистецтва. Максим Горький висловив справжній маніфест нового мистецтва: «Міф – це вигадка. Вигадати – значить взяти з суми реально даного основний його зміст і втілити в образ – так ми отримаємо реалізм» [85, с. 92]. У цих рядках виявляється сутність тоталітарного «реалізму». Виходячи із цього, можемо погодитися з думкою Вадіма Ковського, що термін «соціалістичний реалізм» поганий – лише

навіть тому, що складається з понять, що належать до різних і таких, що не стикаються, смислових рядів» [136, с. 283].

Важливою є проблема часових рамок соцреалізму. Адже виникає питання: якщо цей метод є автентичним радянській системі, то чому ж він не виник в 20-х роках. Таке пояснення дає Марія Левченко: «...у даному випадку мова йде про період, коли соцреалізм ще не сформувався остаточно і не став пануючим стилем – тобто про перші післяреволюційні роки, а література цього періоду якраз надзвичайно сильно переймалася саме питанням переходу в новий світ і реалізує цю тему в різних кодах» [168]. Не менш проблематичним є питання «кінця соцреалізму». Польський дослідник Пйотр Фаст у праці «Ідеологія, естетика, історія літератури. Соціалістичний реалізм та його інші» [328] стверджує, що часовими рамками цього «творчого методу» можна вважати 1934 – 1953 роки. Однак таке часове обмеження, на нашу думку, швидше окреслює стадію активної дії канону, адже після смерті Сталіна соцреалізм не зник, а лише почався процес розхитування та деформації соцканону.

Більш аргументованими, на нашу думку, є підходи Ганса Гюнтера та Юрія Борєва, які значно ширше окреслюють період соцреалізму. Так, німецький учений виділяє п'ять фаз функціонування соцреалістичного канону:

- 1) протоканон як підготовча стадія та резервуар текстів власне канону (10-20-ті рр. XX ст.);
- 2) фаза канонізації, в якій канон формується як більш чи менш системне ціле стосовно до інших традицій (початок 30-х рр. XX ст.);
- 3) фаза застосування канону, коли повністю проявляються його механізми (середина 30-х рр. XX ст. – 1953 р.);
- 4) фаза деканонізації – канон розширюється і втрачає свою обов'язковість (1953 р. – початок 80-х рр. XX ст.);
- 5) постканонічна стадія, що виникає після розпаду канону (80-ті рр. XX ст.) [70, с. 281–282].

У свою чергу Юрій Борєв зводить протоканон та фазу канонізації в одне ціле, виділяючи чотири періоди соцреалізму: 1) 1917 – 1932 рр. – період «становлення»; 2) 1932 – 1956 рр. – період «утвердження»; 3) 1956 – 1984 рр. – період наростання явищ, що себе вичерпали внаслідок самозаперечення соцреалізму; 4) середина 1980 – 90 рр. – кінець соціалістичного реалізму і початок плюралістичного розвитку мистецтва [273].

Приймаючи таку періодизацію соцреалізму, важливо наголосити, що 10-20-ті рр. ХХ ст. характеризувались художнім плюралізмом та багатоманіттям літературних напрямків і угруповань. Однак уже тоді спостерігаємо тенденцію побудови ідеологічної платформи для становлення системи соцреалістичної літератури завдяки репресивній критиці та директивній політиці партії (Володимира Ленін, «Партійна організація і партійна література», 1905 [171]; Анатолій Луначарський «Марксизм і література», 1923 [181]; постанова ЦКП(б)У «Політика партії у справі української художньої літератури», 1927 [221]). Витіснення окремих авторів та текстів із публічного дискурсу, вилучення творів, цензурування та контроль над перекладами, обмеження доступу до іншомовної літератури, а відтак і зміна читацьких запитів через тотальне цензурування рецептивного поля, а головно фізичне знищення та терор – це ті владні механізми, які забезпечували утвердження соцреалізму як моностилістичної системи. «Завершення» соцреалізму означуємо кінцем 80-х – початком 90-х рр., що пов'язане із знесенням тоталітарної системи та відновленням творчої свободи. Відтак спостерігаємо плюралізм творчих канонів, появу великої кількості літературних груп та угруповань, виринання на літературну поверхню досі забороненої дисидентської та емігрантської літератури.

Ларіса Булавка виділяє кілька основних факторів, що вплинули на інституційне закріплення соцреалізму як «творчого методу» в 30-х рр.:

1. Історичні: зовнішні (жорстока боротьба двох сил, активізація нацистського руху) та внутрішні (посилення ролі сталінського бюрократизму в його авторитарно-репресивному вираженні);

2. Політичні: свідоме використання «революційних мас» у ієрархічній побудові усєї владної піраміди з вождем угорі, орієнтація на перемогу соціалізму;

3. Культурні: у цей час дійсно існувало щире бажання письменників використовувати метод творчого перетворення в мистецтві [30].

Проаналізувавши низку теоретичних праць, присвячених проблемі соціалістичного реалізму, головно можемо виділити дві основні лінії його генези: 1) історична дійсність та ідеологія (світоглядна база якої – марксизм); 2) відношення до попередньої літератури як до джерела «технологічних» умінь та навичок.

Дослідження генезису соцреалізму, осмислення особливостей його формування, аналіз поетикальних домінант соцреалістичних текстів дають підстави тлумачити соцреалізм як тоталітарний проект влади у сфері культури та літератури. Розгортання соцреалізму як всеохопного плану реалізації владної ідеології зобов'язує детальніше зупинитись на аналізі поняття ідеологія, яка, за словами Реймонда Вільямса, відкрито реалізує себе в мистецтві, законах економічної діяльності й у всіх проявах суспільного та індивідуального життя [366, с. 51].

Погоджуючись із теорією «поля» П'єра Бурдьє, історію мистецтва ХХ століття можна розуміти як історію взаємодії автономного і гетерономного культурних полів. Автономне поле стало основою дії мистецьких інститутів. У гетерономному полі діють сили контріндустрії. Гетерономне поле в радянській культурі – поле дії ідеології та політики.

Отже, першим чинником формування соцреалізму справедливо можна вважати ідеологію влади. Соціалістична ідеологія містить у собі два протилежні начала – одне відносить до «царини необхідності» («як форма

помилкової свідомості)), а друге – до «царини свободи» («як форма соціальної творчості»). У радянському суспільстві культура і мистецтво ніколи не мислились поза політикою, а політика – поза ідеологією. Тобто соціалістичний реалізм – це ідеологема, що мала за своє завдання легітимізацію творчості того чи іншого автора та зарахування його до соцреалістичного канону, а «суть цього методу – у підкоренні індивідуальної творчості загальним для усіх світоглядним установкам і політичним цілям, в утвердженні безперечного примату ідеології над творчістю» [242, с. 269].

Спектр сучасних наукових досліджень щодо впливу та місця ідеології у формування соцреалізму зводиться до кількох позицій:

1) ідеологія як форма тоталітарної свідомості: «У країні, що об'єднана єдиною ідеологією і політикою, потрібна ще й культурна платформа. Це і є тоталітаризм» [216];

2) ідеологія як універсальний регулятор суспільного порядку: «Цей порядок повинен сприйматися як досить надійний. У радянському суспільстві на роль такого універсального регулятора порядку претендувала ідеологія» [149];

3) ідеологія як ідейно-художній норматив творчості: «Соцреалізм тлумачиться як особлива функція ідеології, чи як спосіб трансформації культурного дискурсу в ідеологічний» [30, с. 34].

Створення нової ідеології, що орієнтувалась на ідеальну побудову «нової людини» та «нового світу», мало на меті монополізувати усі сфери суспільного життя та здійснювати контроль за інформаційним полем. Тому література поруч з терором стає одним із інструментів здійснення влади в тоталітарній системі. Вже в 1918 році звучить теза про мистецтво як вищу форму соціального виробництва, а справжнім творцем соціалістичного життя «можуть бути тільки маси, а митці покликані виражати волю пролетаріату до краси» [303, с. 48]. Ідеологія стає вихідною точкою тоталітарної держави, яка прагне контролювати особистість, брати активну

участь у формуванні свідомості людини, її уявлень про добро і зло, прекрасне та повторне, «правильно» зорієнтувати у пошуках художніх цінностей: «...оволодіти «душею» людини на практиці, «абсолютно свідомо й абсолютно точно впливати на цю саму внутрішню людину так, щоб її поведінка і свідомість змінювалися в тому напрямі, який ми (комуністи) собі поставимо за мету» [56, с. 29–30]. Як зазначає французький учений Ален Безансон: «Тієї самої миті, коли індивід приймає мову ідеології, він дозволяє, щоб разом із мовою викрали і його духовний світ, і почуття самоповаги. Навіть коли він випадково спіткнувся і впав у яму офіційної фразеології, віднині він – уже частина ідеології, він уже вступив, сказати б, у договірні стосунки з дияволом ... Ідеологія зазнає краху, коли крах спіткає комуністичну владу. Або ж, коли хочете, ідеологія й мова зазнають краху разом із законністю комуністичного правління. Мова комунізму – це влада комунізму» [140, с. 142].

Що стосується соцреалістичної теорії, то очевидним є те, що вона була чітко контрольована владною верхівкою, де часто поняття «естетичного» зводили до нуля, а на практиці мали справу цілком з *не*-естетичною теорією, що підпорядковувалась ідеолого-політичному дискурсу, адже «соціалістичний реалізм, видається, був одним із небагатьох методів у літературі, який був зразу запропонований своїм потенційним послідовникам як готовий. Теорія соцреалізму, власне, вся була розроблена напередодні першого з'їзду радянських письменників, де й відбувалася його, послуговуючись сьогоденною мовою, «презентація» [173, с. 298]. Серед знакових текстів, що започаткували народження згаданої теорії, варто виокремити праці Владіміра Леніна «Партійна організація і партійна література», 1905 [171], Анатолія Луначарського «Марксизм і література», 1923 [181], Валентіна Асмуса «Про нормативну естетику», 1934 [6], Максима Горького «Про мову», 1934 [53] тощо. У них чітко звучить кілька основних «месиджів»: вимога абсолютної політизації мистецтва, ідеологічне наповнення літератури, імперативний характер так

званої теорії, що дає підстави говорити про догматичну природу соцреалізму.

Варто додати, що соцреалістична естетика значною мірою владно маркована, тому фундаментальними принципами соцреалізму стали ідейність, класовість (пізніше – народність) і партійність, які тісно пов'язані між собою, однаково політично заангажовані, для них усіх характерна свідома некоректність та свідома безапеляційність, директивність, нетерпимість (відмова від перегляду власних засновків) тощо. Ідейність зводиться до марксистської тенденційності, балансує між естетикою і політикою, реалізується завдяки намаганням автора через художній твір впливати на читача: «Ідейність маркується марксистською тенденційністю, пов'язаною розумінням літератури як соціального інституту; партійність – визнанням пріоритетності партійного керівництва в царині літератури, чіткою «ідейною» позицією автора, спрямованою на реалізацію «запитів партії»; народність – націленість на смаки мас, відтворення їхніх прагнень і сподівань засобами, адекватними рівню їхнього естетичного сприйняття» [296, с. 34]. Погоджуючись із Валентиною Хархун та Маріною Баліною, можемо стверджувати, що функціонування ідейності напряду пов'язували із життєвою правдою, народність – із гуманізмом, а партійність – активним оптимізмом у мистецтві.

Як зазначає Маріна Баліна, основи поняття «ідейність» були сформульовані ще до Леніна, який лише підсумував думки Плеханова, що:

- 1) мистецтво не може існувати безідейно;
- 2) ідея твору має мати оцінковий характер;
- 3) ідеї є правильні і помилкові;
- 4) неможливо правдиво відобразити життя без зображення класової боротьби [12].

Ідейність як один з «ідеологічних постулатів» (Ганс Гюнтер) стала барометром ідеологічної «чистоти», адже мала виконувати роль

внутрішнього цензора в самого письменника. Свобода творчої самореалізації митця «звелася (в контексті активного витіснення альтернативних стильових форм «готовим»/соцреалістичним стилем) до свободи (хоч й регламентованої партійно-ідеологічною доцільністю) вибору жанру. Свобода вибору автора в ідейно-образній, мотивній сфері обмежувалася комплексом ідеологічних конвенцій: від нормативно визначених архетипних героїв/антигероїв до нормативно визначеного соціального декоруму «нового життя» [286, с. 283].

Іншою складовою ідеологічної тріади соцреалізму була **к л а с о в і с т ь**. У дожовтневий період категорія класовості формується як оцінкова, а вимога класовості зводиться до вимоги відкритої тенденційності і стає умовою правдивого відображення життя. Головним є не класове походження автора, а класова свідомість, класова точка зору, сприйняття і відображення дійсності: «...класовість письменника не визначається його класовим походженням ... класовим письменника робить його «відкрита прихильність до інтересів класу» [12, с. 370].

Важливо зазначити, що політичний дискурс соцреалізму здійснюється на кількох рівнях: класовість літератури (погляд на літературу як на засіб впливу на читача); класовість письменника (вимога відкритої тенденційності); підкорення літератури запитам класового читача (доступність літератури, її зрозумілість).

Третьою конотаційною домінантою соціалістичного реалізму була **п а р т і й н і с т ь**, що передбачала ідею партійного керівництва літературою. Очевидним є те, що партійність – це погляд на текст із точки зору нормативного партійного документа, що виключає особисту оцінку чи інтерпретацію, це послідовне вираження в літературному творі системи ідей, не самостійних авторських, а запозичених зі сторони. Для радянської культури принцип партійності став головним критерієм оцінки та інтерпретації художнього твору. Євгеній Добренко наголошує, що особливо характерним це є для радянської цензури, що здійснює контроль

за реалізацією партійності: «Політичний механізм цензури все більше набуває естетичних форм, зливаючись із фундаментальною естетичною категорією соцреалізму і соціалістичної творчості – принципом партійності» [87, с. 482].

Партійність повинна була бути «наступальною», впливати на аудиторію, вибудовувати чіткі орієнтири, а не просто обмежуватись ілюструванням комуністичної ідеї. Твір партійний настільки, наскільки він «бере участь у будівництві комунізму. Згодом партійність починають ототожнювати з правдивістю. Зрештою, «партійна» правдивість перетворюється на прагнення видати бажане за дійсне, створити ілюзорний світ, який би мав статус реального.

У повоєнні роки партійність як найвищий показник художності в соцреалістичній естетиці стає абсолютним пріоритетом. Як зазначила Раїса Мессер, «партійність стала для людини соціалістичного суспільства ще й реальним критерієм краси, критерієм мистецтва ... Партійним став увесь життєвий досвід радянської людини, а отже, і її сприйняття мистецтва, її естетичного відчуття; партійність, на якій ґрунтувалися ці вимоги, повинна стати законом нашої теорії мистецтва» [191, с. 151].

Однак у кінцевому результаті всі ці категорії вичерпали свою сутність: «Так, категорія ідейності, почавши своє існування як літературний феномен, була звужена до вимоги пролетарської тенденційності. Класовий характер пролетарської тенденційності дозволив на певному етапі замінити відкриту тенденційність поняттям класовість, що в 1920-ті роки було тотожне партійності. Категорія партійності оформилась у механізм тотального контролю, оскільки найбільше відповідала кінцевій цілі: підкорення літератури ідеології партії як «авангарду» класу» [12, с. 375].

Підсумовуючи, зазначимо, що категорії ідейності, класовості, партійності за мінімалістичної ролі традиційних естетичних категорій

стали їхніми «замінниками» в соціалістичному реалізмі, виконуючи суто ідеологічну функцію.

Цілком правомірно Тамара Гундорова зазначала, що походження соцреалізму і політичне, й ідеологічне. Соцреалізм використовує можливості різних естетичних систем, функціонуючи як специфічний синтез відкинутих цими системами тенденцій. І саме завдяки цьому народжується соцреалізм, який остаточно формується і організовується партійною ідеологією [63, с. 17].

Виходячи з цього, можемо погодитися з думкою Марка Шлейфера, що «соцреалізм не був естетичною теорією, а являв собою етичне ставлення до природи мистецтва й обов'язків митці» [152, с. 112], у такий спосіб відбувається підміна понять і естетика соцреалізму функціонує як «неможлива» [349], і ця «неможливість» насамперед стосується «теоретичних суперечностей, апорій цієї естетики, природи особливих комбінацій, закладених у фігурах: епіки, героїчної оповіді, легендарної віршованої хроніки, що набувають форм правдоподібності, реальності та репрезентації» [349, с. 23].

Слід зазначити, що однією з передумов створення соцреалізму була потреба створення нової критики, яка б відігравала роль регулюючого чинника: «Радянська критика функціонує як засіб управління літературою, тому відбуваються спазматичні зрощення, коли партія виступає головним критиком (прикметною тут є роль партійних постанов), а критика стає «голосом партії» [296, с. 101]. Тому питання про створення партійної критики постало дуже гостро. Так, у 1927 році з'являється постанова ЦКП(б)У «Політика партії у справі української художньої літератури» [221], де чітко прописано завдання і мета радянської критики, зокрема зазначено, що критика повинна постановити своїм завданням підходити до твору «з класовим соціальним поцінуванням», «відзначити мистецьке досягнення, до якої б літературної школи не належав той чи той твір»,

«повинна по-товариськи допомагати окремим письменникам та літературним групам, що виявили помилки та збочення» [157, с. 354].

Погоджуючись із Гансом Гюнтером, вважаємо, що радянська літературна критика, виконуючи роль ментора-наставника, була спрямована на безапеляційну підтримку функціонування канону, не застосовуючи репресії у формі прямого терору й цензури, а за допомогою так званого «редагування», покликаноного пристосовувати твори до канонічних норм, правил та схем: «Часто літературна критика педагогічним тоном звертала увагу на ідеологічні й художні вади творів, причому висловлювала впевненість, що автор обов'язково подолає свої прорахунки і писатиме «зріліше», тобто твори, які більше відповідатимуть канону» [70, с. 285]. Властиво, тут можемо говорити про директивність, безапеляційність, грубу дидактичність та тоталітарність критики, яка не властива літературній системі поза ідеологічним тиском. По-своєму така критична перверзія стає провісником дальших репресій: якщо на цьому етапі йдеться про відсутність права на самовираження, то репресивна машина карає особистість (аж до смертної кари) за спробу відійти від чітких ідеологічних приписів.

Міхаїл Голубков наголошував на трьох факторах, що сприяли одержавленню літератури та декларуванню соцреалізму як владної моністичної системи, у якій естетику витісняла ідеологія – боротьба з переверзевщиною, дискусія про художню мову та дискусія про формалізм: «...соціалістичний реалізм 20-х років не був фантомом, вигадкою, голою політичною ідеєю. Соціалістичний реалізм представляв собою чітко оформлену жорстку естетичну систему, приналежність до якої накладала на митця цілий ряд суспільних зобов'язань (часто досить вульгарно їх розуміючи). Уявлення про роль мистецтва, про пряме вторгнення літератури в суспільне життя, про месіанство митця, який покликаний перековувати, переробляти людський матеріал, що є в розпорядженні даної епохи чи домінуючого класу, послаблення, а часто і забуття власне

гносеологічної функції мистецтва приводить до все більшої і більшої жорсткості та нормативності цієї естетичної системи, що різко звужує ступінь творчої свободи митця!» [49, с. 133].

Також важливо наголосити, що офіційна радянська критика основою виникнення соцреалізму безапеляційно вважала практику соціальної творчості та реалістичну тенденцію культури: «Метод соціалістичного реалізму передбачає глибокий зв'язок творів мистецтва з сучасною дійсністю, активну участь мистецтва в соціалістичному будівництві. Задачі методу соціалістичного реалізму вимагають від кожного художника істинного розуміння смислу подій, що відбуваються в країні, уміння оцінювати явища суспільного життя в їх розвитку у важливій діалектичній взаємодії [114, с. 322]. Соцреалізм не тільки нав'язує певне сприйняття реальності, а сам виробляє реальність через її естетизацію, виступає засобом конструювання реальності. «Нове мистецтво» орієнтується не стільки на майбутнє, скільки на теперішнє, а соцреалізм стає виробником соціалістичної дійсності. На думку Євгенія Добренка, радянський стиль продукує те нове життя, про яке так багато говорили соціалістичні вожді, прирівнює ідеальне до реального. Тобто провідні соціалістичні ідеї, зазнавши поразки на суспільно-політичному рівні, все ж були реалізовані в царині художньої культури, що сама стає тією дійсністю, до якої прагне радянська ідеологія. Соцреалізм є «механізмом реалізації соціалізму за рахунок одночасної дереалізації життя» [85, с. 45]. Тотальна естетизація реальності в соцреалізмі перетворювала в мистецтво все навколо – повсякденну працю, економічну сферу, політику тощо. Завданням тотальної естетизації суспільства стало витворення фіктивного світу, театралізація та ритуалізація життя.

Дослідження другої лінії генези соцреалізму – відношення до попередньої літератури як до джерела «технологічних» умінь та навичок – передбачає аналіз взаємозв'язків та взаємовпливів різних літературних напрямів та стилів.

Катеріна Кларк, апелюючи до роботи Юрія Тинянова і Романа Якобсона «Проблеми вивчення літератури і мови», зазначає, що «історія літератури складається з постійного відбору деяких можливостей і відкидання інших, що існують у традиції. Літературними можливостями, що канонізовані в соцреалізмі, були ті, що змогли взаємодіяти з новою, з тією, що стала домінуючою, ідеологією. Що було збережено, було збережено, оскільки не втратило своїх функцій у нових умовах. Навіть як частина нової традиції ці вцілілі елементи старої традиції змогли впливати на подальшу еволюцію літератури» [133, с. 217].

Виходячи із цього твердження, логічно шукати джерел соціалістичного реалізму в реалізмі попередніх років. Справедливо можемо стверджувати, що вихідним пунктом соціалістичної естетики став реалізм XIX ст., у якого і були запозиченні стильові прийоми. Саме про це говорить польський дослідник Едвард Можейко: «Соціалістичний реалізм вирізняється тим, що його трактують виключно як історичне явище. Він виник у специфічній атмосфері суспільно-політичних відносин, які запанували в Радянському Союзі в кінці 20-х рр. і на початку 30-х рр. Тому його неможливо розглядати як мистецьку реакцію на будь-який літературний напрямок. Соціалістичний реалізм можна вважати своєрідним продовженням реалізму дев'ятнадцятого століття, який інтерпретують як засіб для відображення об'єктивних суспільних відносин» [346, с. 14]. І тут важливий ще один момент – польський дослідник наголошує, що, попри певну технічну спадковість щодо реалізму, поява соцреалізму була зовсім не обов'язковою; лише в жорстко означених ідеологічних обставинах він сформувався як «творчий метод», не перетворившись на необхідну стадію розвитку літератури. До того ж соцреалізм не претендував на правдоподібність відображення дійсності, а витворював міфологічну дійсність ідеального суспільства. Тобто можемо стверджувати, що між цими двома різновидами реалізму є суттєві відмінності: письменник-реаліст XIX ст. витворює специфічну візію

дійсності в ім'я таких ідеалів, як добро, щастя, справедливість, проте він не декларує жодної програми боротьби проти зла, а письменник-соцреаліст виступає борцем за соціалістичні ідеї в рамках світового масштабу, тому вся його творчість спрямована на політичну боротьбу в умовах «історичної необхідності». Далі польський дослідник підсумовує: «Соціалістичний реалізм поглинув елементи поетики реалізму XIX ст. (в марксистській та радянській термінології – критичного) без застережень. Відтак він відкидає фантастику, алегорію, символіку, випадковості і представляє дійсність як ланцюг причинно-наслідкових подій. Специфіку соціалістичного реалізму окреслює ідеологія: відкрите визнання пролетаріату і «його партії» тією суспільною силою, яка піднесе революцію і збудує соціалізм. Скорочено це можна відобразити у формулі: реалізм XIX віку плюс марксистська ідеологія» [346, с. 44–45].

Говорячи про культурні передумови соцреалізму, ми не заперечуємо, звичайно, його реалістичні корені. Однак не можемо стверджувати, що реалізм був єдиною традицією, що вплинула на формування і розвиток соцреалізму. Зокрема, варто згадати про романтичну (чи скоріше неоромантичну) тенденцію в його розвитку (ідея самоцінного значення особистості, ідея нової краси тощо): «Пролетарська поезія (розглядаємо пролетарську літературу як один із протоваріантів соцреалістичної літератури – У. Ф.) на місці зруйнованого старого міфу створює новий храм невідомої ще краси, і її творчим пориванням немає ні краю, ні назви» [293, с. 102]. Неоромантизм намагався втекти в новий світ мрій та ідеалів, світ прекрасних душею та вчинками героїв, які невтомно боролися із життєвим злом. Неоромантики зверталися до зображення героїчного та вибудовували свою міфологічну дійсність. Саме ці неоромантичні риси використав соцреалізм для створення власного міфу про «світле майбутнє» та «нову людину». Найчастіше мистецтво соцреалізму визначалось як художня форма сталінського міфу: «Основоположним сталінським міфом був міф про торжество соцреалізму,

що переміг, – земного раю, вже здійсненого, уже наявного тут, зараз у нашій радянській дійсності. Офіційне мистецтво усіма засобами збуджувало в радянських людях почуття безмежного щастя жити в найбільш передовій у світі країні, під турботливим оком найвидатнішого вождя всіх часів і народів» [302, с. 72]. Тому і не дивно, що італійський вчений В. Страда до джерел соціалістичного реалізму, окрім марксизму та теорії партійності літератури, відніс богобудівництво, пов'язане з ніцшеанством [263]. Відомо, що в 30-х роках ніцшеанські ідеї твердо усталилися в радянській культурі. Соцреалізм став сталінською версією ніцшеанської міфотворчості, що розумів мистецтво як теургічну діяльність, завдяки якій можна змінити світ. Завданням номер один стало утвердження міфу про світле майбутнє та адаптація ніцшеанської концепції мистецтва одночасно як правди і неправди задля посилення радянської влади. Метою письменника стало створення дійсності не такої, як вона є, а такої, якою вона буде при соціалізмі; при цьому майбутнє описувалось так, як начебто воно вже існує.

Іншою відправною точкою у дослідженні генези соцреалізму є аналіз такої складової тоталітарного мистецтва як класицистичність. У цьому контексті цікавим є спостереження Людмили Медведюк, яка зазначає, що «соціалістичний реалізм спосіб свого відрубного буття теоретично обмежував рамками саме декларативного, а не справжнього реалізму, прирікаючи радянських митців на закріпачення нормативною естетикою, що становила собою специфічний художній реалізоцентричний канон і переносила художню культуру, творену методом соціалістичного реалізму, із нової «нереалізоцентричної» доби (перехід якої ознаменував ще романтизм на самому початку ХІХ ст.) далеко назад – в епоху «мімезисоцентричну», вершиною котрої був класицизм із своєю жорсткою нормативною естетикою, типологічно схожою з марксистсько-ленінською концепцією художньої творчості» [190, с. 13]. Тому закономірно в літературознавстві виникла думка про

тісний зв'язок соцреалізму з класицизмом. Так, Андрій Синявський у праці «Що таке соціалістичний реалізм?» зазначає, що соцреалізові краще б пасувала назва «соціалістичний класицизм»: «Соціалістичний реалізм виходить з ідеального зразка, до якого він уподібнює реальну дійсність. Наша вимога – правдиво зображувати життя в його революційному розвитку – нічого іншого не означає, як заклик зображувати правду в ідеальному висвітленні, давати ідеальну інтерпретацію реальному, писати про належне як про дійсне. Адже під «революційним розвитком» ми маємо на увазі неминучий рух до комунізму, до нашого ідеалу, в перетворювальному світлі якого і постає перед нами реальність. Ми зображуємо життя таким, яким нам хочеться його бачити і яким воно зобов'язане стати згідно з логікою марксизму. Тому соціалістичний реалізм, вочевидь, доречно було б назвати соціалістичним класицизмом» [234, с. 71–72]. Таким чином соцреалізм можна розглядати як один із напрямів мистецтва, в якому митці повертаються до реставрації академічних жанрів. Це перехід від формалізму до реалізму та класики. Класиці відводиться роль засобу побудови нового суспільства, а та, у свою чергу, закріплює авторитет владної програми.

Людмила Медведюк виокремлює три основні теоретичні складові суголосності класицизму та соцреалізму. По-перше, вона цитує визначення реалізму, яке дав Енгельс 1882 року: «Реалізм передбачає, крім правдивості деталей (проарістотельського «простого наслідування природі» – Л. М.), і правдиве відтворення характерів у типових обставинах (теж явний відгомін проарістотельських класицистичних поетик – Л. М.) [190, с. 18]. Іншою точкою дотику стала єдність форми і змісту – «дійсність відтворюється у формах самої дійсності» [190, с. 18]. І наступна – «неодмінна виховна функція мистецтва та літератури (наразі уже прохоплюється опрощений Арістотелів катарсис» [188, с. 18]. Дослідниця зазначає, що «щойно перелічені характеристики художнього творення в радянській літературі, теоретичне підґрунтя якої становив

реалізоцентризм класицистичного гатунку, перебували за межами можливого та ймовірного. Та на останньому етапі її існування (починаючи від 60-их років і до кінця 80-х), коли канон почав розпадатися у зв'язку з перманентною ерозією теорії і практики соціалістичного реалізму, зникають і підстави говорити про якийсь реалізоцентризм у ній» [190, с. 19]. Погоджуючись із Людмилою Медведюк, варто наголосити, що зі зникненням у методі «реалізоцентризму» соцреалізм втратив свою сутність, адже всі інші його канонічні домінанти (партійність, класовість (народність), ідейність) після цього одночасно втратили свої позиції.

І ще одна цікава лінія дослідження проблем генези соцреалізму – його взаємозв'язок із авангардом. Традиційно існувала думка про авангард як жертву сталінського режиму. Проте Борис Гройс у роботі «Утопія та обмін» [58], даючи визначення терміну соцреалізм, намагається спростувати цю тезу. Він вважає, що сталінська культура є близькою, а в дечому навіть тотожною авангарду. Відтак, дослідник трактує соцреалізм як пізньоавангардистський напрям у російському мистецтві 30-40-х років, що поєднує метод апропріації художніх стилів минулого з авангардистськими стратегіями, що орієнтовані на постійне шокування глядача [58]. Вчений розглядав соцреалізм як логічне завершення авангарду, як складову авангардистської парадигми, як специфічний інваріант модерністської культури, що в особливій формі трансформує і пристосовує до себе естетичні тенденції авангардистських напрямів, перетворюючи їх у розряд реалізоподібних.

Для з'ясування співвідношень між модернізмом і соцреалізмом Борис Гройс зупиняється на аналізі особливостей функціонування опозицій високе/низьке та радянське/нерадянське [57; 58; 236]. Так, автор наголошує на таких спільних ознаках, як автономія і самоочищення: «...радянська культура також концентрується перш за все на забезпеченні своєї автономії і самоочищенні від всіх чужих, зовнішніх поглядів і впливів. Тільки таке самоочищення, що приймає, зокрема,

форму політичних чисток, може привести, з точки зору радянської культури, до прояснення того, що, власне, є комунізм ... Тут, до речі, виявляється найбільша схожість класичного радянізму і класичного модернізму, для якого також очищення від усіх зовнішніх впливів є вирішальною передумовою для появи автентичного, внутрішнього художнього бачення» [57, с. 110]. При цьому антиномія радянське/нерадянське функціонувала у своєму культурному просторі по-іншому, ніж опозиція високе/низьке в культурі модернізму. Соцреалізм активно використовував різні галузі мистецтва, елементи масової культури, народної творчості, академічної майстерності. Його специфіка проявлялася не стільки в формально-естетичній площині, скільки в контекстуальному використанні художньої форми. Тут дослідник вбачає паралель з постмодернізмом, якому властиво застосовувати готові культурні форми, прищеплюючи їм нові функції. Ось чому соцреалізм визначається як «полуторний стиль» [57].

У свою чергу Тамара Гундорова у статті «Соцреалізм: між модерном і авангардом» [66] зазначає, що ототожнення соцреалістичної та постмодерністської стратегії на основі «полуторного стилю», як це пропонує Боріс Гройс, є великим спрощенням: «Отже, постмодернізму властива гра тими культурними стилями та кодами, що вже існують; вона проводить читача через лабіринти різних культурних контекстів-світів, знакових і символічних реальностей, щоб увиразнити ілюзорність і відносність будь-якої монополії на реальність. Соцреалізм натомість підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності – реальності міфу, утопії, ідеалу. Відповідно соцреалізм знищує всю культурну динаміку, зводячи її до тотальної імітованої дійсності» [66, с. 14–15].

Ганс Гюнтер, на відміну від Боріса Гройса, намагаючись пояснити відношення між авангардом та соцреалізмом, аналізує художню проблематику авангардної творчості в радянський період. Так, у

соцреалістичному каноні він намагається віднайти установки, запозичені від авангардистських течій: «Незважаючи на ворожість до авангарду, соцреалізм легко засвоїв відомі прагматичні установки лівого мистецтва, хоча б і в деформованому та спрощеному вигляді» [72, с. 107]. Серед них виділяє такі: авангардна установка про активний вплив на реципієнта, концепція життєбудови, футуристична орієнтація [72, с. 107]. Зокрема, вчений зазначає, що в канонізованій формі соцреалізму принцип активного впливу мистецтва був засвоєний, але були відкинені ті художні прийоми, якими користувалися авангардисти. Щодо життєбудови соцреалізму, то залишилась лише громадська функціоналізація мистецтва і літератури та її соціальне замовлення. Бачить дослідник викривлення авангардистських установок у соцреалізмі і щодо футуристичної орієнтації: «Ліві художники бачили у своїх творах «моделі на завтра», проекти майбутнього життя. Соцреалізм у цьому сенсі здійснював своєрідний «синтез», оскільки з орієнтації на майбутнє викреслюється утопійний момент – в сталінський час «утопія» стає словом з негативним значенням. У результаті виходить формула показу завтрашнього дня в сьогоднішньому. Потрібен не реалізм, не утопія, але якась правдоподібна суміш існуючого і бажаного» [72, с. 107].

Варто зазначити, що в останні роки досить активно досліджується проблема визначення соцреалізму як масової культури [67; 111; 138; 237; 238; 241; 290]. Такий інтерес до цієї проблеми змінив вектор досліджень стосовно феномену соціалістичного реалізму та й культури тоталітарного гатунку загалом. Ключем до розуміння такого типу культури може стати її аналіз у контексті масової культури 30-50 рр. ХХ ст. у США та Західній Європі, «від якої, – пише Тетяна Свєрбілова, – вітчизняна масова культура різнилася хіба що замовником, який сплачував гроші авторам, – він був не середньостатистичний споживач, а сама держава з відповідними владними структурами» [237, с. 9].

Користуючись висловлюванням Євгенія Добренка, соціалістичний реалізм можемо назвати «культурою мутагенною» [87]. Іntenцією владного дискурсу стало створення тоталітарного мистецтва, еkleктичного за своєю внутрішньою художньою структурою. Соцреалізм увібрав у себе окремі напрацювання класицизму, реалізму, романтизму (й неоромантизму), авангарду, які були прийнятними для тоталітарної влади і відповідали потребам ідеологічного проекту.

Висновки до розділу 2

Після занепаду соцреалізму в кінці ХХ століття природно зріс дослідницький інтерес до нього як з боку західних, так і з боку пострадянських чи ширше – постсоціалістичних науковців, зацікавлених загальними теоретико-ідеологічними засадами, історичним розвитком і національними особливостями цього «творчого методу». Враховуючи різні підходи до вивчення естетичних та ідеологічних чинників становлення канону соцреалізму, можемо стверджувати його догматичну природу, що передбачала підпорядкування мистецтва ідеології й формування та функціонування канону як продукту тоталітарної системи, модусу владної ідеології.

У сучасній гуманітаристиці виокремилось три основні тенденції розуміння соцреалізму: як теоретичної фікції; як ідеологічного модусу; як синтезу ідеології та естетики. Перша повністю заперечує саме існування такого художнього явища як соцреалізм. У другому випадку соцреалізм трактують виключно як продукт тоталітарної системи, де відбулося міцне зрощення політики та культури, а ідеологія виконувала функції «репрезентативної культури». Третій напрямок дослідження ставить питання про перегляд заперечного ставлення до «творчого методу». Тракткування соцреалізму як синтезу ідеології та естетики, як «культурний компроміс» (Є. Добренко) дає можливість простежити синтез ідеологічних та естетичних констант літератури періоду соцреалізму. Ідеологічний

вимір визнає ідейність, класовість (народність) та партійність основними ознаками соцреалістичного тексту, в той час як естетичний вимір зводить до використання окремих напрацювань напрямів та стилів попередніх епох, які відповідали приписам та догматам ідеологічного проекту. Детальний аналіз проблем генези соцреалізму дає можливість стверджувати еклектичний характер його внутрішньої художньої структури, де синтезовано риси класицизму (правдивість / «наслідування природи»; єдність форми і змісту / «дійсність відтворюється у формах самої дійсності»; виховна функція / спрощений Арістотелів катарсис); реалізму (перетворення дійсності заради «добра», «щастя», «справедливості» трансформується у боротьбу за «світле майбутнє» та «нову людину» в умовах «історичної необхідності»); романтизму та неоромантизму (ідея самоцінного значення особистості, ідея нової краси); авангарду (активний вплив на реципієнта, концепція життєпобудови, футуристична орієнтація).

Окремим напрямком досліджень слід визнати сьогодні встановлення історичних рамок соцреалізму. Не викликає сумнівів необхідність розглядати пролетарську літературу як протоканонічну фазу становлення соцреалізму, адже директивне засвідчення соціалістичного реалізму як «творчого методу» (1934 р.) є початком фази застосування канону, який уже існував у полі літератури, хоч і не був затверджений «юридично». Література сталінського періоду стала «осердям» соцреалізму, який, однак, не зникає зі смертю Сталіна (1953 р.), а з різною мірою ідеологічного тиску продовжує існувати аж до повного краху політико-ідеологічної системи (кінець 80-х – початок 90-х рр. ХХ ст.)

РОЗДІЛ 3

ТЕКСТОТВІРНІ ОСОБЛИВОСТІ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ

3.1. «Нова людина»: канонізація радянського дитинства

Дослідження особливостей текствірного канону українського соцреалізму вимагає детального аналізу антропологічної концепції «нової людини». Радянська система задля побудови «світлого майбутнього» потребувала «нової людини», тому і не дивно, що всі сили було кинуте на утвердження «нового антропологічного типу», в якого «мотиви сили і влади витіснили старі мотиви правдолюбства і співчуття» [17]. «Новий антропологічний тип» став ідеологічним проектом радянської влади, метою якої було перекодування людини, створення нових стереотипів та нових поведінкових програм (звідси і теорія Леніна про радянську людину як кол і щ а т ко та г в и н т и к). Література стала частиною політичного проекту, що мав на меті створення «нової людини» як людини системи. Соцреалістичний літературний герой став центральним текстотвірним механізмом та визначав систему соцреалістичного канону. Як стверджує Валентина Хархун: «Нова людина – це лише ідеологема, яка потребує репрезентативної формули, що зробила б її зримою й переконливою, а це б уможливило реалізацію тоталітарного антропологічного проекту» [296, с. 290].

Апологети радянської системи свідомо використали літературу як владний механізм, вбачаючи у ній не ціль, а лише засіб ідеологічного впливу. Так, Анатолій Луначарський зазначив, що потрібно «оволодіти «душею» людини на практиці», «абсолютно свідомо й абсолютно точно впливати на цю саму внутрішню людину так, щоб її поведінка і свідомість змінювалися в тому напрямі, який ми (комуністи) собі ставимо за мету» [180, с. 29–30].

Для здійснення такої мети у 1932 році було видано постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» [223], тим самим влада ініціювала здійснення своєї тези про «перековування людського матеріалу», директивно узаконену на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників у 1934 році.

Людині в такий спосіб нав'язували уніфіковані мислення, переконання, спосіб життя, вчинки. Ідеологема нової людини виникла як версія суб'єкта докорінних змін, виконавця плану побудови комунізму. Радянській людині приписували виняткові здібності та уміння, високий моральний, суспільний та колективний дух, підпорядкований думці про те, що влада повинна турбуватися про народ, а він зобов'язаний підтримувати владу.

Художня репрезентація народження нової людини у соцреалістичних текстах має чітко структуровану схему. Автори зображають юних партизан чи піонерів, які згодом перетворюються у відданих партії комсомольців, що закінчивши навчання, стають керівниками заводів, фабрик, підприємств, часто самозрікаються особистого щастя заради побудови світлого радянського майбутнього; чи віддають своє життя заради рідної землі в часи Другої світової війни (варто зазначити, що у СРСР замість назви Друга світова війна використовували назву Велика вітчизняна війна); чи очолюють партійне керівництво, сприяючи народженню нового радянського покоління. Основними рисами нової людини стають самопожертва, героїзм, трудовий дух, колективізм в ім'я радянської держави: «Позитивний герой – «нова людина» – наділявся соціально цінними якостями, такими як трудовий та бойовий героїзм, відсутність жадібності та приватновласницьких пристрастей, колективізм, допомога слабшим» [23, с. 176]. Процес створення «нової людини» із впевненістю можна порівняти з лабораторією психогенної інженерії, яка допомагає реалізувати проект владного контролю над особистістю. Радянська система формувала нову людину шляхом заперечення усталених духовних

цінностей народу, використовуючи методи соціального інжинірингу, що допомагав владі міняти не лише ідеали, але й поведінку людей. Нова радянська людина мала бути відданою цілям партії, а маніпуляція масовою свідомістю здійснювалася відповідно до офіційної ідеології за допомогою державних інститутів та засобів тотальної пропаганди. Відповідно до партійних вимог саме застосування маніпулятивної стратегії та процес імперативного впливу, що здійснювала партія, дали можливість виховати нових людей як патріотично налаштовану масу, яка готова на самопожертви, трудові подвиги та самозречення. Саме таких героїв влада поетизувала та міфологізувала: *«Коли народ до власних рук / узяв життя й свободу, / для зльоту творчості й наук / не стало перешкоди. / Країна крила розп'яла, / синів своїх призвала / і почала такі діла, / що в казках лиші бували»* [99, с. 55].

Чимало дослідників соцреалізму вказують на реалізацію колективної міфотворчості в радянських текстах: «Основна мета – створення міфу про радянську людину як людину нової людської формації – зачіпала усі сфери можливого впливу на світогляд індивіда» [166, с. 292]. При цьому в тоталітарному суспільстві формою політичного міфу виступає ідеологія, яку Поль Рікер називає одним із варіантів «спотвореного ставлення до реальності», акцентуючи увагу на тому, що «це, зрештою, система ідей, що абсолютизуються внаслідок неможливості їхнього співвіднесення з реальністю» [230, с. 378].

Основною метою тоталітарного керівництва було виховати так радянську людину, щоб вона відчувала внутрішню потребу повної самовіддачі державі, щоб це стало її внутрішньою метою: «Радянське мистецтво стверджує, що радянська людина повинна віддавати себе людям, бути людиною для інших, інакше егоїстична замкненість позбавляє її життя сенсу, перетворюючи його в абсурд» [174, с. 216]. У якості ідеалу утверджується ідеологізований носій усіх найкращих людських якостей, покликаний творити комунізм – «царство нової людини» [164, с. 202].

Ця радянська людина функціонувала виключно як біографічний проект влади, тому усі найкращі якості були регульовані і спрямовані лише на реалізацію партійного проекту побудови світлого майбутнього.

Вагомою частиною «біографічного проекту» стало зображення дитинства, яке мало на меті процесуально показати радянську дитину не просто як типаж, а як певний тип біографії, що створювалася за чітко прописаними схемами та канонами (своєрідна схожість з агіографією). «Перековка» дитини в «нову людину» стала одним із основних завдань тоталітарної влади. Серед репрезентативних текстів соцреалізму про дітей та для дітей варто виділити такі, як: «Авіаційний гурток» Степана Васильченка; «Інженери», «Пилипко», «Червона хустина», «Удовині діти», «Товариші» Андрія Головка; «Таємниця Соколиного бору», «Літо в Соколиному», «Гвардії Савочка», «Єдиний вартовий» Юрія Збанацького; «Син Таращанського полку», «Червоні галстуки», «Гриць і Микола», «Малий партизан» Петра Панча; «Вуркагани», «Брати» Івана Микитенка; «Друзі», «Воликове нещастя», «Порізана парта», «Десятикласники» Олександра Копиленка; «Лісничиха», «Школа над морем», «Серце беркута», «Золота медаль» Олеся Донченка; «Волохан», «Син мисливця», «Малий посланець» Миколи Трублаїні тощо.

Британська дослідниця дитячої літератури Валері Сандерс говорить про бінарну структуру текстів про дітей: одні тексти змальовують дитинство в «рожевих» тонах, де відсутні проблеми, біди, життя безтурботне і світле, інші – в «чорних», де безліч проблем та негативу [350, с. 203–204]. Але в соцреалістичних текстах ця бінарна опозиція синтезується: негатив і проблеми є, але вони сприймаються як щось потрібне, обов'язкове задля здійснення мети, таке, що веде до переродження, до покращення, до народження нової людини, до формування нової ланки суспільства – радянського народу, що йде до світлого майбутнього.

Діти та підлітки – це нові герої радянських творів, які є носіями цінностей, вмотивованих ідеологічними постулатами в ім'я вищого ідеалу – комунізму, бо *«тільки таким розумним і має бути лєнінець!»* [213, с. 160]. Вони рано дорослішають, готові йти на війну, відчувають щиро відповідальність перед суспільством, беруть активну участь у суспільному житті, ризикують життям. Молодь у радянській системі функціонує як суспільний капітал, як цінність та авторитет, тому погляд дитини в соцреалістичних текстах – чіткий і правильний: *«Ось і зустрілись вони віч-на-віч. Старий вовк, досвідчений убивця, капіталіст Вільгельм-Фрінрх-Отто фон Фрейліх і український юнак, комсомолец Михайло Мирончук. / Мишко не злякався і не здригнувся, побачивши наближення генерала. Він знав – за ним майбутнє, за ним нове життя. Це йому по-весняному яскраво світить сонце. А фон Фрейліх похолов, наче відчув за плечима смерть»* [105, с. 313]. Нові радянські герої не відчувають болю, не вміють сумніватися, чітко виконують доручення, наче роботи-трансформери, які здатні довести до кінця будь-яке завдання заради того, щоб стати новою людиною, для якої безстрашність та тотальна солідарність є домінантними рисами: *«Ну й мовчи, а я нікого не боюсь. Я піонер!»* [212, с. 133]. Особливе ставлення в радянських дітей і до болю. Апелюючи до роботи Ернста Юнгера «Робітник. Панування і гештальт. Тотальна мобілізація. Про біль», який зазначав, що *«наближаючись до тих точок, де людина здатна впоратися з болем чи побороти його, можна віднайти доступ до джерел її влади і до тієї таємниці, яка криється за її володарюванням»* [314, с. 474], можемо стверджувати, що влада приписувала радянській дитині надможливості, а тому вона виконувала функції надлюдини, яка стала концептуальним центром міфологізованих текстів соцреалізму, що творить героїчний міф.

Діти вірять, що настане щасливе майбутнє, вони вірять у чудо. Світ хороший, бо він – радянський, а все нерадянське – тимчасове, тому завдання кожної людини – боротьба з нерадянським, ворожим. Це наче

казка, міф, де обов'язково переможе добро, а добро в соцреалістичних текстах – це комуністична ідеологія, що здійснюється новою людиною заради щасливого світлого майбутнього: *«Тимко тимчасом думав своє. Повернеться швидко Червона Армія, і татко прийде. Війна закінчиться. Люди кажуть, що через сорок днів від окупантів і духу не лишиться»* [105, с. 65].

Так народжується і нове суспільство, і нова формація – радянський народ, для якого колективізм, всезагальність, відсутність особистого простору, підпорядкування колективній праці на шляху до комунізму – суть існування. Від народження радянська дитина була запрограмована на ідею «ми» та відсутність сприйняття себе як індивідуальної особистості: *«– Ми, молоді громадяни Радянського Союзу, комсомольці і піонери, клянемося бути вірними Вітчизні, бути вірними більшовицькій партії, вірними своєму народу...»* [105, с. 62]. Часто у схемі народження нової людини маємо справу з процесом переродження героя завдяки комуністичній ідеї, який стає громадянином величної держави внаслідок впливу партійної ідеології. Саме завдяки досконалій переробці «людського матеріалу» під впливом партії в дитячій свідомості чітко постулювалася думка про невіддільність особистого добробуту і щастя від частини всерадянського колективного благополуччя: *«Відтак макроструктура соцреалістичного тексту фокусується на перманентний процес виховання, який не тільки «розгортається» в художній площині, але й «входить у життя» до радянського читача: «перевиховавшись під впливом протагоніста партії, герой сам стає зразком для наслідування»* [86, с. 33]. У цьому контексті варто зазначити, що «зразковий» тип біографії дитини-героя стає частиною текстотвірного канону соцреалізму: образи «юного партизана» чи «самовідданого піонера» стають одними із центральних у соцреалістичній літературі. Окрім цього, актуалізація образу дитини вплинула на зміну жанрової системи соцреалістичного канону. Так, з 60-х років XX століття у серії «Юні герої»

виходили друком твори про дітей-героїв, які боролися з фашистами; короткі біографії та документальні розповіді про юних партизанів [81; 219]; нариси та спогади про дітей-героїв [75; 76] та ін.

У процесі перековки радянської дитини важливу роль відігравав ритуал та церемонія (прийом у піонери/комсомольці, нагородження грамотами за успіхи у навчанні чи громадську роботу, з'їзди чи народні зібрання тощо). Це, на нашу думку, пов'язане із міфологізацією радянського буття, з процесом витворення міфологем соцреалізму. Так, у повісті Юрія Збанацького «Таємниця Соколиного бору» маємо чітку картину церемоніального процесу оголошення «наказу Москви» на першотравневій демонстрації: *«Партизани вишикувались на галявині. До прапороносців приєднався Віктор, гордо тримаючи піонерський прапор. / Із репродуктора доносився голос диктора, який читав наказ Москви. / «...Партизанам і партизанкам – посилити партизанську війну в тилу німецьких загарбників, руйнувати засоби зв'язку і транспорту ворога, знищувати штаби і техніку ворога, не шкодувати патронів проти гнобителів нашої Батьківщини!» ... Тисячі людей стоять у першотравневій колоні. Майорять червоні прапори, над ними сяє гаряче весняне сонце і непроглядна небесна блакить ... / – Ми даємо клятву перед Вітчизною і народом, що наказ виконаємо з честю! – від імені всіх партизанів виголошував слова урочистої клятви комісар»* [105, с. 316–317].

Осібне місце в радянській сфері буття займали такі міфологізовані атрибути, як червоний прапор, червоний галстук, радянська зірка, портрет вождя тощо. Ці фетиші радянської влади сприймалися як обереги, як захист від усього злого-нерадянського, як скарб, що треба передати нащадками і за який кожен піонер/комсомолец має бути готовий віддати життя: *«Тільки-но німці від'їхали од двору, Олесь стрибнув з дерева, щодуху побіг на другий поверх у кімнату і витяг з-під плінтуса свій піонерський галстук. Нарешті він знову в його руках. Олесь*

любовно розгладив червону матерію. Він тепер зробить з нього прапор! Прапор визволення! / Олесь прив'язав до палиці й замахав з вікна. Можливо, це був після визволення перший у місті червоний прапор» [214, с. 169].

Важливим атрибутом є державна нагорода нової людини. Держава преміює тих, хто віддає їй своє життя, хто служить працею задля побудови нового світлого майбутнього, адже держава позиціонує себе як єдиний повноправний представник спільноти. Матеріальними виразниками цих «подяк» є партквиток, ордени, медалі, похвальні листи, премії, що наділені символічною цінністю. Важливість бути відзначеною керівництвом закарбовувалось у свідомість радянської людини ще з дитинства (відмінник – грамота, соціально активний відмінник – прийом в піонери, підтримка владної ідеології – комсомолец та член партії), адже держава була єдиним суб'єктом, якому належить оцінювати дії індивіда, єдиною інстанцією «правди та істини»: *«Другим наказом командир оголосив усім подяку і представив до нагородження орденами. Та невже таке може бути? Щоб Мишкові орден?» [105, с. 247].* Відчуття неймовірного щастя від причетності до побудови світлого майбутнього переповнювало внутрішній світ дитини – і такий гомогенний образ героя репродукується в усіх типах соцреалістичних текстів. Тип такого героя, як вказував Сергій Бабич, проглядає крізь призму архетипних образів біблійної міфології: *«...цим самим відбувалося своєрідне втілення міфів про відродження, створення світу, коли герої, знищуючи аморфну потвору, уособлення темних, хаотичних і невпорядкованих сил, стають причетними до створення нового світу, оживлення могутності простору, який приходив на зміну старим апатичним силам Хаосу» [10, с. 62].* Індивід у тоталітарних суспільствах повинен вміти підпорядковуватися владним настановам, а також стверджувати своїми помислами та діями солідарність із владою. Із впевненістю можемо констатувати, що нова людина перековувалася як частина колективу, вона розчинялася в ньому.

Тоталітарна держава знищувала людську особистість, знеособлювала її, перетворюючи в однолику масу: «– ...**Ми** – молоді громадяни Радянського Союзу. Нам безмежно рідна наша Вітчизна, **ми** теж повинні боротись за її честь і волю. І **ми** вже боремось. Ми можемо сказати Червоній Армії, що **ми** теж воїни ... / – ...**Нас** ніколи не забуде Вітчизна. Вона врятує **нас** із страшної неволі!» [105, с. 97] (виділення моє – У. Ф.).

Варто зазначити, що для соцреалістичних творів характерним є відкидання минулого як часової категорії. Радянські діти живуть тільки «світлим майбутнім»: «Він хвилину помовчав, опанував себе і роздумуючи, що ж ще сказати. Про те, що було позаду, говорити нічого. Перед ним розстелялось, кликало майбутнє. І Мишків голос зміцнів, став дзвінкий і урочистий» [105, с. 249]. Окрім того, минуле сприймається як негативне, а за майбутнім закріплюється наліпка «нового раю». Модель минулого радянськими дітьми сприймається як *анти*-дитинство, де панувала несправедливість, апатія, порожнеча.

Апелюючи до роботи Діани Мамичевої «Феномен дитинства у хронотопі культур» [186], де йдеться про три моделі дитинства (культурологічну, соціологічну та антропологічну), можемо стверджувати, що для радянського суспільства єдиноправильною виявилась антропологічна модель контролю за дитинством. Для цієї моделі характерна точність світосприймання, де картина світу, побудована дитиною, повністю спирається на концепти культурного світу дорослих, які залучають дітей до традицій, культури, соціальних укладів, що, зрештою, формує картину світу дитини, схильну до стереотипізації відповідно до впливу культури дорослих.

До проблеми дисциплінування як основного ціннісного орієнтира в побудові соціальних відносин та організації дитинства звертався у своїх дослідженнях Мішель Фуко: «Дисциплінарний різновид влади заступив решту різновидів, – він просто інфільтрувався в них, подекуди дискваліфікував їх, і водночас правив їм за посередника, пов'язував їх,

подовжував, а надто давав змогу доводити вплив влади аж до найдалших, найменших елементів» [295, с. 270]. Згідно з думкою Мішеля Фуко, влада не належить певним суб'єктам; вона поширюється за допомогою соціальних дій. Основним є не те, що влада володіє репресивною силою, а те, як вона проявляє свою активність, тобто «створює дискурс, знання та реальність» [285, с. 31]. Діти не були вільні від тоталітарних укладів, моральних принципів та установок радянської влади, тому радянська дитина позиціонована як громадянин в першу чергу. Образ ідеальної держави, яка виховувала молоде покоління в дусі соціалістичного руху до комунізму, ліг в основу картини світу дитини в СРСР. Радянська влада відводила дітям роль рівноправного члена радянського суспільства та роль політичного суб'єкта. Саме так народжувались «сини полків» та «гвардії Савочки», які готові були виконувати завдання на рівні з дорослими: *«І Федько свого дочекався. Якось на шостий чи сьомий день важкий ширококоший літак з'явився якраз над Федьковою сосною. Дуло кулемета швидко націлилося прямисінько йому в голову. / Разів зо три диркнув кулемет. Літак схитнувся, зачмихав димом, блиснуло під крилом рухливе полум'я. За мить літак зник сперед очей, а ще за хвилину почувся важкий удар об землю і страхітливий вибух»* [104, с. 40].

Безумовно, що ідентифікація «зверху» – один з ключових механізмів здійснення влади у соцреалістичних текстах. Радянських дітей можна порівняти із в'язнями Бентама, де здійснюється безперервний контроль над людиною. У тоталітарному суспільстві цей контроль іде у двох напрямках – контроль над душею і контроль над тілом. Постійний нагляд за «душею», а «душа, – як зазначав Фуко, – в'язниця тіла» [295, с. 46], визначав усі дії, помисли, вчинки; зачасти такий тотальний контроль набував автоматизму, переростаючи у самоконтроль.

Однак не менш важливою від державного контролю є «владна робота» з тілом радянської дитини (школа, форма, гуртки, виробнича практика, збір макулатури тощо). Це свого роду прояв дисциплінарної

влади, що має змогу визначати/маніпулювати життям людини. Домінантною категорією в цьому напрямку стає концепт праці, що стала одним з основних способів творення «нової людини» [151, с. 46]. Не даремно саме робітник тлумачився як тотальна людина радянського суспільства: метою кожної радянської дитини стало бажання бути частиною трудового колективу країни Рад. Саме для цього працю героїзують («Героя соціалістичної праці» інфантильне суспільство сприймало як героя чарівних казок, дивовижних пригодницьких романів, міфів чи легенд, як людину, що здатна перемогти Зло і долучитися до створення Добра – світлого майбутнього): *«Ідуть жінки й чоловіки / на працю, як на свято. / А ми збираєм колоски, / дівчатка і хлоп'ята. / І дуже радісно мені, / що й ми приносим нині / маленькі наші трудодні / на користь Батьківщині»* [99, с. 38]. Тому і не дивно, що в соцреалістичних творах акумулюються такі характеристики, що роблять працю героїчною, а саме витримка, здатність не розрізняти час на працю і час на відпочинок, взаємовиручка, відмова від особистого життя тощо.

Не менш цікавою та вагомою видається й естетизація праці в соцреалістичних текстах: *«Послухай, як пісні гудків / щоранку скрізь лунають! / Мільйони йдуть робітників / і працю починають. / Мій брат колись мене водив / з собою до заводу. / І я побачив стільки див, / яких не бачив зроду»* [99, с. 48]. Як твердить Татяна Круглова: «Художня репрезентація процесу праці в соцреалізмі мала за свою мету повне розчинення праці у творчості і ототожнення джерел естетичної цінності з природою праці» [151, с. 52].

З огляду на це, можемо стверджувати, що соцреалістична література про та для дітей була невід'ємною частиною канону, а репрезентація радянського дитинства тісно пов'язана з концепцією «нової людини», тому підпорядкована владним приписам та правилам. Для образу радянської дитини, що має *пере-*сотворитися в нову людину, притаманні риси дисциплінованості, колективізму, самопожертви, героїзму тощо.

Прикметно, що в соцреалістичних текстах між дитинством і дорослістю розмита вікова межа: радянські діти не проживають період дитинства як самоціль, оскільки відчувають «внутрішню потребу» допомагати країні, бути корисними для колективу, вести боротьбу з «чужим». Актуалізація проблеми репрезентації радянського дитинства дає можливість простежити увесь ланцюг перетворення «ідеальної дитини» в «нову людину», зупиняючись на процесах досконалої переробки «людського матеріалу» та побудові владного «біографічного проекту».

3.2. Типи радянських героїв

Проблема творення радянської людини, її виховання та «перековки» тісно пов'язана з проблемою репрезентації іконографії, яка базувалася на визначеній владою концепції «нової людини» [252, с. 16–17], що формувала образ радянського героя, який був ідеологічно зумовлений і визначався партійною верхівкою. У радянському героєві влада вбачала творця «нового щасливого радянського майбутнього»: «Нові герої радянської літератури – пролетарські революціонери, рядові працівники, будівники соціалістичного будівництва, творці і воїни, виховані комуністичною партією, по суті являють собою новий тип суспільної людини. У своїй праці і боротьбі вони натхненні ідеєю любові до трудящих людства, пройняті духом колективізму і є найяскравішими виразниками соціалістичного гуманізму» [122, с. 16].

У цьому контексті можемо виділити кілька основних типів у пантеоні радянських героїв: герой-воїн, герой-робітник, герой-селянин, герой-партійний керівник.

Герой-воїн

Зважаючи на те, що мілітарна стратегія стала вирішальною в суспільних відносинах СРСР, зрозуміло, що першочергово пантеон героїв почали поповнювати герої-воїни в різних іпостасях – герой

авіації, герой-танкіст, герой-партизан, герой-генерал тощо. До цього блоку соцреалістичних текстів можемо зарахувати такі, як: «Земля гуде», «Прапорonosці» Олеся Гончара, «Вони не прийшли» Юрія Смолича, «Таємниця Соколиного бору» та «Лісова красуня» Юрія Збанацького, «Сашко» Леоніда Смілянського, «Міцніші за сталь» Вадима Собка, «Останній день лікаря Онипки» Натана Рибака, «Фронт» Олександра Корнійчука, «Патріот» Петра Панча тощо.

Мілітаризація була способом розбудови великої держави, бо саме мілітарну складову використовують задля формування та утвердження колективної ідентичності в рамках радянського міфотворення. Війні приписували ознаки сакральності, жертвності, героїчності. Армії надали особливого статусу в соціальних відносинах з державою, закріпивши за військовими статус охоронців, рятувальників, визволителів. Усіх героїв-воїнів наділяли рисами напівбогів, які здатні через війну *пере*-сотворитися і *пере*-сотворити світ: саме завдяки їм держава проходить усі випробування та готова до побудови нового майбутнього: «У системі координат советської та нацистської моделі тоталітаризму вирізняється установка на тотальну мілітаризацію свідомості. Мілітаризм стає організуючим принципом ідеології та культури, породжує комплекс міфів, які в різних модифікаціях фігурують протягом ХХ століття. Мілітарна культура закріплює за насильством і агресією функції пересотворення старого та будівництва нового світу» [102, с. 54]. Успішне вирішення суспільних проблем невіддільно пов'язане з військовою доктриною, а мілітарні норми поширюються на повсякденне життя та визначають його пріоритети. Гасло «перемога будь-якою ціною» сприймалося як безапеляційно правильне. Завдання героя-воїна – виконати наказ вищого керівництва заради перемоги. Отож масовий героїзм, самовідданість та самопожертва, компетентність та відвага стали визначальними рисами героїв-воїнів, а їх репрезентація стає обов'язковою у соцреалістичних текстах.

Важливим елементом біографії радянського героя-воїна є смерть, що може реалізуватись чи через ритуальне жертвоприношення, чи через смерть для історії, чи через тілесну смерть заради духовного переродження нащадків. При цьому цінність окремого людського життя зводиться до нуля, бо основне – це виконати завдання партії, захистити державу, сприяти здійсненню плану побудови нової держави та народження нової людини. Життя однієї людини не має ваги, бо «смерть героя – чиста рефлексія більш суттєвої форми. Цей факт підтверджує високий ступінь деперсоналізації героя. Неважливо, чи живе він після смерті чи ні, індивідуальна трагедія не є історичною» [133, с. 158]. Перемога над ворогом кодифікувалася не як особиста заслуга, а як торжество цілого народу, тріумф радянської системи. Тому характерною рисою соцреалістичних текстів є колективний героїзм та монументалізм. Радянський герой-воїн може досягнути мети лише у взаємозв'язку із системою, із іншими героями, адже ідентифікація через «ми» домінувала в соцреалістичних текстах. Війну означували як «визвольну», «священну», сакралізуючи визвольну місію радянської армії та її воїнів-героїв.

Радянська влада з 30-х років засобами пропаганди втілювала ідеологічну стратегію підготовки до війни, готовності до мобілізації, тому гордість і честь умерти за країну закарбовувалися в головах мільйонів радянських людей. Війну почали трактувати як можливість переродження, як завершальний етап боротьби зі старим світом, із темним минулим, як старт у процесі творення світлого радянського майбутнього: «Домінація мілітарного чинника у вирішальних суспільних перетвореннях дає підстави вести мову про його особливу роль у тоталітарному досвіді та спонукає до висвітлення його дії у громадсько-політичному та культурно-антропологічному аспектах. Можна стверджувати, що мілітаризація свідомості як перенесення форм і методів воєнної організації у сферу цивільних відносин формує найпотужніші суспільні міфи, визначає

засадничі архетипи літератури і стандарти культурного спілкування» [102, с. 4].

Беззаперечною рисою героя-воїна є його готовність до жертовності заради партії та держави. Апелюючи до Жана Бодріяра [22], жертовність можемо тлумачити як перетворення реальності відповідно до вимог соціальної групи чи груп, а смерть у такому випадку набуває ознак такої, що регламентується владою. Смерть є важливим елементом становлення героя, тому в текстах часто описані картини ритуального жертвопринесення, пропагується культ героїзму та смерть задля держави (тілесна смерть дає духовне переродження в пам'яті нащадків, що втілено у формулі «живіший за всіх живих»), персонажам приписується героїчний код канонізації. Так, в оповіданні Натана Рибачака «Прапор» бачимо чітко прописану схему ритуалізованої смерті героя та його увіковічення: замучений, повішений нацистами радянський солдат уночі «воскресає», йде вулицями Києва, милується своїм рідним містом, бачить його велич та красу. Тема безсмертя радянських героїв втілена в цьому образі дуже глибоко та хвилююче. Валентина Хархун таку модель описує як модель «обміну»: людина отримує безсмертя і вічну славу героя в обмін на фізичну смерть, яку держава замовила чи на яку дала згоду [296, с. 272–273]. Показовим у даному контексті є уривок з поеми «Прометей» Андрія Малишка, де автор порівнює молодого радянського розвідника з Прометеєм, який свідомо обрав смерть, щоб не наражати на небезпеку інших. Поет змальовує картину страти бійця: його спалюють, але він упевнений, що відродиться, наче фенікс із попелу в наступних поколіннях, тому автор уводить у текст образ хлопчини, який підбирає спопелілі кістки розвідника: «— Дивіться, люди, по мені / Устануть інші в племіні, / Ставайте й ви в трудні походи. / Не вип'ють прокляті заброди / Живущу кров мою. О ні!» [185, с. 179].

Цей приклад дає підстави говорити про міфологізацію тоталітарного буття, де герой виступає як будівничий нового життя, як символічний

переможець, який долає усі перешкоди та усіх ворогів, але який часто мусить пройти ритуал символічної смерті. Таке помирання і наступне відродження є обов'язковим компонентом традиційних ритуалів переходу з одного (гіршого) світу в інший (кращий): «У традиційному ритуалі переходу підготовка до ініціації зазвичай визначається як фаза «зміни» чи «лімінації», оскільки «включає символічне повернення до хаосу. Щоб стати новим, старе спочатку повинно бути аннігільоване» [133, с. 154]. Однак у літературі соцреалізму «символічною» стає смерть фізична, тоді як вічне життя героя-воїна забезпечує йому пам'ять народу в піснях чи віршах, у званні «Героя СРСР», увіковічення у формі гранітних пам'ятників воїнам-визволителям, в образі вічного вогню тощо (тут маємо справу з типовими фетишами радянського суспільства). Погоджуючись із думкою Катеріни Кларк про смерть героя як чисту рефлексію, можна стверджувати про високий ступінь деперсоналізації героя, індивідуальна трагедія якого не має суспільного-історичного значення.

Аналізуючи героя-воїна як новий тип позитивного героя соцреалістичних текстів, варто вказати на його категоріальну різноманітність. Це партизани, генерали, танкісти, моряки тощо. Проте всі вказані типи героїв є голосами радянської влади, її рупором; їх завдання – реалізувати тоталітарний проект радянського воїна-богатиря, якому підвладні усі стихії, який здатен виконувати роль символічного супер-героя, який вписуватиметься в офіційну версію пам'яті про війну, тим самим підтримуючи мілітарну стратегію радянської влади як культурну доктрину. Саме в цьому контексті чітко простежується активне використання мілітарної свідомості як способу утвердження колективної ідентичності у процесі політичного міфотворення. Культивування такого типу героїв здійснювало подвійну функцію – утвердження міфу про колективну загрозу, а відтак і виняткову місію радянського воїна, а також розгортання офіційної версії «історичної правди» та спотворення історичної пам'яті. З'являються твори, де радянські герої-воїни, окрім

оборони власної держави, власного простору виконували й інші владні приписи – це захист та розвиток «братніх» територій. Таке підкорення може здійснюватися за допомогою двох механізмів: поширенням ідеології соціалізму на зовнішніх теренах та культу соціалістичної праці на внутрішній території. Так, виникають твори про радянських визволителів Європи (наприклад, у романі-трилогії «Прапорноносці» Олеся Гончара простежується замаскована лінія поширення комуністичної ідеології в Європі: «Альпи» – «Голубий Дунай» – «Злата Прага») та виробничі романи, темами яких були індустріалізація країни.

Підсумовуючи, можемо вказати на безапеляційність героїзації радянського простору війни в літературі соцреалізму. Усі складові організації художнього тексту прямо залежали від основної ідеї – утвердження мілітарної стратегії в рамках соцреалізму, а героєві-воїну, захиснику, визволителю відводились чільні позиції в розбудові героїчного пантеону радянської літератури. Радянська влада свідомо вибудовувала міф величчя та непереможності радянської армії, нарощуючи мілітарні потуги і на рівні «художнього арсеналу», і на рівні військово-технічного арсеналу, тим самим визначаючи пріоритети в житті нової радянської людини.

Герой-робітник

На початку ХХ століття великої ваги набуває економічна теорія та ідея актуалізації праці як одного із основних чинників розвитку економіки. Тотальний розрив між людиною і працею не вписувався в реалії нового світу, тому потрібні були нові соціально-економічні відносини, де б праця набула іншого значення. Прикладом такої актуалізації слугувала теорія Карла Маркса, яка була надзвичайно популярною в СРСР. Праця стає домінантою в розбудові нового світу та у формуванні нових суспільних відносин. Усі мусять працювати, а навіть більше – всецільно відчувати потребу праці. Тому абсолютизацію та

героїзацію праці радянські люди не сприймали як щось екстраординарне, а радше навпаки: працю тлумачили як природній процес функціонування людини. Тому і не дивно, що на зламі 20-30-х рр. все більшої популярності набувають твори на виробничу тематику, що стали «художнім» втіленням завдань партії щодо «правдивого, історично-конкретного зображення» звершень героїв-трудівників (наприклад, «Інтеграл» та «Роман міжгір'я» Івана Ле, «Макар Діброва» Олександра Корнійчука, «Море відступає» і «Зоряна фортеця» Олексія Донченка, «Мехзавод» Леоніда Смілянського, «Інженери» Юрія Шовкопляса, «Кварцит» Олеся Досвітнього, «Народжується місто» Олександра Копиленка, «Крила» Вадима Кузьміча, «Лихобор» Вадима Собка, «Петро Ромен» та «Перша весна» Григорія Епіка, «Блакить» Юрія Бедзика, «На-гора» Миколи Ледянки тощо). Тексти такого плану мали виконувати пропагандистську роль, впливати на масову свідомість радянського читача, допомагати на «трудоному фронті соціалістичного будівництва»: «...відбити досягнення героїчного колективу ... допомогти кращим ударникам виробництва стати до літературної роботи, самим розповісти про свої досягнення та про свої перемоги» [251, с. 17]. Аналізуючи особливості такого жанру, можемо погодитись з Оксаною Філатовою, яка вказує на такі ознаки, як ідейно-тематична кореляція з партійними установками та приписами; партійна приналежність авторів виробничих жанрів до компартії; пряме відтворення процесу індустріалізації СРСР [288, с. 26].

Керуючись лозунгами про п'ятирічки та стаханівський рух, позитивно марковані герої-робітники бачили працю як єдине джерело сили творення нового щасливого майбутнього («...своєю важкою працею ми будуємо великий завод, нове місто, а разом із ним і нове життя» [91, с. 197]), а образ ударника-трудівника став традиційним у соцреалістичних текстах; робітник стає одним із визначальних антропологічних типів радянської дійсності.

Присвоєння статусу «нової людини» героям стаханівського руху може розглядатися як свого роду ритуальне возвеличення людей, яким відводилась роль «титанів» праці. Люди почали себе асоціювати з гвинтиками велетенської машини, вони відчували свою причетність до держави, свою потрібність на «трудо­в о м у ф р о н т і», який є не менш важливим, аніж оборонно-військовий. *«Ти знаєш, що таке зараз – дати вугілля державі? Це бій. Це фронт»* [144, с. 101], – саме так стверджує Павло Кругляк з п'єси Олександра Корнійчука «Макар Діброва». Чи пригадаймо слова одного з героїв роману Григорія Епіка «Перша весна», уповноваженого окружкому партії Логвина: *«Справа колективізації, соціалістичної реконструкції нашої промисловості та сільського господарства не менш поважні завдання, ніж озброєний захист нашої більшовицької батьківщини»* [96, с. 34]. Саме такими «титанами» описує героїв-робітників у згаданому творі: *«Цех кипів робітничою енергією. Здавалося, кожний з робітників не думав ні про що, окрім своєї роботи, що, занурившись у неї, він не кине її, хоч би там що, що, прийшовши сюди, кожний з них не вийде з цеху доти, доки тут глухо гуде вогонь вагранки і летить гаряча кров заліза, перетворена їхньою енергією на гарячий струм найкоштовнішого для молододі республіки металу»* [96, с. 187]. Герої виробничих романів – люди, які не втомлюються, які можуть працювати двадцять чотири години на добу, які готові відмовлятися від відпусток, нехтувати вихідним днем, аби тільки виконати «план»: *«Викликаємо всіх робітників, техніків та інженерів заводу на соціалістичне змагання: «1. Дайош у квітні 140 % продукції! 2. Жодного ухилення від державних стандартів! Наздоженемо й випередимо найрозвиненіші капіталістичні країни світу!»* [309, с. 162].

Принагідно варто зазначити, що територією перебування нового радянського героя, окрім фронту, є територія заводу чи фабрики. Саме територія підприємства стає «рідною домівкою», а трудовий колектив – «родиною». Часто успіхи «трудо­в о г о к о л е к т и в у»

прирівнювалися до особистого щастя, адже радянська система роками працювала на знеособлення людини та витіснення особистісного простору, замінюючи пріоритети людини на державницькі та партійні, де домінуючими є відчуття причетності до здійснення радянського «ми» як меганароду та побудови нового суспільства. Зрештою справу маємо і з одержавленням особистого простору, в якому партія стала «батьком», «опікуном», «наставником» радянської людини, а героїв соціалістичної праці перетворюють з індивідів у частину колективу (пригадаймо традиційну радянську тезу «варитися в колективі», «перетворитися із заліза в сталь»). Навіть мрії людини пов'язані із працею і планом виконання завдань п'ятирічки: *«Кіндрат. Спасибі. Спасибі. Хочу тобі, Павле Софроновичу, відкрити одну свою мрію. / Павло. Яку? / Кіндрат. Думаю виконати свій п'ятирічний план за півтора року. Макар Іванович обіцяв так організувати роботу в нашій бригаді, щоб моя мрія збулась. / Павло. Хочеш рекорд дати? / Кіндрат. План хочу дати. Завтра на партійних зборах дам слово комуніста»* [144, с. 93].

Звертає увагу й інша цікава деталь: особливістю текстової просторовості соцреалізму є її керованість та обмеженість (завод, фабрика, колгосп і т. п.). Такий простір у літературознавстві називають згуртованим: «...існує просторова викривленість, яку можна було б визначити як «хворобу простору». Вона і є головною причиною ентропічної тенденції, яка виявляється у згортанні простору» [95, с. 319]. Так, опозиція колективний/приватний є однією з основних у просторових схемах творів радянської літератури. У даному випадку маємо ситуацію маргіналізації приватного простору. Євгеній Добренко у статті «Соцреалізм і світ дитинства» визначає кілька просторових рівнів, у яких існує людина в тоталітарній культурі: простір нагляду та контролю; простір терору; простір насильства; простір нормалізації [86]. Зауважимо також, що усі просторові форми соцреалістичного тексту реалізуються в рамках колективного буття: події розгортаються чи на об'єктах реалізації

плану п'ятирічок, чи на території, що служить колективним бар'єром захисту країни (фронт, лінія окопів тощо). Так, описуючи місто в романі «Людина і зброя», Олесь Гончар малює простір, що визначається як територія колективу, але в жодному випадку як приватна: *«Заводи й заводи. Проміж ХПЗ, «Серп і Молот», ХЕМЗ, тракторний кудись у далеч, на Чугуївський тракт, стелиться їхня путь ... Місто барикад, бастіон заводів, фортеця сили індустрійної...»* [50, с. 54].

Приватний простір повністю виведено з поля актуальності. Рідко в соцреалістичних текстах знайдемо описи приватного життя, інтимних стосунків, предметів особистого інтер'єру тощо. Події переважно відбуваються у межах фабрично-заводського простору, а зв'язок героїв із топосом дому та сім'ї майже втрачений. Тому погоджуюсь із тезою Ірини Констанкевич, яка, аналізуючи проблеми автобіографічного письма в українській прозі 20-30-х рр. ХХ ст. [141], увагу акцентує на обмеженості приватного елемента в текстах радянського періоду, адже «речники соціалістичного реалізму як методу радянської літератури затаврували психологізм і психоаналіз, вважаючи це пресловутим «дрібнотем'ям» і «самокопанням». Ньюансування душевних переживань радянська література сприймала передовсім як знак розкладу, невміння досягнути важливості суспільно значущих речей» [141, с. 357]. Так, згадаймо Мирона Горлова, директора авіаційного заводу, героя драми «Фронт» Олександра Корнійчука, якого хвилює лише розвиток радянської промисловості, а не честь та добре ім'я рідного брата: *«...заводи працювали погано, тому, що майже всюди сиділи «авторитетні» і самозакохані невігласи, і коли б ЦК партії не повернув круто, не настановив інженерів, техніків, досвідчених людей на чолі підприємств, то робітники, безумовно, сказали б: «Ану вас до бісової матері з вашими старими «авторитетними» людьми, коли господарювати не вмiєте»* [145, с. 238]. Для справедливості слід зазначити, що на початках становлення соцреалізму в текстах ще були такі «помилки», де можна було простежити і психологізм, і душевні коливання,

і особисті драми героїв. Так, у романі Григорія Епіка «Перша весна» автор досить детально описує внутрішні переживання «учасників» любовного трикутника Васси, Варі та Сергія. Та навіть більше – письменник уводить у текст уривки з особистого щоденника героїні, передсмертну записку Голубенка, адресовану синові, дає детальні описи його внутрішніх монологів: *«Сергій відчув себе страшно самотнім. Біль глибоко в'ївся в його істоту, шарпнув серце, воно застрибало і, сильно хилитнувшись, немов нараз зупинилося. Рівні Сергійові рамена важко й не часто засіпалися: він плакав»* [96, с. 79].

Стратегічно важливими у становленні героя-ударника були процеси так званого *загартування* та *перековки* заради того, щоб стати кращим, долучитися до «великої сім'ї», стати членом «трудового колективу». У прямому значенні термін «загартування» означає обробку матеріалу через нагрівання та його швидке охолодження для більшої міцності. Символічний процес загартування та перековки радянської людини тлумачиться як єдино можливий спосіб почати новий етап у житті, бути причетним до створення нового суспільства, врешті-решт стати новою людиною; працю трактують як єдино правильний шлях до самовдосконалення, але домінантним компонентом тут виступає процес *жертвоприношення-себе*. Прямим доказом, що саме «перековка» була самоціллю радянської людини, свідчить епізод із роману Григорія Епіка «Петро Ромен»: *«Прийшовши на завод, він перетягав десятки тисяч пудів вугілля, перекидав сотні кубометрів землі, віддавав йому увесь юнацький запал, всю пристрасть. Помножені на невтомну громадську роботу, пильне навчання у вечірньому технікумі та комсомольський квиток, вони **викували** (виділення моє – У. Ф.) з нього не тільки твердого комунара, але й першорядного інженера»* [97, с. 53]. Ось так – в одному реченні – влада розписала увесь життєвий план «нової радянської людини», яка піддалася процесові перетворення, а точніше перековки. Чи згадаймо епізод з роману Олександра Копиленка «Народжується місто»: вагітна Марфа працює до

останнього, аби допомогти на «трудоному фронті» побудови нового суспільства. І це свідомий вибір, навіть у тлумаченні радянської влади «героїчний», адже для тоталітарних суспільств характерний культ героїчного міфу. У цьому контексті варто зазначити, що герой соцреалістичного твору живе за темпоральними законами абсолютного часу, який є «набором елементів етикету, що контролює об'єктивний час і через нього проникає у суб'єктивний час наративу» [11, с. 588]. Тут час не є індивідуальним, а колективним, єдиним для усіх громадян СРСР, причому рамки приватного буття штучно зменшені, а інколи навіть дискредитовані, бо «більшовик – герой нашої літератури і нашої епохи – це людина, яка змінює світ, людина діюча, вольова, чиї дії наповнені високою лєнінсько-сталінською ідейністю, людина, яка росте в боротьбі, людина, для якої особистим, крєвним ділом є щастя усього народу, щастя нашої прекрасної і щасливої батьківщини, для захисту якої він віддавав, віддає і готовий віддати всі свої сили, свої здібності, свої таланти» [127, с. 347]. Особливої уваги заслуговує і аналіз лексико-семантичного поля, що закріпився за героями-трудівниками. Так, їм приписують «сталеві» епітети, «металургійні» метафори, «залізні» символи тощо. Ось до прикладу епізод з роману «Перша весна» Григорія Епіка: *«У ливарному цеху нерівно гойдався звичайний гамір. Робітники, наче казкові люди з якихось далеких невідомих країн, швидко рухалися біля форм та вагранок, перекидали тисячі тонн землі й заліза, роздмухували суцільну вогняну масу трьох печей, пробивали величезними коцюбам їхні круглі черева й спокійні, як кухарі біля холодних казанів, випускали з них племінну кров сталі. Вона лилась із печей рівним білим струмом, осипала увесь цех густими бризками іскор і швидко виповнювала товсті кухлі»* [96, с. 186–187].

Попри те прикметно, що для соцреалістичних текстів праця радянської людини набула ознак естетичної категорії, адже вона причетна до моменту творення «прекрасного», «щасливого», «кращого», «світлого». Саме праця причетна до організації та упорядкування світу

після великого хаосу. Недаремно радянські критики неодноразово у своїх дослідженнях наголошували, що «сприймати працю як красу навчила людей головним чином радянська реалістична література. Це завоювання виходить з принципового ставлення до праці: в соціалістичному суспільстві труд із проклятого став рідкісним і бажаним, став справою честі й героїства і, отже, повністю, увійшов у сферу прекрасного» [122, с. 38]. Так, у романі Вадима Собка «Лихобор» автор порівнює роботу монтажника зі скрипалем, який настроює інструмент, причому для змалювання літака та його деталей використовує «естетизовану» метафорику: *«Хвостате оперення літака скидалось на велетенську срібну квітку. Монтажник з таврувальним ключем у руках настроював його, як музикант скрипку, домагаючись цілковитої рівноваги напруження між усіма трьома пелюстками – кілем і стабілізаторами»* [254, с. 265]. У контексті останнього прикладу цікавим видається трактування Валентини Хархун «праці як творчості»: «Радянський тоталітаризм, довільно інтерпретуючи марксизм, виводить працю із сфери матеріального виробництва, у якій протиставлялася праця і насолода, проголошуючи перетворення труда у творчість, а трудівника – у художника» [296, с. 321]. Показовою у даному контексті буде розмова між шахтарями з п'єси Олександра Корнійчук «Макар Діброва», де останні називають себе *«художниками свого діла»* [144, с. 102], чи слова Марти, яка шахтарське життя називає *«книжкою найцікавішою, а може, й більше...»* [144, с. 121].

Очевидним є те, що в радянський час праця була чи не єдиним джерелом радості та насолоди, вона замінила особисте щастя та інтимне життя. Нерідкими епізодами в соцреалістичних текстах є сімейні конфлікти та навіть розлучення саме через роботу. Так, у згаданій п'єсі Олександра Корнійчука Павло і Ольга розходяться через доповідь дружини про високий травматизм на шахті, де керував чоловік, адже це її професійна честь – дбати за *«високу соціалістичну культуру праці»* [144, с. 100].

Аналіз корпусу текстів на виробничу тематику дає підстави стверджувати, що в художньому моделюванні світу радянської людини пріоритетна роль належить авторіві як реалізаторові с п е ц з а м о в л е н н я в л а д и , яка визначала працю рушійним фактором формуванням «людини нового типу» соціалістичного суспільства. Отож другим вагомим типом радянських героїв став герой-робітник, за яким закріплювалися функції «творця» нового світу, перед яким поставало подвійне завдання – подолання виробничих труднощів та реалізація планів п'ятирічки, а з іншого боку – приглушення внутрішнього конфлікту всередині самого себе. Пропаганда та популярність такого типу героя визначала як тематичний пласт радянської літератури, так і жанрово-стильовий. Відтак у соцреалістичному каноні з'являється цілий масив текстів на виробничу тематику, нові жанри, нові типи оповіді, посилюється використання специфічної метафорики та символіки тощо, що, звичайно, сприяло утвердженню соцреалізму як «творчого» методу.

Герой-селянин

Носієм українського національного генетичного коду споконвіків було селянство, тому радянська влада сприймала селянина як загрозу. Відтак «перековка» мала на меті знищити селянина як індивідуальність, переламавши в такий спосіб тисячолітню українську культурну традицію. Тож у радянській іконографії героїв почався процес актуалізації «оновленого» погляду на г е р о я - с е л я н и н а . На такого героя влада поклала подвійне завдання. По-перше, це формування нової системи взаємин із владою в рамках колгоспного господарства та розуміння колгоспу як «колективного селянського раю», подарованого партійною верхівкою. Інше ж завдання – закріплення ідентифікаційних кодів за героєм-селянином як будівничим нового світу і як виконавцем плану колективізації як спасіння. У 1929 році пленум ЦК ВКП(б) прийняв постанову «Про сільське господарство України і роботу на селі»,

де зазначалось, що «Україна повинна протягом найкоротшого строку дати зразки організації великого громадського господарства не тільки на території окремих районів, але й на окремих площах, які охоплювали цілі округи, маючи на увазі протягом найближчих років суцільну колективізацію всього степового району України» [236, с. 372]. Так, неабиякої популярності набуває так звана «колгоспна тема» (проблема «шкідників» та необхідність розкуркулення села), де головним конфліктом було «протистояння традиційного селянського світу і насаджування більшовиками колгоспів» [236, с. 372]. Саме про таку визначальну місію йдеться у словах секретаря партійного комітету Дмитра Холода з роману Григорія Епіка «Перша весна»: *«Ми колективізуємо індивідуальні господарства, щоб полегшити селянську працю. Ми повинні в цей спосіб поліпшити добробут селянина і, головне, забезпечити пропорційний розвиток сільського господарства до буйного зростання нашої соціалістичної промисловості. У колективізації сільського господарства насамперед зацікавлене ціле наше господарство країни. Це повинен добре усвідомити кожний член партії, кожний комсомолец, кожний робітник»* [96, с. 68]. На героя-селянина покладена місія «творення нового світу», а допомогти йому в цьому має більш свідомий «товариш» – герой-робітник. Адже прикметно, що домінуючою в літературі того часу була тенденція, що «репрезентує чітку схему зображення селян консервативним / несвідомим класом із «подвійною природою», часто – ворожою до політики комуністичної партії та її планів щодо культурно-економічного оновлення радянського села» [288, с. 28]. Процес «окультурення» чітко контролювався владою, що взяла на себе реалізацію ще одного плану – творення колективного господарства як єдино можливої форми розвитку села. Так, в оповіданні Івана Ле «Змичка» маємо типову тему «окультурення» села за допомогою героїв-робітників, які мають виконувати роль наставників, що наведуть лад на селі: *«Приїдуть городські люди в село, робітники! Чи привезуть яку культуру*

(ніби живі картини привезуть, лекції читатимуть, чи єсть бог, та Ленінський куток відкриють, – пояснював проворний попик, отець Охвиноген), чи просто хоч поговорять з людьми, життя якесь порадять новітнє, – і то гаразд. Сутужно самим доводиться» [165, с. 66]. Символічно, що саме Андрія Головка з його романами «Бур'ян» та «Червоний роман» Валентина Хархун називає «зачинателем українського соцреалізму» [296, с. 82], адже саме у його творах маємо цілісні картини «глухого» села, що живе поки поза соцреалізмом і в якому панує «тиша і бур'яни» [48, с. 18]. Недаремно саме описом села Багва, що потонуло в бур'янах, починає свій роман «Перша весна» Григорій Епик: *«Тоді Багва – невеличке сільце. Півсотні хаток, понад нею козацькою шаблюкою вигнулася ріка, дикі очерети й непролазні бур'яни. Бур'яни на схід, на південь і північ ... / І йшли важкі чумацькі валки: із заходу на південь і зі сходу на захід. Йшли ситими степами в бур'яни й тирсу ... / Хилилися журно бур'яни, й криваво рипів степ. Рипів, немов знав він: минуть десятиліття, і чисто виголять його, мов козака після бою, скіском гострим. Виголять, запалять любов'ю й ненавистю, закують у право власності і зроблять німим свідком одвічної запеклої боротьби за володіння»* [96, с. 25–26]. Саме як образ старого світу, світу поза соціалізмом, світу хаосу та розрухи радянські критики трактували село. Село потребувало «допомоги» і партія цю «допомогу» надала у вигляді «окультурення» (насправді йшлося про процеси розкуркулення та примусової колективізації). У можливість такого «гуманного» процесу створення колгоспів був впевнений Сергій Голубченко, герой згаданого твору: *«– ...Я буду говорити, звичайно, грубо, схематично, – мотивував Голубченко, що нам те куркульське коріння треба не висушити по-хижацькому, а вмючи пересадити на колективний ґрунт»* [96, с. 33]. Але дочитавши роман до кінця, розуміємо, що і сам автор, а згодом і тогочасна критика вказує на «хибність» такого конформізму, а героя трактують як відступника, який «не згоджується з генеральною лінією

партії в ряді питань, зокрема в питаннях колективізації. Ідейні збочення Голубенка приводять його до зближення, а згодом спілки з контрреволюційними силами» [130, с. 16]. Врешті-решт автор «вирішує» долю «відступника»: Сергій Голубченко покінчує життя самогубством.

Цікаво простежити, як відповідно до приписів влади змінюється герой-селянин. І тут можемо говорити про два типи героїв-селян: куркулі-«заможники» та селянин «відсталий», «забитий», «дикий», «сліпий», «боязкий» [96, с. 44], який лише завдяки здійсненню процесу колективізації переходить у ранг «воїна трудового фронту». Зміна ролі та соціальної ідентичності селянина набуває повномасштабного значення: «колгоспниками» чи «комунальниками» стають усі, а хто не згоден з політикою партії, з рангу «куркуля» переходить у ранг «ворог народу» і піддається знищенню. Так відбувається процес колективізації, процес придушення індивідуального «я» та формування колективного «ми». Доброю текстовою ілюстрацією необхідності об'єднання в цільний трудовий фронт може слугувати уривок з оповідання Івана Ле: « – *Так от що, товариші селяни. Коли ми були розпорошені, то нас ламала буржуазія, як хотіла. А потім об'єднав нас товариш Ленін і повів у лоні комуністичної партії більшовиків та разом з товаришем Сталіним учить, як, об'єднавшись, суспільно будувати нове життя. Тоді не страшна стала нам буржуазія. Товариш Ленін лишив нам свій великий заповіт про змичку робітників та селян ... Отож, робітничий колектив ростовського залізничного вузла, виконуючи заповіді великого вчителя трудящих, товариша Леніна, для зміцнення змички між селянами і робітниками, бере культурне шефство над селом Ільківні*» [165, с. 71–72]. Як бачимо, радянський селянин цілком підпорядкований схемі, що запропонував Євгеній Добренко: підкорення – «перековка» – перетворення [325]. Цікаву аналогію процесу так званої «перековки» героїв у радянському суспільстві можна провести з перепікання немовлят, які хворіють на рахіт чи атрофію [69, с. 749] як єдино можливий шлях до одужання та «щасливого здорового

життя». Так, можемо навести приклад з роману «Перша весна», де селяни спочатку противились колективізації, але пройшовши психологічну «обробку» та владну «перековку», усвідомили свою «помилку»: «– Селянство Багви визнає свою провину ... / – Багву ви маєте перетворити на село суцільної колективізації ... / На підводи, товариші! На трактори! Доведемо нашою чесною, відданою працею, що колективне господарство не тільки видушить глитайню, нашого одвічного ворога, а й виведе селянство на широкий шлях до соціалізму» [96, с. 349].

Прикметно, що ще однією особливістю селянської теми в літературі було зображення розпаду господарства як розпаду норм і цінностей, вибудовування псевдоморалі, апелювання до новостворених канонів людських взаємин. Впливають ідеологічні розбіжності і на руйнування сімей: Григорій Химочка після смерті сина твердо і категорично розриває стосунки зі своєю дружиною лише тому, що вона хоч «ідеологічно», але підтримувала «Литчину армію», була проти всецільної колективізації та розкуркулення. Тут спрацьовує ідентифікація «радянський громадянин», а не ідентифікація «батько» чи «чоловік»: «Григорій Химочка утер очі, підвів важку голову і, звертаючись до незаможників тихо сказав: / – Сина перенесіть до сільради. Поховаємо його разом з товаришем Логвином». А ти, – повернувся він до Харитини, твердо відокремлюючи кожне слово, – глитайське охвістя, іди з моїх очей. Більше я тебе не знаю, – сказав без вагання Григорій Химочка» [96, с. 332–333]. Та й у взаєминах радянські герої все частіше звертаються до «механізованої» метафорики та символіки, відводячи міжособистісні взаємини на маргінеси: «А щоб наші підшефні не забували про нас, ростовчан, то ми скріплюємо наше шефство робітничим подарунком – трактором! Оріть ним ваші землі, єднайтеся навколо нього, навколо робочого класу ... Трактор, машина в полі та організованість ваша виведуть вас із нужденного животіння, поставлять на ноги ваше роздрібне й нерентабельне господарство...» [165, с. 72].

Отож зауважимо, що тип героя-селянина є одним із головних у текстотвірному каноні українського соцреалізму. Такий тип героя в результаті перековки став потенційним носієм ідеології партії, а відтак змінив уявлення про село як «минувшину», тим самим розвиваючи ідею «єдиного фронту» радянського народу у процесі побудови нового суспільства.

Герой-партієць

Безперечно, що типом, у якому найбільш органічно і закінчено вилиті риси, що характеризують нову людину радянської системи, є партійці (комуністи). Показати такого героя означає дати цілісний образ соціалістичного будівничого, провідника і наставника. Героєві-комуністові притаманні певні якості – визнання беззаперечного авторитету партії, готовність до самопожертви, відданість революції, відсутність власного простору та інтимного життя, безапеляційна довіра до «вищої інстанції», неможливість самотійно приймати рішення тощо: «– *Служба секретаря є найкраща від усіх. Це безперечна і тверда служба. Я маю за свій обов'язок записувати все до протоколу. Чого я не розумію (буває щось трудне, – пояснював Копичка), то допише після засідання той, хто говорив. Я ніколи не скажу свої думки, аж поки не буде постанови...*» [96, с. 67].

«Радянський героїчний міф ґрунтувався на утопічній візії здійсненності й здійсненості комуністичних ідеалів – це основна мотивація ідеології героя», – абсолютно доречно зазначає Валентина Хархун [296, с. 295]. Комуністи відмовляються від самотійного аналізу того, що відбувається, вони не формують власних ідей, а зачасти використовують готові формули та тези. Нездатність приймати рішення та робити висновки – теж одна з характерних особливостей героїв-комуністів: «Можна стверджувати, що тоталітарна література советського зразка (й українська советська в тому числі) не створила самодостатнього героя як

носія суверенних смислів «советскості», які розвивалися б незалежно від партійних постанов і рішень з'їздів» [102, с. 76]. Радянська людина мислилась гвинтиком у суспільстві-поїзді, де керували партійні керівники, які повинні бути невпинними, дисциплінованими, ефективними та безчуттєвими елементами механізму: *«...наш партійний комітет повинен мобілізувати свою увагу не на те, щоб досягти більшого відсотку в колективізації, а на те, щоб зрозуміти в нових обставинах нові вимоги нашого селянин і, використовуючи іноді його дрібновласницькі настрої, будувати колективне господарство ... Роль наша тепер і полягатиме в тому, щоб не тільки організовувати селян і все нові й нові сотні їх приєднувати до колективного господарства, а ще й у тому, щоб процидирити їх трохи і кого слід виключити з артилей. Ми повинні й тут регулювати, бо інакше не буде жодного нашого керівництва, а стихійним колгоспам – гріш ціна»* [96, с. 70]. Герої-комуністи добровільно позбавляють себе власного простору. Вони піддаються під всезагальний контроль партії добровільно. Партія керує усім, партійному контролю піддається усе – листи, щоденники, думки вголос, навіть сні. До прикладу, навіть у такому нетиповому епізоді, сповненому інтимних та трепетних слів на сторінках щоденника Варвари Олексіївни, автор змушений згадувати про Плеханова та Леніна, хоча наступна фраза абсолютно виходить поза рамки текстотвірного соцреалістичного канону: *«Я писала щоденника ще тоді, як училася в гімназії. Я виклала там свої погляди, прагнення, ідеали. Але це було рожеве, мерехтливе павутиннячко, і досить було найменшого подиху справжнього життя, як те павутиння пошматувалося, злетіло і геть десь зникло. Мені тепер близько тридцяти років. Це, кажуть, є найкращий вік жінки, але я того не відчуваю. Мені болить усе тіло, кожний м'яз і кожний суглоб. Мені не вистачає нервів, щоб пристойно триматися, розмовляючи з Сергієм. Словом, я почуваю себе інвалідом. Правда, я з насолодою читаю Гегеля, упивалася*

Аристотелем, пробігла Канта, Фіхте, вивчала Плеханова й Леніна, але це не врятує мене» [96, с. 101].

Серед образів героїв-комуністів можна спостерігати градацію, адже ця система героїв мала вигляд піраміди, серед щаблів якої вирізняємо героя-вождя (керівник держави), героїв-керівників партії, героїв-рядових членів партії та героїв-комсомольців (молоде покоління партії), між якими вибудовується чітка система взаємовпливу та взаємозалежності.

Безумовно, що на ранньому етапі становлення соцреалізму головним образом для наслідування був образ Леніна як «утілення абсолюту, що корелювався з поняттям божественного як такого» [296, с. 265], «як тоталітарного Христа» [296, с. 265] («*І Сталін, на Христа похожий, / Вітає радісний народ*» [258, с. 25]). Проте після смерті Леніна в січні 1921 року відбувається символічна «передача влади», яка тепер зосереджується в руках нового партійного керівника – Сталіна. Образ Сталіна став центральним у тоталітарному мистецтві. Він синтезував у собі і Вождя, і Батька, який виступав як гарант і натхненник, як творець добра для своїх і зла для чужих. Усі сфери життя радянської людини підпорядковані Сталіну. Він виступає зразком для наслідування у процесі творення нової людини, виконуючи роль політичного, культурного, інтелектуального та морального орієнтира: «*Ти нас ведеш, як вів колись давно / До перемог, скоривши час і далі. / Коли серця мільйонів злить в одно – / Твоє це серце буде, рідний Сталін!*» [257, с. 115]. «Батько народу» виконував роль деміурга, який здатний впорядкувати хаос та пересотворити світ [34; 56; 182; 298]. Так утвердився оновлений варіант усталеного міфу про Бога-творця, що веде боротьбу з всесвітнім хаосом заради нового кращого світу. «Творцеві» почали складати вірші, пісні, поеми з метою увіковічнити його образ, надати йому фундаментального значення: «*Піснею про Сталіна / Починаймо день! / Кращих ми не знаємо / На землі пісень! / У країні Сталіна, / У країні Рад / Ми ростем, зростаємо, / Як зелений сад!*» [228, с. 3]. Звичайно, після 1953 року

ситуація змінилась. Розвінчання «культу особи» сприяло переходу уваги до керівників нижчих ланок, які мали продовжити справу символічного «батька народу» по перековці радянської людини.

Герої-керівники «виковують» нове покоління, «чудесний сплав» нових людей, вірних своїх нащадків-комсомольців, молодих, енергійних, вірних виконавців лозунгів партії. Цікавим фактом радянського періоду стала серія «Життя чудових людей» («Жизнь замечательных людей») [129], біографії вождів та партійних керівників, що повинні надихати, слугувати прикладом для наслідування. Такий процес був своєрідним актом увіковічнення законності політичної влади, абсолютної підтримки героїв-комуністів. Часто молодий герой має наставника, а після переродження сам стає наставником, і так відбувається циклічна побудова нового світу з новими людьми. Партійці вважали себе особливою кастою, адже вони є «творінням» самого вождя, який був беззаперечним авторитетом. У романі Григорія Епіка «Перша весна» Сергій Голубченко так говорить про партію і «людину партії»: «— ...Людина нашого суспільства є найідеальніша людина, яку коли знав цілий світ. Це визнають навіть наші найзапекліші вороги, представники капіталістичного світу. Людина-громадянин, людина-комуніст, яку породжено нашою незрівнянно героїчною революцією, стоїть над усіх людей попередньої історії людства ... / — Наша партія ніколи не була сектою, а той фанатизм партійних мільйонів робітників і мільйонів найкращої, найпоступовішої частини нашого селянства на наших очах перетворюють цілий світ» [96, с. 283–284].

Вважаю, що тут доречно зупинитись ще й на проблемі часопросторової організації соцреалістичних текстів, де партія і «люди партії» є домінантними героями. За Юрієм Лотманом та Сергієм Неклюдовим, «простір у тексті є мовою моделювання, за допомогою якого можуть бути виражені будь-які значення, якщо їм притаманний характер структурних відношень. Тому просторова організація є одним із

універсальних засобів для побудови будь-яких культурних моделей» [177, с. 444]. Александр Мещеряков, досліджуючи проблему радянського хронотопу, дійшов висновку, що у текстах після 1932 року свідомо вибудовувалась сакральна модель часопростору: «Активна експлуатація міфологеми Москви привела до вагомих соціальних наслідків: була вироблена «столично-центриська» модель управління і розподілу, яка зберігається і сьогодні. Підсумком її стала колосальна концентрація влади, матеріальних благ, культури та інформації при відвертій дискримінації периферії ... Відношення периферії до центру моделювалося за зразком колективного жертвоприношення» [192]: *«Тобі, Москва, землі всієї подив, / Хвала тобі у всіх серцях жива, / Уклін доземний від усіх народів / Тобі, Москва!.. / Тут б'ється серце Партії єдине, / Тут розцвітає дружба світова... / Палкий привіт од серця України / Тобі, Москва!»* [229, с. 18].

Райнгарт Козеллек у праці «Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу» зауважує, що категорія часу визволилась з-під тиску категорії простору і стала сприйматися як самостійний активний медіум. Час перестав бути простою одиницею вимірювання, він поширюється на всі сфери буття та оновлює старі форми свідомості [137]. Як відомо, часова тріада складається з категорії минулого, теперішнього та майбутнього. Проте відчуття часу в епоху соцреалізму має свої особливості. Всі тоталітарні суспільства асоціювали себе із початком нової доби в історії людства, про що може свідчити нове літочислення за часів Муссоліні чи подвійний календар після 1917 року. Так, Ілля Смірнов наголошує, що тоталітаризм намагався поставити людину у вихідне положення, «повернути людину в передлюдську дійсність» [253, с. 68–69], що дозволило б почати історію по-новому. Така особливість втілилась і в художніх текстах.

Навіть час, у якому реалізуються герої, називають «час за Кремлем». Для радянської людини він мав слугувати орієнтиром, що чітко

визначатиме центр – Кремль – як абсолютну владу, правду та істину; він повинен функціонувати як початок і кінець кожного дня, місяця, року, епохи громадян СРСР: *«Кремлівські знову чую я куранти. / Навколо мене – тиша безбережна / Нічного вересня. Душа тріпоче, / Прозорчасті уловлюючи звуки, / Такі знайомі. Що в них? Що вони?»* [227, с. 62].

Так виникає ситуація повної залежності від Кремля (комуністичної партії). Тому, як вже згадувалось раніше, радянська критика вела нищівну боротьбу із будь-яким «психологічним сміттям» у літературі, витісняючи суб'єктивний час на маргінеси. Відмовитися від тем кохання, насолоди, боротьби за щастя та мрію, збереження сімейних цінностей було абсолютною вимогою радянської влади, бо «захоплення психологізмом у літературі може «притупити класову свідомість» пролетарського письменника, зробивши його «об'єктивним наглядцем і безпристрасним суддею» [127, с. 341]. Для ілюстрації останнього твердження наведемо уривок з драми Олександра Корнійчука «Макар Діброва». Йдеться про діалог між зятем та тестем, які свої стосунки визначають лише як громадяни СРСР, проте аж ніяк як рідні люди: *«З тобою, голубчику, не тесть говорить, а комуніст»* [144, с. 283]. Чи лінія Павла та Ольги, подружжя, чий шлюб завершився крахом: автор визначальним у сімейній драмі бачить не психічні особливості чоловіка та дружини, а їхні різновекторні погляди щодо розвитку вугільної промисловості УРСР. Навіть мова таких героїв у повсякденному житті набуває форми протокольної: все відбувається чітко, згідно до партійної схеми, з використанням партійної лексики та сталих зворотів. Таку текстову практику автори актуалізували задля здійснення партійної директиви – тотальне одержавлення приватного простору «людини партії», адже *«авторитет однієї людини зовсім убиває авторитет цілого колективу. Ленін і партія вчать нас робити зовсім навпаки»* [96, с. 120].

У підсумку варто зазначити, що образ партійного керівництва держави виходив із «позитивної антропології» радянського буття, де

панувала ідеологема нової радянської людини як виконавця виняткової місії побудови комунізму, що мав врятувати світ від хаосу та розрухи. Членам партапарату приписувалась роль «гідів», «провідників», «наставників» та «вчителів», тим самим радянська влада намагалась ще чіткіше сформуванати модель конструювання позитивного героя, в якій синтезуються усі ідеальні риси «нової людини».

3.3. Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту

Дослідження особливостей функціонування соцреалістичного канону підвели нас до цілком неочікуваної тези – соцреалізм як міфопроєкт тоталітарного режиму. Міфотворчість стала однією з характерних рис соцреалістичної літератури, офіційним сховищем державних міфів. Міфотворча роль тоталітарної культури беззаперечна. Погоджуючись із думкою Валентини Хархун, яка зазначає, що «на межі між «вигаданою» історією та «історіоризованою» вигадкою витворюється міф як найоптимальніша форма оприявлення тоталітарної свідомості» [296, с. 203], можемо ствердно сказати, що роль міфу виявилась однією із основних у становленні радянської ідеології: «Радянська ідеологія, відзначаючись *релігієподібним модусом*, реалізується через *розгортання «живого міфу»* й прогнозує кодифікацію радянської тоталітарної системи як *міфократії»* [296, с. 169–170]. Отож дослідники соцреалізму почали апелювати до теорії архетипів, адже «становлення радянської міфології можна описати як процес актуалізації певних архетипів» [69, с. 743]. Із згаданою теорією перегукується концепція Катеріни Кларк про «велику сім'ю» як засадничий міф сталінської культури та теорія чарівної казки Володимира Проппа, відповідно до яких вибудовувалась парадигма героїв («свій», «добро», «богатыр») та ворогів («чужий», «зло», «нечиста сила») та ієрархічна тріада «Батько» (Сталін, Ленін) – «Мати» (Батьківщина) – «Героїчні сини та доньки» (Герої війни, Герої праці).

Для підтримки становлення нової радянської людини, росту її громадянської активності в ім'я партії обов'язковою умовою є наявність антипода – в о р о г а : «Ворог завжди позначає індивідуальне, окремішне, автономне, те, що резонує в контексті загалу, а тому, звісно, мусить бути нівельоване як «інше», як те, що руйнує тотальну монолітну картину світу» [296, с. 269]. Формування образу ворога відіграє важливу роль у розбудові радянського політичного міфу про СРСР як «велику сім'ю», що мав беззаперечний вплив на масову свідомість. Міфологізований образ ворога утверджується в масовій свідомості за допомогою пропаганди та агітації. Він функціонує в умовах утвердження іншого образу – образу харизматичного лідера, адже існування пантеону героїв під керівництвом «напівбога», «мудрого батька», «старшого брата» чи «наставника» можливе в постійному взаємозв'язку та протистоянні з ворогом. Культивування топосу ворога як загрози дало можливість розвиватися героєві, бо без ворога герой би не був героєм, тому цей образ став найбільш стійким образом радянської риторики, визначав її внутрішній баланс: «Соцреалізм як глобальний стиль базувався на тотальності архаїчного мислення з його універсальною бінарністю, де структурування реальності будувалось за принципом опозиції: свої – чужі, вороги – друзі, людина – колектив, пропаганда – контрпропаганда та ін.» [5, с. 10]. Апелюючи до праць прихильників психологічного трактування агресії [108; 225; 291; 299; 330], які визначають ворожнечу як обов'язкову форму людського співіснування, як феномен, що зв'язує колективи та групи, тим самим забезпечує функціонування певних структур (економічних, політичних, культурних тощо), можемо стверджувати, що наявність ворога допомагає спільноті побороти труднощі, виконувати завдання керівництва задля досягнення мети, удосконалюватися, аби бути кращим, аніж противник, та навіть більше – мати конкретний об'єкт, на який можна покласти усю відповідальність за економічні чи соціальні невдачі, політичні проколи, недовиконання плану тощо. Ісмаїл Гасанов означив

образ ворога таким чином: «Ворог зображується: чужинцем, агресором, безликою небезпекою, богоненависником, варваром, ненаситним загарбником, злочинцем, садистом, насильником, втіленням зла і потворності, смертю. При цьому головне в «образі ворога» – це його повна дегуманізація, відсутність у ньому людських рис, людського обличчя. Тому «абсолютний ворог» практично безособовий, хоча може персоніфікуватися ... «Концепт ворога» примушує до свідомо нерозумних і не виправданих дій, які своєю чергою виправдовують тим, що «ворогові» приписують ще більш злісні наміри, в результаті чого виникає зачароване коло ворожості» [41, с. 23].

Детальний аналіз текстів періоду панування соцреалізму дає можливість говорити про такі основні стратегії влади стосовно моделювання образу ворога: стратегія формування кола «чужих» та «своїх», демонізація ворога, відсутність його персоналізованого образу (процес знеособлення) та актуалізація міфу про фатальну загрозу з боку «чужого».

Відповідно до кожної зі стратегій маємо кілька цікавих особливостей у текстовій репрезентації даного образу. По-перше, варто зауважити, що серед «ч у ж и х» радянська іконографіка вибудувала цілу систему. Так, ворог може бути зовнішнім та внутрішнім, прихованим чи відкритим, особистим чи колективним. До того ж у різні періоди соцреалізму функціонували різні типи ворогів. Наприклад, у фазі протоканону можемо вирізнити такі типи, як «капіталіст», «поміщик», «банкір», «піп», «церковники», «цар», «махновець», «буржуй», «білогвардієць», «петлюрівець» тощо (наприклад, «зрадник-петлюрівець» Мирон Оскілко – «Зачарований вітряк» Михайла Стельмаха, «буржуй» Помикевич – «99%» Ярослава Галана, «церковник» Коваленко – «Хлібна ріка» Олексія Слісаренка, «попівна» Фенька, «піп» Гервасій, «анархісти» Андрій Дудка й Сенька Хапчук – «Президент Кислокапустянської республіки» Олексія Слісаренка тощо). На початку 30-х рр. з'являється особливий тип ворога –

«вороги народу», до когорти яких зараховувані і «колишні свої» – «куркуль», «інтелігент», «спеціаліст-шкідник» (ворогів такого типу бачимо у творах «Перша весна» Григорія Епіка – «зрадник» Литка та його «армія»; «Гриць і Микола» Петра Панча – «куркуль-вбивця» Кендюх; «Металісти» Івана Сенченка – «відступник» Клинець; «Хлібна ріка» Олексія Слісаренка – «куркуль» Бараболя та його син Никодим та ін.). Згодом у часи активної дії соцреалістичного канону (30-50-і рр. ХХ ст.) спостерігаємо зміни в образній системі ворогів. Це передусім «фріц», «німець», «окупант», «загарбник», «есесівець», «зрадник», «поліцай», «полонений», «дезертир». Такий тип ворогів актуалізується передусім у творах мілітарної тематики, зокрема «Таємниця Соколиного бору» та «Лісова красуня» Юрія Збанацького, «Прапорonosці» Олеся Гончара, «Чорний хрест» та «Патріот» Петра Панча, «Міцніший за сталь» Вадима Собка, «Дума про невмирущого» Павла Загребельного тощо. У часи трансформації та занепаду соцреалізму справу переважно маємо з внутрішнім ворогом – «кар'єрист», «п'яниця», «нероба», «хулігани». Так, образ «кар'єриста» змальовано в «Соборі» Олеся Гончара (Володька Лобода); образ «шахрая» Семена Магазаніка та «прокурора-донощик» Прокопа Ступача – у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха; образ «псевдовченого» Кучмієнка – у «Розгоні» Павла Загребельного.

Варто зазначити, що нерідко в соцреалістичних текстах трапляються епізоди, де описані зворотні процеси у формуванні кола «своїх» та «чужих». Так, при підтримці наставника чи партії ворог, пройшовши процес перековки, стає «своїм». Згадаймо історію Івана Гниди із роману «Перша весна», який із затурканого селянина, який виконував завдання куркулів з метою дискредитації колгоспного господарства, під впливом Химочки стає на «шлях істинний», перетворюючись на ревного прихильника розкуркулення та колгоспів. Також відбувається і зворотній процес – колишні «свої» стають зрадниками та відступниками. Саме таких негативних конотацій надає Юрій Збанацький «зраднику» Лукану: «*Лукан*

Хитрий був людиною середніх літ, присадкуватий, кремезний, з очима кольору рудої глини. / Він не боявся загарбників. / Ще тоді, коли почалася війна, говорив сусідам: / – Я німців знаю. П'ять років з ними пробув. / Всі знали, що Лукан у дні імперіалістичної війни був у німецькому полоні. / – Добрячий народ, – продовжував Лукан. – Багата країна – там усі пани. Ці наведуть і в нас порядок» [105, с. 25].

Друга із зазначених стратегій – демонізація ворога – знову ж таки відсилає до теорії архетипів та теорії чарівної казки, згідно з якими існує постійна боротьба між добром і злом, та де актуалізується міф про героя, який перемагає ворога. Ворогові приписується стандартний набір негативних характеристик: бридкий, огидний, часто з фізичними чи психічними вадами. Ось як про образ ворога в радянському політичному плакаті пише тогочасна критика: *«Малюють ворога у вигляді людини з іклами, з величезною пащею, з довгими кігтями, з величезним пухом. Капіталіст – це допотопне тварина; варто лише показати такий собі його образ, як відразу обуриться весь пролетаріат і, взявши зброю в руки, піде дубасити чудовисько» [26, с. 21].*

У художній текстах теж часто маємо подібні характеристики. Так, у романі «Чотири броди» Михайла Стельмаха автор використовує негативну символіку та порівняння у змалюванні образу Магазаника (архетип тіні та темряви, «потойбічні» метафори тощо): *«чорт зі свічечкою», «дідько», «ворон» [261]. Варто також зазначити, що в тексті змальовано своєрідний ритуал, де Семен, будуючи хату, примушує викласти фундамент із кам'яних ідолів: «Про таке, звісно, довідались люди, і селом пішли поголоски, що Магазаник знається з нечистою силою» [261, с. 255]. Доволі часто для підсилення вкрай негативного образу ворога автори використовують «зоологічні» метафори: *«У затінку били й катували людей. Чути було крики і стогін. Постріли, і падіння, і вдари об стіну. Когось виносили і вкидали в яму. Ернст фон Крауз з'явився в дверях. Він був мокрий од збудження і важко дихав. Ніби це не він катував людей,**

а його самого пекли огнем, і розтинали до нестями. Очі його горіли, як у хижого звіра і тремтіли білі губи» [89, с. 42].

Над проектом образу ворога радянська система працювала тривалий час. Щоб закарбувати тавро шкідливого/негативного/небезпечного для не-радянського, а тому і ворожого, влада використовувала різні прийоми. Це і непривабливі портретні замальовки, і вибудовування сюжетів із жорстокими кадрами-епізодами, і використання непристойної лексики тощо. Яскравим прикладом цього може слугувати опис німецького хлопчика Фріца з твору Петра Панча «Червоні галстуки»: *«Хлопець був мидзатий, з червоними щоками, на товстих ногах. Хоч надворі була спека, але Фріц носив важкі черевики, грубі штани на шлейках і великий бант» [214, с. 152]. Його зовнішня убогість обов'язково посилюється морально-етичною обмеженістю. Показовим є епізод із вище згаданого оповідання, коли Фріц відрубав кішці хвоста, а згодом його батько пристрілює її через те, що киця захищаючись, подряпала хлопця: *«Кішка лежала в кутку й зализувала обрубок хвоста. Біля неї сидів Олесь і тримав блюдечко з молоком. Фріців батько навів револьвер ... / Гітлерівець вистелив. Кішка підстрибнула і упала пластом, ніби її розчавив автомобіль. Фріц підбіг і притоптав її ногами» [214, с. 153]. Подібні негативні замальовки зустрічаємо і в повісті Юрія Збанацького «Таємниця Соколиного бору», де ворогу – генералу фон Фрейліху – автор приписав такі характеристики: *«На закінчення розмови фон Фрейліх поставив вимогу висилати заарештованих в концтабори. / – Тубільців треба знищувати і з найбільшим зиском. Ми повинні залишити лише найбільш покірних, безмовних. / І тому, допитуючи заарештованих, він цідив крізь зуби своє улюблене слово: «Освенцім» [105, с. 188].***

Будь-який ворог прирівнювався до демонізованого образу Зла, якому протистоїть Добро в образі радянського героя. Причетність до кореня зла наділяла ворога нелюдськими надможливостями, що робили ворога вкрай небезпечним. На підтвердження останньої тези можемо

навести уривок з роману Григорія Епіка «Перша весна», де автор змальовує «зоологічну ненависть» куркуля Литки до всього не-радянського, озвучує демонське бажання убити Химочку та Логвина: «– Двісті, дві тисячі, двісті тисяч, мільйон! П'ять мільйонів. Розкласти на дорогах, розвішати на стовпах. Услати ними степ від моря до моря! Винищити від найстаріших аж до тих, як їх... – Литка тупнув ногою і запнувся» [96, с. 131].

Радянська влада повністю контролювала процес селекції радянських міфів, відповідно до яких і формувала стереотипне сприйняття ворога, уклала такий образ, який би підходив до владного пазла «історичної правди». У даному випадку можна погодитись із міркуваннями Романа Сербина, який зазначає: «Історичні міфи не відтворюють історичну істину – це не їхнє завдання. Міфи дають ідеологічне зображення минулщини, яке є корисним для політичних цілей міфотворців. З історії вибираються такі події і їх інтерпретується в такий спосіб, щоб підтримати заздалегідь вибрані політичні напрями» [246, с. 75]. Причому ворога зображали стереотипно, за єдиним шаблоном. Наприклад, солдатів вермахту показували сліпими виконавцями наказів командування, здатними на успішні дії тільки в умовах чисельної і технічної переваги над противником. Ворога взагалі змальовували, як якусь військову машину, що діє в силу свого призначення, в якій немає місця особистостям і характерам. Згадана модель опису стосується не тільки «нацистів», оскільки вона інтегрується і на інших «ворогів» радянської влади, проте саме при описі «німців» вона набуває виключної смислової ваги. Так, Павло Загребельний знеособлює образи ворогів, які «здавалися якимись однаковими, дуже схожими один на одного» [100, с. 48], та навіть більше: ворог не мав «своїх» рис, тільки «загарбані», «украдені», «окуповані»: «Фашист був живий і здоровий. Він стояв, розставивши ноги в грубих чоботях з куценькими халявками. На ньому були широкі сіро-зелені штани і такого самого кольору френч з безліччю кишень, великих і одвислих, мов

торби. Обличчя німець мав бліде, одутлувате, а під носом, як дві жарини, горіли в нього руді пишні вуса. Такі вуса були колись у сільського крамника Кузьми Кириловича. Виходить, німець не тільки прийшов на його, Андрієву, землю, він ще й присвоїв собі чужі вуса. Бо Андрій же добре знав, що ці вуса належали крамникові Кузьмі Кириловичу» [100, с. 48].

Стратегія відсутності персоналізованого образу ворога засвідчує зневажливе ставлення до будь-якого «чужого». Рідко автори вводять імена ворогів у соцреалістичні тексти, тим самим знеособлюють їх, приписують за ними роль *не-людини, не-особи*, підкреслюють їхні нелюдські якості: *«На воротях табору красувався латинський напис: «Суум квікве» – «Кожному своє». Фашисти вміли бути цинічними. На пряжках солдатських поясів вони накреслили девіз «Гот міт унс» – «З нами бог» – і наказали цим солдатам вбивати все живе й залишати після себе спалену землю, хоч головною заповіддю того бога, якому вони поклонялися, було «не убий». Центральний орган їхньої партії – газета «Фелькішер беобахтер» виходила під гаслом «Фрайгайт унд брот», тобто «Свобода і хліб», але цей лозунг означав лиш те, що фашисти хотіли б позбавити свободи й хліба всіх людей, які живуть на землі. В отому написі на воротях табору їхній цинізм досяг вершини своєї одвертості. Кожному своє. Одні будуть повільно вмирати від ран – і їх ніхто не спробує навіть лікувати. Інших замучать на каторжних роботах де-небудь на будівництві авіаційного заводу. Ще інших сплять в печях крематоріїв, сплять живцем або ж перед цим розстрілявши, вбивши ядом, задушивши отруйним газом. Кожному своє. «Суун квікве» [100, с. 54].*

Актуалізація міфу про фатальну загрозу з боку «чужого» сприяла чіткому впровадженню мілітарної стратегії влади, тим самим відчуття «бути на поготові» для боротьби з ворогом постійно підтримувалось на різних рівнях. Владний апарат застосовував усі можливі механізми утримання громадян на короткій вуздечці – громадянин СРСР відчував потребу бути причетним до загальної боротьби із загрозливим

«чужим». Для цього використовували різні засоби – викривлення історичних фактів, наведення «правильних» аналогій, пропаганду та агітацію, «роз'яснювальну роботу»; залучали пресу, радіо, мистецтво, літературу тощо. Влада визначала ворогів і визначала ступінь загрози, виходячи виключно зі своїх політичних та економічних пріоритетів, часто «правильно» розставляючи акценти задля хорошої картинки. До прикладу в Андрія Малишка Гітлер порівнюється з царем Миколою I, які обидва «мучили» Тараса Шевченка: *«В війни годину, в нічку зловорожу / Побачив я, чого забуть не можу. / В розбитій хаті, у самотині, / Висів портрет Тарасів на стіні, / І рідні очі, і уста закуті, / Порубані шаблями в дикій люті. / Колись царі йому бажали долі – / Труїли душу трутою неволі, / Лишень живим не встигли розп'яти! / Тепер же Гітлер порубав для мсти»* [185, с. 104]. Тому влада використовує заклики до знищення ворога, що часто виражаються за допомогою мовленнєвих метафор, пов'язаних із ідеєю насильницького знищення ворога: *«Шалійте! Землю рвіть отруйними зубами! / Сичіть гадюками і вийте, як вовки! – / Вам не уникнути покарної руки! / Над вами – тьма і кров, а сонця світ – над нами!»* [227, с. 10].

Підсумовуючи, зазначимо, що формування образу ворога було одним із пріоритетних завдань у конструюванні радянської картини світу. Тому важливо було застосувати усі можливі механізми у формуванні негативного образу як зовнішнього, так і внутрішнього ворога, утвердити потребу ненавидіти «чужого», щоб зберегти за собою увесь «політичний капітал»: «Для натовпу потреба ненавидіти відповідає потребі діяти. Збудження в ньому ентузіазму не поведе далеко, але дати йому привід і предмет ненависті означає дати поштовх його діяльності» [270, с. 14]. Порівняльний аналіз соцреалістичних текстів показує, що дана ідеологема, зазнавши певних трансформацій та модифікацій у різні періоди дії соцреалістичного канону, зберегла своє основне смислове навантаження – усе *не-радянське* є ворожим, усе вороже є загрозовим. Так боротьба з

ворогом стає консолідуючим чинником радянського суспільства, одним із архіважливих державних завдань.

Висновки до розділу 3

Фундаментальною в текстотвірному каноні соцреалізму є антропологічна концепція «нової людини», яка визначала стратегію соціальних відносин та суспільних перетворень. Використовуючи агіографічну житійну схему, що відображала усі етапи становлення святих (народження – дитинство – виховання (часто *пере*-виховання під керівництвом наставника) – життя в ранзі святого – чуда (тобто суспільна користь діяльності) – символічна смерть), соцреалістичний текст означував антропологічний проект домінантним в утвердженні текстотвірного канону соцреалізму. Так, у процесі перековки радянська людина проходить кілька етапів: перетворення «людського матеріалу» в «ідеальну дитину», яка згодом під чітким керівництвом влади-наставника перероджується в «нову людину». У радянській агіографії ця «нова людина» головно представлена такими героями, як герой-воїн, герой-робітник, герой-селянин та герой-партійний керівник. Саме герої забезпечували утвердження міфу про радянську людину як людину нової формації, що побудує «світле майбутнє». Виконуючи роль політичних, культурних, інтелектуальних та моральних орієнтирів, герої-наставники «викували» нове покоління, «чудесний сплав» нових людей, вірних виконавців завдань партії. Героїзація радянської людини забезпечувала формування колективної ідентичності нового зразка, яка мала посилити денаціоналізацію та утвердження «*homo sovieticus*». Обов'язковим елементом «негативної поетики» текстотвірного канону соціалістичного реалізму був образ в о р о г а . Стратегія формування кола «чужих» та «своїх», демонізація ворога, відсутність його персоналізованого образу, актуалізація міфу про фатальну загрозу з боку «чужого» – це ті основні стратегії, які використовує влада при моделюванні образу ворога.

Формування образу ворога відіграло одну з ключових ролей у розбудові радянського політичного міфу про СРСР як «велику сім'ю», що мав беззаперечний вплив на масову свідомість радянської людини.

РОЗДІЛ 4

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ

4.1. Механізми стилістичної модифікації канону

Літературний канон є змінною категорією. У залежності від дії різних чинників (як літературних – літературна критика, премії, так і позалітературних – політична ситуація, цензура, перегляд освітніх програм) у каноні відбуваються як фактографічні, так і текстотвірні зміни. Не виняток і соцреалістичний канон української літератури. Проходячи різні етапи розвитку, він постійно зазнавав модифікацій. Насамперед зміни відбулися на стильовому рівні. Оминаючи пряму опозицію до канону, якою були дисидентська та еміграційна література, у фокусі нашого дослідження – текстотвірні процеси і явища, що підривали соцканон «зсередини» в рамках «легального» поля чи на його межі. Серед механізмів стилістичної модифікації головню зупинимось на таких, як не свідоме розширення рамок соцреалізму, коли перемагає внутрішнє чуття слова, для якого неприпустима регламентованість та відповідність чітко прописаній схемі, та деформація канону через самоцензуроване письмо, наслідком чого є пародійне звучання соцреалістичних текстів. Важливим є не тільки простежити, як відбувався процес розширення канону, які чинники впливали на зміну як текстотвірного, так і фактографічного канонів соцреалізму, які механізми модифікації були найбільш активними на різних етапах, але й показати увесь складний шлях виходу «поза» межі канону, що згодом привело і до його руйнування.

Природно, що процес творення не передбачає чітких обмежень та рамок, чітко окреслених схем та стереотипів, наперед визначених типів та характеристик. Навіть у період панування соцреалістичного канону можемо навести не один приклад переваги внутрішнього відчуття слова,

несвідомого та ірраціонального, над владними схемами соцреалістичного тексту. Несвідома «перемога» над приписами і постановами партії ще раз доводить значущість психологічної природи творчості, навіть у тоталітарних суспільствах.

У цьому контексті цікавим є роман Степана Тудора «День отця Сойки» (1932 – 1941) як нетиповий соцреалістичний текст. Перше, на що звертає увагу читач – це спосіб викладу, який абсолютно не підпорядковується соцреалістичній схемі. Навіть радянська критика звернула увагу саме на нетипову структуру роману: «Читач неодмінно помітить оригінальну – безпрецедентну в українській літературі – манеру викладу. Вона, між іншим, теж є своєрідною ремінісценцією. Наразі у твір запозичено із філософських джерел не факти чи події, а описаний там принцип мислення (в структурі «Дня отця Сойки» вирішальну роль відіграє не традиційна композиція, а саме принцип мислення!» [278, с. 513]. На нашу думку, це пов'язано в першу чергу з авторським біографічним досвідом та світовідчуттям, свідомим та несвідомим. Степан Тудор був одним із активних учасників філософської школи Казімежа Твардовського, регулярно виступав на засіданнях товариства з доповідями на такі теми, як «Причинки до аналізу оман», «Про предмет реалізаційного судження», «В пошуках об'єктивних відповідників наших почувань», був автором дисертаційного дослідження «Про так зване спостережувальне судження. Дослідження з психології пізнання». Тому в даному випадку доречно говорити про так звану «текстобіографію» як синтез інтелектуальної біографії автора та смислового наповнення твору [46; 249]. Одним із доказів особливої ваги інтелектуальної біографії у творчості Степана Тудора є цитування героями текстів, що були добре йому відомими, текстів, які формували світогляд та життєву позицію письменника та впливали на його авторське становлення. Так, твір рясніє цитатами з праці В'ячеслава Липинського «Релігія і церква в історії України», зі статей Леніна, із документів римо-католицької церкви та

філософських трактатів Томи Аквінського, Цицерона, Тертуліана тощо. Багатий твір і на ремінісценції та алюзії з Біблії, на послання богословів та пророків, діянь святих і т. п. Використовуючи як пряме, так і непряме цитування, автор тим самим створює нетипову для соцреалізму наративну модель, де внутрішнє несвідоме світовідчуття, що безпосередньо пов'язане з біографією автора, оприявнюється в тексті, адже «наративи є одночасно моделями світу і моделями власного «я». За посередництвом історій ми конструємо себе як частину нашого світу» [27, с. 40]. Серед нетипових для соцреалістичного викладу особливостей оповіді, окрім застосування принципу «текст у тексті», можемо назвати і часопросторову організацію роману. Степан Тудор моделює структуру твору, виходячи «поза» канон соцреалізму, адже часопросторові рамки тексту абсолютно розмиті. Автор використовує екскурси в минуле, причому минуле різних епох, активно долучає до тексту внутрішні монологи, спогади-оповідання, діалоги, полілоги, вставні новели. Так виникає ефект калейдоскопічності, фрагментарності, епізодичності тексту. Такий синтез нетипових для соцканону конструктивних принципів і типу оповіді породжує так званий «монтажний» наратив роману «День отця Сойки», що можна вважати ще одною із ознак текстотвірного виходу «поза» канон. Так, Григорій Сивокінь у передмові до роману зазначає: «Для цієї калейдоскопічності світосприймання С. Тудор винайшов адекватне письмо, яке надає оповіді поліфонічності звучання, а текстові самотнього поліграфічного зображення: в традиційну «лінійну» оповідь у вигляді спогаду вторгаються спогади іншого характеру (їхню наявність засвідчують окремі речення, взяті в лапки й віддалені від решти тексту дужками), в свою чергу – майже одночасно – з інших шарів Сойчиної пам'яті нерідко зринають спомини-«мікрооповідання» (візуально автор виділяє їх через «уступи», в яких теж можуть виникати автономні оповідні «вкраплення»» [278, с. 513]. Отож роман «День отця Сойки» можна порівнювати із романом «потоків свідомості», що набув

неабиякої популярності на початку ХХ ст. Вперше таке порівняння зустрічаємо у примітках до видання 1989 року, де йшлося про подібність текстів Тудора та Джойса, у яких «нерозривно переплітаються свідоме і підсвідоме» [278, с. 513]. Як зазначає Ірина Приліпко, досліджуючи спільні риси обох текстів, «важливе значення у формуванні сюжетно-композиційної структури творів С. Тудора та Д. Джойса мають вставні сюжетні елементи: історичні, філософські, публіцистичні, документальні екскурси й відступи, у Д. Джойса – також міфологічні (такі епізоди в «Уліссі», як «Аїд», «Цірцея» роблять модель хронотопу поліфонічною, інтегрують у неї ірреальні, фантазмагоричні елементи). Відтак, у творах обох письменників спостерігаємо розширення часових і просторових вимірів, проте, якщо у романі С. Тудора ці виміри мають *конкретно-реалістичний характер* (виділення моє – У. Ф.), то у творі Д. Джойса провідну роль відіграє міфологічний інтертекст» [222, с. 472]. Погоджуючись із дослідницею, можемо припустити, що абсолютний відхід був неможливим тому, що Степан Тудор, використовуючи внутрішнє підсвідоме в манері викладу соцреалістичного тексту, все ж таки дотримувався владного плану «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності» [218, с. 21] та активно працював у напрямку створення літератури антиклерикального та атеїстичного характеру. Проте залучені різноманітні засоби порушення лінійної розповіді функціонують разом із структурним осередком соцреалістичного твору – основним сюжетом (master plot), що може свідчити про боротьбу двох начал у свідомості автора. Адже попри намагання бути вірним «творчому» методу соцреалізму, працювати в напрямку тенденційності та типовості в зображенні церкви та католицького духовенства, Степан Тудор неусвідомлено відійшов від чітко прописаних владних схем, оскільки наскрізним елементом твору став не причинно-наслідковий перебіг подій і викриття «фашистів у ризах» [33, с. 69], а процес формування та розвиток свідомості героя, пошук істини та сенсу життя, аналіз підсвідомих бажань

та покликань героїв. На нашу думку, відхід від лінійного сюжету, зосередження на розгортанні підсвідомого у тексті та увага до принципу мислення є основними ознаками буття твору «поза» каноном. Монтажний характер оповіді роману ще більше зближує його з романом «потoku свідомості» з його багат шаровою структурою тексту, адже «потік свідомості у літературі – це монтаж, компіляція мислення невербалізованого і внутрішнього мовлення (або його літературної моделі – внутрішнього монологу)» [172, с. 239], що чітко простежується у тексті Степана Тудора.

Ще однією неканонічною для соцреалістичного твору рисою є проблема роздвоєння та маскування. Можемо припустити, що це зумовлено інтелектуальним досвідом автора – захопленням працями Едмунда Гуссерля, Романа Інгардена, Анрі Бергсона. З іншого боку, радянська критика створила «канонічне» трактування «неканонічного» мотиву роздвоєння у згаданому романі: герой цілковито усвідомлює свою матеріалістичну сутність («в глибині своєї істоти був Сойка матеріалістом» [278, с. 145]). Зрештою, обидві точки зору можливі як припущення, адже, погоджуючись з Гастоном Башляр, можемо зазначити, що автор подібний і водночас відмінний від свого твору [320, с. 110]. У тексті Степана Тудора чітко показана боротьба між матеріалістичним та духовним началом: *«Були то роки, впродовж яких у досвіді Сойки відбувався двоякий процес, два різні, однобіжні процеси, зв'язані з собою нерозривно, як світло й його заломаний відблиск, як предмет і його подоба: з одного боку, його власний, внутрішній ріст, у якому колишнє льоттівське слово про комуну розгорталося в його нутрі, обростало новим досвідом, ставало вогнем його крові, пекучим, загостреним гаслом його активності й боротьби; з другого боку, об'єктивний розвиток, що відбувався в зовнішньому світі, бурхливий, революційний процес, що в ньому все людство йшло назустріч практичному, трагічно для сойківщини загостреному розв'язанню дилеми:*

*бог чи комуна» [278, с. 200]. Та й у самому авторові, як і в героєві його твору, боролися дві «душі», тож Степана Тудора справедливо можна зачислити до когорти тієї письменників, які «зі зраненою душею виходять ... з боротьби «двох натур» у собі, із знищеним талантом ... це суперечність двох **національних** ідеалів, що виключають себе взаємно... » [90, с. 85].*

Не знаходячи для себе єдино правильної відповіді, Степан Тудор вдало використовує у тексті метафору маски. «Маскується» і Тудор, і Сойка. Обидва перебувають у пошуках своєї ідентичності, в обох відчувається її криза, розщепленість свідомості та внутрішня невизначеність: *«...чи не вчувалося йому, наче з його власного нутра підіймалася та скалозуба, прилизана маска, як би то вона була найкращим виявом його істоти?..» [278, с. 291].* Ірина Приліпко, дослідниця творчості Степана Тудора, доречно зауважила, що внутрішня боротьба в письменника набула ознак гри [222, с. 93]. За Йоганом Гейзінгою, гра – «це значуща функція, себто вона має певне значення, смисл. У грі «розігрується» щось таке, що перевищує безпосередні життєві потреби й надає ось цій дії певного смислу ... Гра не може спиратися на якісь раціональні підвалини» [42, с. 7]. Подібну ситуацію змальовує й автор роману, тим самим знову ж таки виходить «поза» канон (тобто поза конкретно-історичне відображення дійсності). Не дивно, що Сойку Степан Тудор описує як актора, що виконує свою роль, як режисера, що визначає сценарій та правила гри, для якої характерна часопросторова обмеженість та ірреальність: *«Знав з власного досвіду, що значна частина тієї зачарованості й оп'янілості, яку бачив у піднесених до себе очах вірних під час богослужіння, походила від його богослужбової тактики, від його майстерства в церковних видовищах, у якому він, досконалий актор і режисер в одній особі, пануючи обраховано над кожним своїм рухом і словом, володів через них настроями й почуваннями свого стада, запалював його й остуджував, коли треба...» [278, с. 216].* Світ

перетворився на театр, де Сойка грає роль і «поганого», і «хорошого» водночас, адже в людській свідомості можуть співіснувати одразу кілька суб'єктів [313, с. 17]. Автор застосовує принцип автодіалогу, відображаючи боротьбу «емоційного з раціональним, яка виражена двома внутрішніми голосами» [160, с. 117]. Такий вид мовлення побудований на низці запитань до самого себе, часто риторичних, таких, що і не потребують відповіді: «Що таке бог? Яка істота релігії?» [278, с. 51], «...які є актуальні, доступні для змислів прояви небесних сил у світі матерії..?» [278, с. 52], «Яке є звичайне відношення між богом і світом матерії?» [278, с. 53] тощо. Сойчин автодіалог часто призводить до самоусвідомлення себе через Іншого, який виконує функцію дзеркала: «Отож дзеркальний ефект виникає тоді, коли, за влучним спостереженням Жака Дерріди, «все відображене вже роздвоєне в самому собі, а не лише в своєму образі. Двійник – віддзеркалення відображення персонажа, яке дає привід до діалогу з Іншим собою. Людина виявляється не тотожною собі, і кожна її маска, кожне її «відображення» містить щось автентичне, а щось чуже, не властиве цій особі, щось таке, що існує лише для іншого. Внутрішні суперечності людини зумовлюють розщепленість її свідомості, яка змушує особу розмовляти з своїм alter ego» [46, с. 218–219]. Саме через Іншого Сойка бачить себе: «...в його нутрі dokonувався чудний, хоч і не зовсім чужий для нього процес, лоскитний і водночас болючий процес самовідчуження, в якому сам він з'являється собі як річ, як об'єкт, як предмет між іншими предметами зовнішнього світу... Так, наче дивився на себе з далекої перспективи й бачив себе вглибині, повній зв'язкового й зціпленого руху, й сам знаходився в тому русі поруч із іншими, з Іванівським, але сам був не сам як і Павлин не Павлин, а щось третє... І чув, що в тому третьому були вони оба зближені з собою, як два сусідні виплески однієї течії, як дві гранки одного колеса, що котиться вниз по похилості...» [278, с. 290].

Окрім автодіалогу, однією з домінант у романі «День отця Сойки» у процесі самопізнання є використання образу сну, який Жак Лакан називає «діалогом із собою» [163, с. 38]. Сновидіння – це природна реакція психіки людини на свідому діяльність, проте «у сновидінні Я поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішню» [106, с. 70], «сновидіння – це завжди заборонені бажання, почуття любові й ненависті, злочинні нахили, манія величчя, самозакоханість, смуток смерті» [292, с. 101]. Так, уві сні Сойка «відчуває» галюцинаторне переживання через своє внутрішнє роздвоєння: *«На все життя залишиться в споминах Сойки важкий, гнітучий сон, що зійшов до нього вдосвіта, в останню недоспану ніч перед побаченням з отцем Льотті / ... Було широке, рівне поле, стратоване тисячами ніг, і серед його рівнини, прикований невидною силою до землі, лежав він, Сойка, простягнутий і голий, як була гола під сірим небом сама земля... Полями йшли в різних напрямках тяжко збройні колони, – йшли без початку й без кінця, й тратуючи землю ногами, втоптували в неї молоде тіло сойчука... Наступали на м'язи і втоптували, находили і втоптували... А він лежав у стратованій землі, сам чорний, як вона, й силувався піднести руку, щоб спинити той похід і відвернути його від своїх грудей... Але його рам'я було безвладне й німе, як би не його рам'я... Йї ціле його тіло було безвладне й німе, як би не його тіло, а інше... А проте він містився в цьому тілі, – згортався цілий в грудній клітці й спалювався з болем, збирався там жмутком німого крику й спалювався...»* [278, с. 148–149].

На жаль, перебуваючи в «театрі соцреалізму», Степан Тудор змушений використовувати маску-личину (термін Юнга), намагаючись поєднати непоєднуване. Його текст зазнає впливу владних приписів та настанов, асимілюється в каноні соцреалізму, що регламентує авторське «я». Такий процес провокує роздвоєння душі літератури, про яку писав Дмитро Донцов: «Вчорашній чад» в головах тої «еліти», по десятих роках комунізму, це доказ, що те «завтра», за яке боролася Україна від

1917 року, є сильне як ніколи. А те нині, яке – проти голосу нашого інстинкту насаджує в нас ворожа нам сила з нашими перекинчиками – розкладається в головах його власних адептів ... Советська література на Україні – найкращий тому доказ, що творча література може зрости лише на власних чуттєвих і духовних підвалинах; що роздвоєні душі літератури не створять» [90, с. 92].

Механізм несвідомого порушення чи розширення соцреалістичного канону не був винятковим явищем. Такий неусвідомлений вихід поза владні рамки бачимо й в інших авторів – Олександра Довженка, Юрія Яновського, Остапа Вишні, Миколи Бажана, Володимира Сосюри. Так, через надмірний «психологізм» тексту нищівної критики зазнав роман Юрія Мушкетика «Біла тінь»: «Дивно сьогодні, але піддавали остракізму не за щось бодай умовно антирадянське, а за звичайнісінький – щоправда, поглиблений, психологізм. «Біла тінь» – мій, сказати б, найпсихологічніший роман» [195]. Така ситуація насторожувала партійну верхівку, тому застосовування владних механізмів «угамування» та «повернення» в канон соцреалізму стало звичною практикою. Тотальна владна «корекція» тексту забезпечувала *пере*-усвідомлення авторами своїх творчих «промахів», а вихід поза канон (коли внутрішня сила слова виявлялась сильнішою за партійні постанови) вважали помилковим. У даному контексті варто згадати про два репрезентативних твори соцреалістичного канону, що зазнали тотального переписування – роман «Жива вода» («Мир») Юрія Яновського та роман «Чорне озеро» Володимира Гжицького. Перший, за словами Валентини Хархун, був приреченим на репресії, оскільки «вражаючі картини війни як руїни, а переможця як інваліда, що страждає, суперечили культурній політиці соцреалізму» [296, с. 401], тому «покаявшись», Юрій Яновський створює нову редакцію роману під назвою «Мир», у якому чітко дотримується «досконалої» соцреалістичної схеми, хоч твір «утратив дух життя» на шляху до соцреалістичної зразковості» [296]. Подібну ситуацію пережив і

текст роману Володимира Гжицького «Чорне озеро», де автор загострює увагу на проблемах національної ідентичності, іншості, але не меншовартості, примусової асиміляції тощо. Так, дві редакції твору 1929 р. і 1956 р. мають суттєві відмінності (автор вилучив 50, переробив 9 та долучив 19 нових епізодів [36]). Зокрема, в редакції 1956 р. з'являється «позитивний герой»-росіянин – історик Смирнов, який з позиції мудрого спостерігача, досвідченого старшого брата, по-менторськи трактує національне питання відповідно до партійних доктрин; зникають епізоди, де автор засуджує шовіністську позицію Ломова («...ви виссали з України стільки, що Дніпрельстан, допускаю навіть, що за ваші гроші, ніщо, в порівнянні з тим, що ви забрали...» [43, с. 222]); відбуваються зміни в потрактуванні важливих епізодів («Усі єдиним духом дишуть ... І прості перекупки, і інтелігенти, і деякі комуністи. «Єдина неделіма» – ось квінтесенція всіх думок і бажань їхніх ... Вони всюди хочуть бути вдома. Як же вони б могли відмовитись від Кавказу, від Криму, від Алтаю? Хто посмів би сказати, що Крим, Кавказ, Алтай не їхні? Їхні споконвічні! – І тут же «право нації на самовизначення, аж до відділення» [44, с. 309] (редакція 1929 р.) та «Хай живе Радвлада!», «Хай живе Алтайська автономна область!» [45, с. 311] (редакція 1956 р.)) тощо.

Таке широке «шліфування» авторів відповідно до владних установок, застосування репресивної машини до внутрішньо неканонічних текстів та їх «повернення» до соцреалістичних рамок сприяло розвитку іншого шляху модифікації канону. Таким механізмом можна вважати деформацію канону через самоцензуроване письмо, що є характерною рисою будь-якого тоталітарного суспільства. Так, про самоцензуру письма в умовах владного контролю над творчістю французький дослідник Філіп Лежен зазначає: «Терор неминує породжує самоцензуру. Цензори можуть спати спокійно: автор усе зробить сам» [169]. У цьому випадку автор (свідомо чи несвідомо) відкидає усе «інше», «чуже», «шкідливе» для соцреалістичної схеми, не додаючи до неї нічого

нового. Свідоме самообмеження спричиняє самоповторення, внаслідок чого тексти набувають пародійного звучання.

Любомир Сенік, досліджуючи проблему митця в умовах тоталітарної системи, означив п'ять аспектів письменницького «зламу», серед яких виділив «донощицтво» (сексотство), «внутрішню цензуру» (самоцензуру), «погромну» художню творчість (антиукраїнство), звернення до «обов'язкових» тем (прославляння партії, «викриття» релігії) та «роздвоєння» (неоднозначність позиції письменника) [245, с. 22]. У контексті проблеми самоцензурування та роздвоєності, що були спричинені владним тиском, варто згадати про Володимира Сосюру, Максима Рильського, Миколу Бажана, Олександра Довженка, Олеся Гончара, Юрія Яновського тощо [2; 47; 235]. Проте найбільш репрезентативною, на нашу думку, буде творчість Павла Тичини, про якого сміливо можна сказати, що «основним твором автора стає його власна *біографія*, що перетворюється на *агіографію* не на основі *дару* (проявлення індивідуальності), а на основі *жертви* (відмови від індивідуальності)...» [38, с. 227].

Дискусії з приводу «зламу» поета поділили літературознавців на два табори: одні чітко заявили про «корозію таланту» та перетворення Тичини на «пігмея», інші ж апелювали до «іронічного писання» та «поетичного підпілля душі» поета. Варто згадати, що існують думки про «різного» Тичину [78], про Тичину «до 1924 року» [194], про Тичину «цілісного» [202], про Тичину як «людину в радянському футлярі» [301]. Так, Василь Барка зазначає, що «...на гіркому прикладі Тичини видно, як живцем руйнується творча сфера генія» [14, с. 5]. Подібну позицію займали і Євген Маланюк, Василь Стус, Михайлина Коцюбинська, які говорять про «поетичну смерть» та «корозію таланту» Тичини, який від геніальності перейшов до самознищення та екзистенційної катастрофи як поета [146; 183; 266]. Варто наголосити, що дослідники по-різному трактували цей перехід. Одні зазначали, що поет усвідомлено перейшов у табір

соцреалістичних поетів, інші наполягали на тезі про поступовий «злам» Павла Тичини, у творчості якого маємо випадок переходу від експериментаторського загравання із владними приписами до свідомого вибору на користь партії та створення «нової реальності» у свідомості поета [200].

Існує інша точка зору стосовно Тичининої пізньої творчості, яку трактують як «захисний механізм» поета. Так, Юрій Лавріненко вважав, що така манера письма була своєрідним щитом: «Подвійним методом: по-перше, «щита» партійного поета і, по-друге, поетичного підпілля душі він зумів зберегти себе не стільки фізично, але почасти і творчо, дорощував свій безсмертний кларнетизм такими підрадянськими творами, як «В космічному оркестрі», окремі фрагменти продовження великої поеми «Сковорода» [161, с. 63]. Учений тлумачить «пізню» творчість Тичини не як акт пристосування, а як акт спротиву, як свідому «гру з дияволом», щоб зберегти «сонце в окупованому ворогом підпіллі власної душі» [262], а поему «Сковорода» вважає поетовою покутою, яка може слугувати виправданням усіх творчих компромісів: «...попри всі нечувані «межові ситуації» його часу він виборов собі майже повну внутрішню (хоч не зовнішню) незалежність від сталінізму і поетично оформив ідею нездоланності духової людини Розстріляного Відродження...» [162, с. 67].

Подібну точку зору висловив і німецький дослідник Герберт Нойфельд, який трактує усю «пізню» творчість Тичини як «ліричне мовчання» [202, с. 11], як «особливий символ і текст пильної уяви» [202, с. 11]. Зокрема, дослідник зосереджується на аналізі двох творів-супутників – поемі «Похорон друга» та вірші «Ти, Павле...», які «мають прихований підтекст, у якому в символічній формі закодовані філософсько-поетичні, а також психологічні одкровення Тичини» [202, с. 11]. Автор ідентифікує головних героїв поеми з самим Тичиною, який з «поетичного героя» (Ярослав) перетворився на «поетичного небіжчика» (Степан), а своєрідне доповнення поета до поеми у вигляді вірша

«Ти, Павле...» підсилює думку про «вмирання» Тичини-поета, «духовну смерть себе як прихильника вільної України та справжнього митця» [202, с. 11]. Підтвердження цієї тези знаходимо у самих текстах, де поет звертається до прийому внутрішнього монологу, в якому чітко звучить тема роздвоєності: *«І дивно! Сурми грають, / військові йдуть в процесії, а я / (ніяк подвоєності не позбавлюсь!) / дивлюсь, як бурякова течія / зника на заході... І не цікавлюсь – / над ким ці сурми плакали? / Чого тарілки дзвякали? / І барабан як в груді бив – / хто вік свій одробив?»* [276, с. 255]. Розуміючи свою творчу деградацію, Павло Тичина називає себе *«творцем, на власнім творі розіп'ятим»* [275, с. 158]. Мотив усвідомлення власної творчої смерті, а відтак і самозвинувачення та самоз'їдання (а також острах фізичного знищення – в цей час він переїхав до Харкова, оскільки боявся за себе через звинувачення Всеволода Балицького у зв'язках із Центральною Радою та Михайлом Грушевським) звучить і в інших творах поета: *«Я задихаюся, я гину. / Я покажу тобі такі речі / в однокласовій ворожнечі. / Я покажу всю фальш, всю цвіль / партійно-борчих породіль. / А братні зуби? Дружній зиск? / Гнучка політика, як віск. / Коли були б це генерали, / ми б знали, що робить. / А в тім то й річ, що це кати / однокласовії...»* [274, с. 180].

Герберт Нойфельд наводить кілька аргументів на користь тези про приховану опозицію Тичини до режиму, що формально виявляється у гіперлояльній творчості, а реально є свідомою антипоезією: «Феномен пізнього Тичини можна розглядати як ніцшеанського розмаху протистояння митця «чорної змії» тоталітарної системи та як складну філософську версію життєствердження, що лише на поверхні скидається на «злам» [202, с. 11]. Це був довгий шлях самообмежень, шлях драми поета-рапсода, поета-резонатора, який тонко відчував суспільні зміни, відповідно від яких змінювався і його «голос». До того ж важливо наголосити, що соцреалістичний «голос» з'явився не одразу, та й не був єдиним у творчості «пізнього» Тичини. Так, згадаймо поезію «І буде так»,

де чітко звучить мотив фальшивості ідеї «нового світу», де все безпроблемно і радісно: *«І буде так – / Сліні: де ж те небо – я не бачу? / Глухі: мені здається, правду я б почув! / Каліки: плачу, / Од болю кричу! / І буде так – / Фальшиве небо сміхом хтось розколе. / І стане світ новий і люди як боги. / І скрізь, де буде поле, – / Плуги, плуги...»* [275, с. 95]. Це ще той період внутрішнього опору до тоталітарного режиму, коли поет певний час творив поза рамками соцреалізму, перебував у нових естетичних та ідейних пошуках.

Аналізуючи поезію Тичини після «Сонячних кларнетів» і до «Партія веде», можемо стверджувати, що цей період Тичининої творчості був своєрідною трагічною маскою, яка, на жаль, згодом стала поетовим обличчям: «Іронія, що її він висунув як засіб вислову, була сприйнята як вірне служіння, і поетова творчість стала часткою сталінської пропаганди ... іронічна поетова поза коментувалася всерйоз; маска стала обличчям» [271, с. 138]. На нашу думку, в Тичини був той проміжний період творчості, де він уже не «геній», але й ще не «блазень», а людина-маска, яка має зробити вибір: використовувати пародійне письмо як опозицію до соцреалістичного канону, чи перетворити такий стиль у канонічне письмо. Ще до «Чернігова» неодноразово звучать мотиви власного роздвоєння та самоіронії: *«Ніколи так душа ще не мужала! / Ніколи так ще дух не безумів! / О дух ясний – без яду і без жала – / давно ти снів? – а вже сучасний дій / всього мене обняв, здавив, напружив, / і я встаю, нову вдихаю міць. / Не мрію, ні, повіки я розмружив – / іронія і гордість на лиці, / іронія...»* [275, с. 183]. Та й у стильовій манері поета відчувається якась невизначеність та хаотичність, постійні переходи від однієї манери письма до іншої (часто фольклорна ритмомелодика та мотиви чергуються з соцреалістичними). До прикладу, у вірші «Плач Ярославни» маємо дві абсолютно різні частини. Так, у першій читаємо: *«Тут княгиня знов: / – Послужи ще ти, вітрило, / вітре-чорнобров! / Десь князь одступає / з жменькою княжат, – / одвертай од*

нього стріли, / посилає назад» [275, с. 171]. А даті йде типовий для соцреалізму текст, де регламентована поетика, чітко вибудована схема, типові радянські образи та символи: *«Що шумить-дзвенить верхами? / Що там трусить порохами / вранці на зорі? / То тікаючи туманять / королі й царі. / То за ними отаманять / скрізь пролетарі. / Понад горами, над степом / розлетілись грізним ценом, / стали в один хор. / Не ховайтесь, хитрі лиски, / витягнем із нор! / Б'ють згори, метаять блиски – / лиш шумить мотор...»* [275, с. 173]. Не витримавши владного тиску, поет «переплавляє те, що мало б називатися музою, на щось прямо протилежне самому її смислу, якісно й кількісно доводячи цей «продукт» до апогею антиестетики» [202, с. 11]. Спостерігаємо ситуацію, коли соцреалістична система витісняє «драму» Тичини, а самоконтроль набирає такого рівня, що автор відмовляється від власної ритмічної орнаментативності, від «кларнетизму», від «музичної» поетики, а натомість використовує готові соцреалістичні формули та сталі кліше: «Тичина став співавтором (разом із М. Бажаном) гімну Радянської України. Саме з причини рецепції він почав писати частівки (фактично то був пастиш). Останні шокували читача із виробленим смаком. Народові частівки з соціалістичним змістом й уславленням Сталіна теж не сподобалися, інакше б не з'явилися пародії на Тичину» [297].

Та й жорстка характеристика Євгена Маланюка, який називає збірку «Чернігів» «психопатичною збіркою автопародій» [183, с. 302], наштовхує нас до думки, що і самоіронія, і автопародія таки є характерною рисою поезії Павла Тичини. Подібні міркування висловлював Станіслав Тельнюк, який назвав збірку «Чернігів» «пародією», зазначаючи, що присвята «Василеві Еллану», блискучому майстрові сатиричної пародії, була цьому підтвердженням [272, с. 189]. Доказом також слугують примітивні, прозові, «безтичинні» назви поезій («Мій друг робітник водить мене по місту й хвалиться», «Зустріли комсомольців обурених украй і знову шкідництво викрито», «Після цього зрозуміло»

робітник каже «Чого укр-варшавському сміттю так зараз весело» тощо). Чи це зроблено свідомо як протест та акт безвиході в умовах «регламентованого» письма, чи несвідомо як процес «приростання» до системи, – відповісти важко. Та й серед літературознавців нема чіткої позиції: одні наполягають на тому, що це поступовий і органічний процес поетичного розвитку Тичини, адже «не існує чіткої демаркаційної лінії, часового моменту, коли можна виділити абсолютний стилістичний або тематичний розрив» [54, с. 326], інші зазначають, що чисто формалістичні міркування спонукали поета до штучної оксюморонної поезики. Так, у вірш «Ронделі» поет ніби іронізує над словами, грається з ними, ставлячи в один ряд образи сонця, що «сміється ... з небозвода», хмарок, що «на конях мчать» з маніфестаційним шумом, шумом заводу, тополями, які «мобілізуються»: *«Іду з роботи я, з заводу / маніфестацію стрічать. / В квітках всі ulиці кричать: / нехай, нехай живе свобода! ... / Гукнем же в світ про наші боли! / Щоб од планети й до зорі – / почули скрізь пролетарі, / за що ми б'ємся тут у полі! / Мобілізуються тополі...»* [275, с. 116–117]. Така гра слів є не простою забавою, а боротьбою двох начал, двох світоглядів; це та буферна зона, де Тичина перебував уже після «Сонячних кларнет», але до «Партія веде», та де відбувалась боротьба між «інтимністю» та «трибунністю»: *«О ні ми ясно кажемо / з заводом школу зв'яжемо / у всі знання узуємось / врзаємось шлюзуємось / політехнізуємось / Штурмуєм панські устрої / у нас доба індустрії / в нас темп і тлум понтонові / труди і дні двотонові / залізобетонові / Нехай Європа кумкає / а в нас одна лиш думка є / одна одна турбація / традицій підрізація / колективізація»* [275, с. 229].

Поет, розуміючи свою поразку перед системою [315], самоіронізує [78], намагається виправдати себе, поводитьсь, як «боягуз у літературі»: у нього багато сумнівів, багато невпевненості та самонавіювання. У триптиху «Лист до поета» можна побачити етапи переходу від поета-пророка до поета-ситуативіста, а згодом і до поета-

комуніста. Так, у першій частині вірша читаємо: *«Еллади карта. Коцюбинський, / на етажерці лебідь: / оце і вся моя кімната, – / заходьте коли-небудь!»* [275, с. 105]. А далі: *«Про Вас недавно хтось писав: / «Поезії окраса». / А все ж таки у Вас не так, / не так, як у Тараса. / Про все в Вас єсть: і за народ, / і за долю краю. / А як до серця те узять – / даруйте, я не знаю»* [275, с. 106]. У цих рядках уже відчуваємо невпевненість, невизначеність, розчарування і віддаленість поета, від якого вимагають змін, адже змінився і адресат (*«Я комуністка, хожу в «чужому», / обрізала косу»* [275, с. 107]), тому він зобов'язаний писати «по-новому»: *«Скажіть мені: / кому потрібні рахітичні / оті сонети та пісні? / Народу, скажете? голодним? – / Нещасна, жалка ж та рука, / що тріолетами годує / робітника. Поки прощайте, не здивуйте – / це ж не любовний лист. / А втім, скажу: Ви – сила, / і з Вас ще буде комуніст»* [275, с. 107]. Використання опосередкованого діалогу (ліричний герой читає листа від прихильниці) є нічим іншим, аніж «поглядом збоку» на самого себе. Так Тичина наче переконує себе, що часи змінились, змінились реципієнти, а тому і він змушений змінитися та стати «поетом-комуністом»: *«Грудну клітку Тичини прикрасили. А під орденами – в серці – як і в поетичному світогляді, відбулась гвалтовна руїна»* [14, с. 64].

Підтвердженням такої думки може слугувати ситуація із віршем *«Чистила мати картоплю»*, через який згодом поет змушений виправдовуватися, розшифровуючи свої рядки так: *«Надрукований уривок – це лише вступ до моєї більшої поеми, над якою я працюю вже кілька років. Як у вступі, тут я протиставив дві сили – стару, що відходить, але ще чіпляється за життя (виявом якої є мати), і нову силу, революційно-переможну, в особі сина-комуніста»* [277, с. 71]. Маємо типовий ланцюжок самоцензури, коли витримавши момент, автор *«зорієнтувався»* і *«правильно»* потлумачив свій текст. Саме неможливість стати *«палімпсестним поетом»* (хоч намір такий, очевидно, був), змушує поета пристати на умови влади, а відтак і зберегти собі життя: *«Двадцятье*

століття заправило від митця такого характеру, який здатен витримувати і понадлюдські перевантаження. Тичина такого характеру не мав. Він був занадто ніжний для цього, може, найжорстокішого віку. І тому помер живцем, десь за десятьма замками своєї прихованої надії, сподіваючись, що його жива смерть колись обернеться на живе безсмертя» [266].

Безперечно самообмеження і самоцензурування були одними із головних факторів, що вплинули на модифікацію соцреалістичного канону, адже саме внутрішня цензура, незалежно від того, чим вона була зумовлена, спричиняла використання готових формул та кліше, намагання сховатися за «маскою» іронії чи самоіронії, надавала творам пародійного звучання. Адже припис і регламентованість суперечать самій природі творчості, зводячи літературу до самопародії. Відсоток викривлення, недоговореності, шифрування, використання підтекстів та натяків у тандемі з постулатами марксизму-ленінізму ускладнювали соцреалістичні тексти, що спричинило модифікацію канону, а згодом вплинуло і на процес деканонізації.

4.2. Специфіка жанрово-тематичної трансформації

Соціалістичний реалізм задав культурі та мистецтву готову формулу, як треба аналізувати, оцінювати та відображати дійсність. Згідно з постановою Першого з'їзду письменників СРСР соціалістичний реалізм вимагав від митця «правдивого історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість й історична конкретність художнього зображення дійсності мусять поєднуватися із завданням ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму» [218, с. 21]. Починаючи з 30-х рр. ХХ ст. тексти, що створювали відповідно до установок та приписів влади, набули типової структури та відповідали чіткій схемі – почався процес масового виробництва однорідного «художнього» продукту. Проте за довгі роки свого існування соцреалістичний канон проходив різні шляхи трансформації, причому на

різних рівнях (жанровому, тематичному, в зображенні «позитивного героя» та «ворога», в поетиці тощо). Такий процес є логічним навіть у такій замкненій системі, як соцреалізм, адже будь-який канон є явищем рухомим. Навіть у тоталітарному проекті соцреалізму була потреба в розширенні канону «відповідно до вимог часу»: «Нові покоління радянських людей потребують близького їм по духу і часу позитивного героя, який сприймався б як художнє відкриття, впливав на вчинки, відображав би долі народні» [224].

Лібералізація суспільного життя, а відтак і послаблення владного тиску в літературі, не сприяла виконанню плану, задекларованого на Першому з'їзді Спілки письменників СРСР, де соцреалізм тлумачився як «правдиве історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» [218, с. 21]. Влада шукала пояснення потреби реформування канону, про що на XIX з'їзді партії зазначив Георгій Маленков: «Нам потрібні радянські Гоголі й Щедрини, які вогнем сатири випалювали б із життя все негативне, прогниле, все те, що віджило себе, те, що гальмує рух вперед» [184, с. 73]. Цей процес активізувався після смерті Сталіна в 1953 році. Декларативним початком такого розширення можна вважати Другий з'їзд письменників СРСР (15 грудня 1954 р.), де оголосили про необхідність оновлення літератури за допомогою «різноманітності художніх індивідуальностей, стилів і жанрів багатонаціональної радянської літератури» [37, с. 55] та «зміцнення творчих зв'язків із зарубіжною прогресивною літературою» [37, с. 55]. Власне в цей час прийняли рішення про курс на «посилення зв'язку з життям», де «правда життя протиставилась так званій безконфліктності та прикрашенню дійсності» [37, с. 55]. Шлях на оновлення літератури став початком розхитування канону, що згодом спричинило процес деканонізації. Відповідно до цих непростих процесів розширення соцреалістична література цього періоду зазнала помітних змін. Так, з'являються нові теми та жанри, нові герої та вороги, поетика тексту

ускладнюється, виходячи поза соцреалістичні рамки, часто «основний сюжет», що був обов'язковим елементом соцреалістичного роману, зникає.

XX з'їзд партії (лютий 1956 р.) поставив нові завдання перед письменниками – «створення глибоких і повноцінних творів про наше сучасне, зближення з життям народу, подолання відриву частини літераторів від життя трудящих, їх боротьби за комунізм» [317, с. 396]. Потреба «говорити про інше» і «по-іншому», пошук шляхів виходу поза межі основного сюжету, намагання розширити рамки канону, вказуючи на «больові» точки соцреалізму, спричинила появу цілого переліку нових чи переосмислених тем у соцреалістичному каноні.

Жанрово-тематичну трансформацію канону можна вважати новою цілісною пропозицією в рамках існуючої системи соцреалізму, свідомим виходом поза соцреалістичні рамки, результатом компромісу між внутрішньою потребою розширення чи порушення соцканону та владними приписами щодо «правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності» [218, с. 21]. Найбільш показовим у розрізі даної проблеми можемо вважати феномен химерної прози, яку справедливо можна назвати *не-соцреалістичним* явищем у межах закритої системи соцреалізму, що стало одним із факторів її «підриву» зсередини. До того ж у даній ситуації маємо нечуваний факт компромісу, коли влада дозволила мати відмінний від російського стиль.

Варто згадати, що в 1957 році Інститут світової літератури імені М. Горького провів широку дискусію про генезу соцреалізму та його розвиток. Відчуваючи нові віяння, тогочасна критика намагалась «узаконити» умовні форми в соцреалістичних рамках: «Соціалістичний реалізм передбачає безмежну різноманітність форм, стилів і індивідуальних почерків у художній творчості» [98, с. 3–4]. Надалі теза «відкритості» соцреалізму набрала ще більшої ваги. Так, Андрій Кравченко зазначив, що «література соціалістичного реалізму демонструє нині багатство художніх стилів, типів естетичного мислення, розмаїття

форм мистецького узагальнення. Особливо яскраво це виявляється у великій прозі, що привертає увагу дослідників зростанням масштабності проблематики, своєрідною «глобальністю» ідейного змісту, появою нових рис поетики» [148, с. 3].

Варто зауважити, що важливими в радянському теоретичному дискурсі стали процеси «реанімації» романтизму та засадничі зміни у трактуванні реалізму. До того ж теоретики вказували на їх тісний взаємозв'язок як методів у соцреалістичних літературах. Так, Дмитрій Марков зазначає, що «мова йде про складну соціальну структуру антагоністичного суспільства, в якому відмінності світоглядні, загально філософські неминуче породжували відмінності в художніх методах. Реалізм і романтизм в різних співвідношеннях – як і протилежні один одному методи, як і близькі, взаємодоповнюючі начала, як компоненти єдиного методу, що особливо ясно видно в соціалістичних літературах» [188, с. 161]. Системна криза радянської теорії уже не могла описати художню творчість через обмежену схему соцреалізму, відтак радянські критики прагнули використати окремі спостереження західних дослідників, що ініціювали теорію «реалізму без берегів» [40].

У 1958 році з'явився роман Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай та Чужа Молодиця». Авторське визначення «український химерний роман з народних уст» дав назву цілому явищу української літератури 60-80-х рр. ХХ ст., домінантою якого була «умовність». Дослідження проблем умовності та умовних форм [24; 77; 117; 120; 148; 201; 310] та їх прив'язка до химерної прози значно активізувались після виходу роману Василя Земляка «Лебедина згряя» (1971), який можна вважати твором, що дав поштовх до розвитку «химерної» течії. Так, серед літературознавців того часу розгорнулась широка дискусія з приводу генези та стильових особливостей химерної прози [147; 205; 220; 264; 267]. Основними її рисами називали «нежиттєподібність» чи «умовність»: «Художня умовність – одне з

центральных питань поетики «химерної» прози. Правду життя одні художники відтворюють, долаючи опір форми і йдучи до максимальної достовірності твору. Інші навмисне «деформують» дійсність, за принципом «відійти, щоб точніше влучити» [52, с. 27]. Тому й у теоретичних тлумаченнях соцреалізму почався процес модифікації визначення «творчого методу»: «Творчий метод нашого мистецтва є категорія відкрита в тому розумінні, що мистецтво, яке виникає на його основі, надзвичайно чуйне до історичних перемін, які тривають у світі, до нових проблем і конфліктів, нових ситуацій» [268, с. 86]. Так, Дмитрій Марков тлумачив соцреалізм як «історично відкриту систему правдивого відображення життя» [189, с. 398]. Розширення соцреалістичної схеми передбачало «...можливість різних способів художнього мислення і узагальнення, одним з яких – а не єдиним – є узагальнення типізоване. Поряд з ним, особливо протягом останніх десятиліть, утвердилися й засвідчили художню перспективність і романтичний спосіб узагальнення, що функціонує як окрема форма в межах соціалістичного реалізму, і спосіб художнього моделювання, основою якого є казка, притча, міф тощо» [116, с. 182].

Бачимо зміну вектора і у трактуванні реалізації соцреалістичної схеми: «Не треба прикрашати дійсність, треба бачити її завтрашній день. Це – одна з найбільш суттєвих рис соціалістичного реалізму. Зображувати ж можна і у формі, близькій до класичних реалістичних романів (тобто на побутовій основі), і у формі, спорідненій з «Фаустом» чи «Демоном», романтичній чи просто казковій, або умовній, загалом у будь-якій формі, яка б дозволяла виразити правду» [282, с. 892]. У цьому напрямку рухались дослідники і у визначенні «допустимості» умовних форм у рамках соцреалізму, адже художня умовність повинна сприяти глибшому пізнанню життя та реальності: «...проблема умовних форм була висунута безпосередньо творчою практикою розвитку, методом соціалістичного реалізму, оскільки вони (умовні форми) допомагають виявленню

глибинних внутрішніх закономірностей життя, художнього узагальнення шляхом трансформації природних форм» [116, с. 29]. Аналізуючи механізми реалізації «умовності» в соцреалістичному тексті, Андрій Кравченко виділяє такі чотири модуси «нежиттєподібності» в тогочасній радянській прозі: концептуальна умовність (два плани розповіді), характерологічна умовність (особливість творення характерів та героїв), ситуаційна умовність (нетиповий сюжет) і умовність манери розповіді (ліризована розповідь) [148, с. 10].

Важливо наголосити, що химерна проза 1960 – 80-х рр. спиралась на давню традицію (як фольклорну, так і літературну), а відтак значно оновила як текстотвірний, так і фактографічний канони соцреалізму. Хоча були і такі вчені, які не приймали розширення соцреалістичної схеми, аргументуючи це тим, що умовні форми спотворюють правду життя, а в умовності ховається «небезпека заперечення об'єктивної основи мистецтва і об'єктивності знань про дійсність, яку дає мистецтво» [155, с. 56].

Причини виникнення химерної прози сучасники витлумачували відповідно до тогочасних вимог, наголошуючи, однак, на естетичній природі явища. Так, Микола Ільницький зазначив: «Химерний роман як тенденцію в українській прозі, очевидно, слід розглядати в двох взаємопов'язаних аспектах: соціальна обумовленість і стильова своєрідність» [116, с. 176]. Подібну позицію займав і Григорій Штонь: «...український «химерний роман» з його «позиченою» у бурлескного письма наскрізною демократичністю розповідної форми так само, як лірична і сповідальна проза, став ідейно-естетичною відповіддю на ... зміну у суспільних взаємовідносинах...» [310, с. 139].

Такі коментарі були зрозумілими, адже в цей час відбулися значні суспільно-політичні зміни в державі (маємо на увазі «хрущовську відлигу»), наслідком чого було тимчасове послаблення владного контролю над культурою та мистецтвом, активізація дисидентського руху тощо. Також взаємини між владою та людиною вийшли на новий рівень, що

привело до ускладнення й розширення соцреалістичної схеми відповідно до потреби в нових, більш універсальних, механізмах реалізації образної картини тексту. Отож запит на використання нових форм був очевидним, чим і скористались письменники, які наважилися писати по-новому, перебуваючи ще в замкненому просторі радянської літератури. Нова естетика, принаймні позірно, не поривала зв'язків з соцреалізмом, однак, звертаючись до традиційних набутоків, створювала зовсім нову поетичну мову і модель художнього світу. Так, Анатолій Погрібний вбачає в цьому «захисну реакцію літератури», де переосмислення фольклорного «минулого» стає спасінням від стереотипізації, нівелювання, від агресивної «масової культури» [220, с. 25]. Звернення до міфологізму, казковості, фольклоризму та фантастики було зумовлене пошуками механізмів інакомовлення, палімпсестного писання в умовах тотального контролю та цензури. Якщо говорити про те *не-типове*, що приніс у соцреалістичну схему химерний роман, то перш за все варто згадати глибинний філософсько-етичний підтекст, інтелектуальну напругу тексту, функціонування образу-концепції, слідування традиції, широке використання міфів, елементів фантастики та казки, асоціативність, ліризовану оповідь, надзвичайну вагу іронії та сміхових елементів, пародіювання тощо.

До того ж літературна картина світу теж змінилась. Подібні тенденції відчувались і в інших літературах. Химерну прозу часто пов'язують із магічним реалізмом, хоча ці дві тенденції виникли в різний час, і на різних континентах, проте глибинні основи у них доволі схожі. Так, Вільям Спіндлер, досліджуючи особливості магічного реалізму, розрізняє три його різновиди: метафізичний (техніка відчуження – «штукарство, створення несподіваних ефектів при змалюванні звичайних об'єктів посередництвом трюків» [356, с. 78]), антропологічний (характерні два плани зображення – реальний та ірреальний; «два голоси» наратора в тексті; введення міфу в текст) та онтологічний («основним

критерієм творчості стає абсолютна свобода» [210, с. 400]; наявні «знаки, символи чи фантастичні події, які суперечать законам природи» [356, с. 82]). Більшість із цих домінант знаходимо і в химерній прозі. Були типологічні збіги між химерною прозою і російською сільською, грузинською історичною, естонською інтелектуальною прозою, з литовським романом внутрішнього монологу, для яких, за словами Миколи Ільницького, характерна така спільна риса, як зв'язок часів, відчуття традиції на усіх рівнях [120].

Виходячи за рамки владного канону, химерна проза все ж обрала визначальним жанром роман, що очолював також жанрову ієрархію соцреалізму. Однак «основний сюжет» роману, що був визначальним у рамках соцреалістичного канону, уже не мав такої ваги. Така зміна потребувала теоретичного обґрунтування, тому проблемі радянського роману і його «правильному» тлумаченню в час лібералізації приділяли неабияку увагу [201; 264; 267; 280]. Головно йшлося про «історичну доцільність» розширення романного мислення, про його оновлене наповнення, про удосконалення традиційної схеми. Тогочасна критика надала таких конотацій роману 1960–70-х рр.: «...посилення філософського начала і відповідно інтонації роздуму, деяка «відкритість» структури, коли цементує твір не подія і її розвиток, а мотив, широке введення ретроспекції; переключення нерідко сюжетності на розгортання самої думки – осмислення себе і свого покоління в зв'язках з важливими подіями минулого і сучасного; поширення в самих способах організації повістування поряд із причиново-наслідковим мотиваційного; збільшення кола типів оповідачів і відповідно різні форми монологічного і невласне прямого мовлення, використання поряд із суворо реалістичними засобами умовно-символічно-метафоричних та ін.» [300, с. 230].

Проте, навіть розширюючи межі соцканону, вписати химерний роман у його рамки було надзвичайно важко, адже і його зміст, і його форма дуже відрізнялися від традиційної соцреалістичної схеми, оскільки

в даному випадку «рівень реалізації художньої ідеї у творі невіддільний від способу її втілення. Текст містить не тільки форму структури, але й організацію змісту, якщо розглядати текст не як щось герметизоване, іманентне, а як систему відкриту – для вияву життя, особи автора, читача, як активну взаємодію змістово-формальних компонентів» [116, с. 32]. Однак мало хто наважувався беззаперечно стверджувати, що це *не-соцреалістичний* текст, – лише вказували на його «художню умовність», «використання умовних прийомів», «неймовірну ускладненість стилю» (зокрема, про уникнення «спалювання мостів» між химерною прозою та соцреалізмом наголошував Марко Павлишин [206]).

З появою химерної прози можемо говорити і про розширення канону на жанровому рівні. Відтак з'явилися такі м о д и ф і к а ц і ї р о м а н у , як роман-притча, роман-сповідь, роман-метафора, роман-автопародія, роман-полеміка, роман-репортаж, роман-новела, роман-гіпербола тощо [28, с. 142]. Цьому теж знаходили пояснення радянські критики, посиляючись не на художню потребу саморозвитку романного жанру, а на вимогу часу: «Якщо уважно придивитись до руху жанрів, то перед нами, природно, не прямо, а в складних опосередкуваннях, відкривається особливість нашого сьогоденного духовного життя: прагнення до повноти і багатобічності сприйняття світу, глибоко усвідомленого історизму» [300, с. 11–12]. До прикладу, згадаймо роман Валерія Шевчука «Дім на горі», що є абсолютно нетиповим для соцреалістичної схеми. Цей твір можна назвати симбіозом повісті та новели: першу частину роману автор означає як «повість-преамбула», а друга частина налічує тринадцять новел під загальною назвою «Голос трави». Така структура тексту виводила тезу про «основний сюжет» на маргінеси та сприяла розширенню текстотвірного канону тогочасної літератури.

Нерідко в химерному тексті перехрещуються різноманітні історії-розповіді, різні часові площини, відчувається непослідовність викладу, багатоплановість повісткування, гра з композицією, використання вставних

епізодів, спогадів, снів, сповіді тощо (зокрема, це добре простежується в романах «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» Олександра Ільченка, «Левине серце» Павла Загребельного, «Позичений чоловік» Євгена Гуцала, «Ирій» Володимира Дрозда, у діалогії «Лебедина згряя» та «Зелені Млини» Василя Земляка тощо). Репрезентативним у даному випадку буде роман Валерія Шевчука «Дім на горі», де попри сюжет повісті-преамбули є тринадцять окремих історій-розповідей, зі своєю проблематикою, зі своїми героями, зі своєю символікою тощо. Автор вибудовує багат шарову розповідь, вдається до творення філософських підтекстів, часові межі у творі розмиті. Валерій Шевчук часто використовує принципу калейдоскопічності: із сучасного переходить до минулого, майбутнє переплітається з минулим і т. д.: *«Раптом згадав, що бачив Олександрю Панасівну ще раз, здається, на вечірці у старшої сестри Соні, коли стояв він крадькома за дверима і слухав голоси з сестриної кімнати чи стежив за гістьми крізь замкову щілину. І зараз побачив ту щілину, тільки значно більшу, і пливли в тому прорізі людські обличчя, серед яких він впізнав Олександрю Панасівну в її майбутнього чоловіка ... Знову одмінилася барва – велику піщану пуцу побачив він. І біг по тій пуці ще на здорових ногах, зліворуч бив завзято кулемет, поруч бігли його товариші: Микола, Іван і Шурко. Перший упав Микола, за ним і Йван схопився за живіт і зігнувся, наче перерізаний. Вони бігли далі з Шурком, аж доки в тому місці, де був Шурко, з'явилася химерна біла шапка. Рвонуло щосили повітря і землю, знявся чорний дим і червоний стовп... / Це видіння повторювалось у його снах не раз і не двічі, не раз і не двічі схоплювався він із ліжка й кидався бігти»* [307, с. 22–23]. Цю особливість химерної прози Андрій Кравченко назвав «концептуальною умовністю»: «У філософському романі, зокрема химерному, значну роль відіграє своєрідне моделювання життєвих ситуацій. Загальна концепція твору, як правило, спирається на відкриту письменником більш-менш цілісну

модель світу. Будь-який епізод такого роману співвідноситься з центральним філософським задумом, від чого розповідь стає двоплановою: вона поєднує конкретно-образне відтворення дійсності і глибокий ідейний підтекст, іноді підкреслений, присутній безпосередньо» [148, с. 10].

«Чужими» для соцреалістичного тексту були прийоми притчевого сюжетотворення, житійні вкраплення, оповіді-життєписання [52, с. 32]. Ці елементи дають значно більші можливості для романного тексту, тим самим розширюють текстотвірний канон, адже «однією з визначальних рис притчі є її полісемантичність (крім головного значення, існує ще вторинне – у контексті параболічної оповіді – важливіше), то парабола, що народжується у надрах новел, дає нагоду до широкого спектра читань та інтерпретацій. Таким чином, у притчах є ресурси для їх художнього переосмислення, міститься матеріал для розгортання в епічні твори з виразним філософським началом, що реалізується у філософському «другому плані» повісткування» [52, с. 41]. Так, у романі Валерія Шевчука «На полі смиренному» автор у бароковій манері будує розповідь у вигляді міні-життєписів, стилізованих під життя, що є абсолютним порушенням владних приписів текстотвірного канону.

Нетиповою для соцреалізму була суб'єктивно-ліризована манера викладу, з її калейдоскопічністю, нанизуванням філософських смислів, образів та символів. Так, у творчості Валерія Шевчука є наскрізний образ-символ вічного мандрівника, людини-шукача істини та своєї дороги в житті: «– *Все життя, яке минає, синку, – сказала Марія Яківна Хлопцеві, – це окремі сценки й картини, обличчя й епізоди. Ми їх стільки розгубили по дорозі! Але є одне, Хлопче, – вона подивилась на вечірнє небо, що гаряче палало над околицею, – це наша присутність у всьому. Наша присутність – це і є та дорога, яку я так часто останнім часом бачу*» [307, с. 158]. Символічного значення набуває образ синьої дороги, що можна трактувати і як пошук себе («Помалу відступав він у

глибину зеленого сутінку, дощ шумів і плескотів, і дивився він сумно, а зелений сутінок розцвів несподіваним світлом – попереду лежала прозора куля, і він уже мав увійти до неї. Саме туди вела синя, мерехтлива дорога, по якій ішов, а позаду лишалася хата із печальною жінкою і з веселими дітьми...» [307, с. 55]), і як нескінченний рух життя («Тепер, коли минуло від тої хвили стільки часу, Марія любить часом, впоравшись із обідом, вийти в сад, сісти на ту ж таки садову лавочку і пуститись у такі солодкі й далекі мандри. Вона незмінно бачить при тому перед собою нешироку синю дорогу і мимохіть ступає на неї, щоб трохи там проходитьися» [307, с. 133]), і як циклічну дорогу поколінь («Серед неба світив місяць, і був він у ту ніч такий яскравий, що дорога, по якій вони йшли, засвітилася синім вогнем. Микола обережно взяв її під руку, і вона довірливо подалася до нього: мали пройти по тій дорозі десять років. Через рік до них прилучиться на їхньому шляху ще один супутник, і наприкінці десятого року стане їх семеро» [307, с. 81]) тощо. Таке художнє різноманіття кристалізувало стилістичну поліфонію химерної прози, наповнювало її глибоким інтелектуалізмом: «Література 70-х років, особливо другої їх половини, позначена рішучим прагненням розширити можливості реалістичного зображення, яке довгий час уявлялося невіддільним від зображення життя у «формах самого життя». І тут найбільше показові інтелектуалізація і романтизація прози. Здавалося б, це зовсім різні процеси. Але романтизація й інтелектуалізація – рідні сестри, їх об'єднує єдиний принцип «зміщення»: зміщення реалістичних пропорцій, що копіюють життєві. Якщо інтелектуалізація веде до зміщення пластичності в ім'я укрупнення, пояснення авторської думки, то романтизація зміщує життєві пропорції заради підсилення, формування свого емоційного впливу на читача» [25, с. 231]. Так, закінчення роману «Лебедина згряя» наче «випадає» з іронічно-гумористичного контексту твору, наповнюючи текст чимось надзвичайно глибоким та важливим: «Земле! Ти народжуєш нас неначе для того, щоб ми звіряли тобі своє

горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі, і хоч куди б заносили нас урагани часу, але як тільки вони вищувають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з коліскової висі, наче перекинуту горілиць, потім з отих віконць маленьких, у чотири шибки – прагнемо на ті споришеві подвір'я, де ми вперше ступили на тебе босоніж, звідали твоє тепло й зачули в жилах своїх твою незміряну силу. Тож лишень тобі дано повертати лебедині зграї з далеких світів – хто не чув, як стривожено вони ячать, шукаючи тебе в чорних туманах, хто не бачив, як їхні безстрашні ватажки розбиваються вночі об незнані скелі, аби інші жили й могли долетіти до тебе, той ніколи до кінця не збагне, що в людях живуть ті самі закони землі обітованої. Для одних вони стають непереборними лише за тридцять п'ять мільйонів кілометрів від рідної землі, а для інших, що обертаються по менших орбітах, достатньо і тридцяти п'яти...» [107, с. 282].

Осібне місце у дослідженні химерної прози як іншої у системі соцреалізму займає образ оповідача. Завдяки особливій манері викладу простежуємо безпосереднє «входження» автора у структуру тексту. Автор стає «всюди-присутнім» та «все-знаючим». На думку В'ячеслава Брюховецького, саме оповідач є визначальним чинником, який розгортає філософську напругу, розширює часові межі, синтезує химерне та реальне.

Цікавим є трактування химерної прози з позицій постколоніальної критики, що розширює бачення не-соцреалістичного чи навіть анти-соцреалістичного у текстах всередині системи. Так, Марко Павлишин вказує на «палімпсестну» опозицію Шевчукових творів до влади. Він зазначає, що завуальовано порушуючи алгоритми творення соцреалістичних текстів, автор свідомо іде на розхитування соцканону зсередини: «Заперечення авторитету центру прямим текстом неможливе, воно мусить виникати тільки як одна з можливих реалізацій езопівського

тексту» [208, с. 154]. Про таке свідоме використання «езопової мови» згадує й Анна Берегуляк («у межах негласно дозволених способів протесту – найчастіше езопової мови» [18, с. 68]), і Анна Горнятко-Шумилович («...на рівні концептуальної умовності символіка твору не вичерпується одним прочитанням. Вона відкрита ... щонайменше для двох інтерпретацій: прямої, згідної з офіційною ідеологією, і політичної – езопівської» [52, с. 46]).

Використання дворівневої оповіді сприяє народженню підтекстів. Використання античних, біблійних, середньовічних імен, назв, мотивів, образів відсилають нас до багатопланового підтексту, адже це не стилізація, а глибоке філософське наповнення роману. Автор вводить читача в іншу смислову площину, посилює концептуальну умовність, спонукає проводити паралелі між сучасним і минулим, між могутнім Вавилоном Міжріччя та побузьким селом Вавилон. Невипадково письменник обирає таку назву: Вавилон був містом-фортецею, що захопив цар Кир, проте і в таких умовах місто залишалось культурним та науковим центром, адміністративною столицею Перської імперії; місцем, де знаходиться одне з семи чудес світу – Висячі Сади Семіраміди. Побузький Вавилон – це сучасний центр всесвіту для багатьох людей т у т - і - з а р а з , це місце, де твориться історія, не менш важлива, аніж тисячі років назад. У підтексті роману можна відчитати і прихований сенс: Вавилон став заручником радянської влади, він окупований і занепадає. Використання ліризовано-іронічного опису села, його маргіналізація на перших сторінках є спеціальним прийомом контрасту, що використовує автор, щоб згодом підкреслити важливість кожної історії, кожної людини, кожної епохи і будь-якого простору: *«Наш старенький, многогрішний, та в чомусь, проте, і немеркнучий Вавилон, що, окрім назви, запозиченої з Дворіччя, не має нічого спільного з Вавилоном месопотамським, стоїть, як і стояв здавен, над річкою Чебрецем, маловідомою притокою Південного Бугу, майже нечутною в повінь та хлюпотливо-тривожною в сушу ... / Уздовж*

того водного шляху, безнадійно заплутаного в очеретах та камінні, на кількох горбах, що немовби вічно ворогують між собою, завис Вавилон, старий та пізніший, з'єднаний водне досить-таки ветхою греблею, котру щовесни з'їдає повінь і її доводиться насипати майже заново. Цієї весни гребля вистояла чи не вперше, і на неї зіперся чималенький став, на якому щойно відсвятковано Івана Купала, а взимку, коли став скують водохресні морози, тут справляють йордань, перетворюючи се льодове свято на щось веселе та незабутнє. Як у Польщі в старовину, тут кожен двір вважає себе «морською державою», бо ж має бодай невеличкий вихід до «моря», цілком достатній, аби поставити кладку для прання білизни й понад самою водичкою насіяти конопель. А як ті піднімаються, прагнучи будь-що обігнати сусідські, тоді один із тутешніх диваків цап Фабіян (саме ім'я вже проливає деяке світло на його особу) обирає найвищі та найпролазніші й влаштовує там свої лігва, де не лише ховається од палючої пообідньої мушви, а й заодно може подумати на самотині про цю конопляну державу, історія якої ніби й не має виміру в часі...» [107, с. 7].

У межах проблеми дослідження химерної прози, яка відкидає соцреалістичне поняття «позитивного героя», варто говорити і про перехід від типізації до індивідуалізації образів-героїв: «Конкретно-історичне зображення – це картина життя, де реальні обставини зумовлюють собою рух образів. В умовному ж зображенні ми спостерігаємо мовби зворотну залежність – у ньому ідеї, що самі виникли як відгук на реальні суспільні процеси, спричиняють, підпорядковують собі ситуацію, яку створює, «конструює» уявою, фантазією митець. Ситуація в даному разі – оболонка ідей, форма індивідуалізованої реалізації задуму» [189, с. 359]. Послугуючись класифікацією Андрія Кравченка, такий різновид «нежиттєподібного» можна визначити як «характерологічну умовність»: художня специфіка твору зумовлена особливим типом героя, який є носієм певної ідеї, відтак конструюється він дуже осмислено. У химерній прозі цей процес особливо загострений, оскільки ідея

розщеплюється в образі чи конфлікті, «персонажі роману, переростаючи в образи-ідеї, все ж лишаються реальними в своєму оточенні» [52, с. 44], відбувається процес «поєднання сюжету ідеї з сюжетом дії» [119, с. 246].

Важливо зазначити, що з появою химерної прози відбулися зміни в літературній іконографіці. З'являється новий тип героя: герой-філософ, герой-митець, герой-споглядач, герой-інтелігент, герой-шукач істини. Подібно, як і в соцреалістичних текстах, героїв химерної прози часто ідеалізують. Однак ця ідеалізація іншого гатунку. Зазвичай вони наділені рисами химерності, міфічності чи містицизму. Відтак у героїв химерної прози часто «перебільшується, підкреслюється певна якість характеру, свідомо порушується зовнішня правдоподібність» [148, с. 115]. Так, згадаймо Сатановського («Три листки за вікном»), який умів роздвоюватися, Івана Шевчука («Дім на горі»), який мав дар яснобачення, відьмування Меланки (цикл оповідань «Голос трави»), чи роман Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», коли правдоподібність зводиться нанівець саме завдяки «химерностям», що їх використовує автор: *«...Попросив колись молоденький чорт нашу дівку: / – Навчи лишень мене співати. / Дівка того чорта й осідлала: / – Неси мене, каже, куди знаєш: я буду співать, а ти вчись. / Ухопилась дівка за шерсть, поніс її чорт у ліси, в чагарі, де терни, де глоди, але тільки сам обідрався, що й шерсті на ньому вже не лишилося, а дівка – ціла, та все співа. / – Коли ж ти, клята душе, наспіваєшся? – питає чорт. / – Та, – каже дівка, – ще й половини не переспівала. / – Уйми лишень: там словечко, там – два. / – З пісні слова не викинеш! / Та й співала дівка, поки чорт не гигнув ... / От скільки в нас пісень! Та ще й яких: і чорта вбити можна!»* [121, с. 112].

Духовний світ героїв дуже ускладнений, часто всередині них борються протилежності – добро і зло, спокій та агресія, інфантильність та рішучість. Така складність, на думку Миколи Ільницького, пояснюється тим, що герой «усе частіше стоїть перед необхідністю внутрішнього

вибору, і вибір цей визначає його соціальну позицію та моральні якості» [117, с. 140]. Так, у романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» автор серед усього гумористичного та казкового виводить на перші позиції проблему відповідальності митця (йдеться про боротьбу Мамаю із своїм творінням Однокрилом – намальованим казковим богатирем, який ожив і перетворився у гетьмана-зрадника): *«То ж була його біда, Козакова, той Однокрил, ганьба його, прокляття, і, знехтувавши колись життєву правду, за що мистецтво завше страшно мститься, Мамай, художник, карався й мучився потому все життя. / Ось чому ніколи вже не малював Козак людей, хоч митцеве серце того й прагнуло, але він боявся від бога ще гіршої кари, як цей Однокрил. / Деякі, правда, потомні художники, нехтуючи відповідальністю перед народом, бога не боялись і малювали, замість людей, ангельські лики, мало не з німбами, мало не з крилами, ложно пориваючи їх некрилаті душі на тому пір'ї чи не до самих небес, але ж і їх спостигала завше кара за нещирість і неправду»* [121, с. 109].

Тема творчості як таїнства, як Божого дару була ще однією нетиповою рисою художнього тексту часів соцреалізму. Таке тлумачення споріднювало химерну прозу з бароковими текстами: *«Він знову схилився над білим полем, і знову клалися й клалися на папір літери, вив'язувались у слова, які спліталися потім у речення ... Іван наповнювався від того тихим світлом, тихим світлом горів він, викладаючи на папір слова й речення, – впливали вони з нього, як вода»* [307, с. 147–148]. Творчість тлумачили не як здійснення владних приписів та постанов, а як благодать, як акт умиротворення, з бароковим світовідчуттям та розумінням творчого акту. Валерій Шевчук у новелі «Полиновий тлін» описує процес творення Троїцького собору. Головний герой новели Погребняк розуміє творчий процес як шлях шукань й осяяння, як благословення Боже і благодатний дар, посланий Господом: *«А коли запалало всіма несамовитими й гарячими барвами небо, Яким Погребняк почав повзати по видолінку, визбируючи*

сухі бадиллини. Рухи його поступово влягалися, і вже перестали тремтіти пальці – поступово Яким оживав ... Утупився поглядом в окоєм і завмер. Погляд його був запалений гострим вогнем західного сонця, а груди здіймалися все вище й вище ... / А ніч клала на Якіма Погребняка свій віщий знак. Знак безсоння, гарячкової мислі і того піднесення, яке спалило й до цього та й опісля ще спалить не одну хвору, але й велику душу. / Зрізав очеретини, вирівнював і ладнав їх, не відчуваючи ні утоми, ні вогкості, ні палких укусів комарів, не відчував уже навіть печалі, лише піддавався оцій напівсонній, напівсліпій у темені роботі, коли очі не бачать, зате бачать руки, коли терпне шкіра, а усі нерви й жили грають, коли падає несподівано в мозок жарина й починає спалювати ніч ... / Знесилів аж під ранок. У руках його стояв храм ... І раптом побачив у небі, там, де виростала срібна, осяяна ранішнім сонцем хмара, свій храм. Веселий, сонячний храм із соснових дощок, який раптом ожив у небі, і вдарив на його і ранку честь усіма своїми мідними, а може, й золотими дзвонами» [308, с. 152–154].

По-іншому розвиває тему творчості Василь Земляк. У притаманній йому манері гри контрастів вибудовує образ поета-сировара Володимира Яворського. Автор, поєднуючи в особі Володі і поета, і сировара, наче висміює радянську тезу про кожна радянську людину як «героя трудового фронту»: «Вдень Володя Яворський варить сир, а вночі пише вірші. Соснін був од них у захопленні, новому ж ватажкові комуні бог не дав хисту розумітися на тому, але не уявляє собі комуні не так без поета, як без сировара, гадаючи, що той не так прославляє комуну своїми віршами, які зрідка друкує місцева газета, як червоними головками сиру, що ними комуні торгує одна на ціле Побужжя» [107, с. 30]. Схожу ситуацію знаходимо і у Володимира Дрозда. Так, у повісті «Ірій» автор іронічно натякає на примітивізм та низьку художню вартість соцреалістичних текстів: «– І стихі, і вірші, Параско, – се баловство. Се таке, що кожен зуміє, ось хоч би і я, аби гулящий час був. Для віршів великого ума не треба,

це не кредит-дебет рахувати, де за кожною цифрочкою – велика копійка. Вулиця-куриця, коза-лоза, – ось уже й віриш» [92, с. 13]. Приховану критику соцреалізму зустрічаємо і в Євгена Гуцала – в образі художника, який винайшов теорію «рухомого живопису», згідно з якою зображувати світ треба так реально, щоб *«...оця корова, намальована на стіні, доїтиметься!.. Я мрію про той час і про таку силу мистецтва, себто рухомого живопису, коли намальована череда даватиме молоко і масло, сир і сметану»* [68, с. 369]. Введення в текст такого моменту не є простою фантазмагорією автора, адже радянська критика за умов лібералізації канону дала добро на використання фантастичного елемента, яке «має до того стикатися з реальним, що ви повинні майже повірити йому» [232, с. 155]. Це своєрідна іронія над соцреалістичними текстами, що при змалюванні нового майбутнього давали відчуття того, що не існує, але того, у що всі вірять чи вдають, що вірять.

Ще однією рисою, що вирізняла химерну прозу від типово соцреалістичних текстів, була так звана *«с и т у а ц і й н а у м о в н і с т ь»* [148, с. 10], під якою слід розуміти романне середовище. У химерному тексті таку специфічну та нетипову ситуацію забезпечують «умовні» засоби – міфологізм, казковість, гротескність, фантастичність, іронічність, використання символів, ірреальних сновидінь тощо. Вони є важливими текстотвірними чинниками побудови тексту, «спільним художнім нервом» [117, с. 142] химерного твору, у якому фольклорність, тяжіння до традиції та «утвердження історизму як неперервності процесу життя» [117, с. 142] стають домінантами: «Ця сила зв'язку поколінь в українській прозі найвиразніше пробилася крізь призму фольклорних асоціацій, фольклорного світовідчуття (вертепність цапа Фабіана в «Лебединій зграї», піднесення небилиці до фольклорного образу в «Ірії» В. Дрозда, «історичні марення» героїв роману «Оглянься з осені» В. Яворівського тощо), але така призма не знижує вагомості проблематики» [117, с. 142].

Така «ситуаційна умовність» добре простежується на прикладі роману «Дім на горі». Саме завдяки міфологізму, фантастичності, введенню в текст символів, використанню сновидінь, спогадів, галюцинацій автор будує химерне романне середовище. Так, Валерій Шевчук змішує уві сні і реальні спомини, і вигадку: *«Винятковий сон приснився сьогодні й Володимиру. Йому привиділася висока гора з пишним палацом на вершині, гору ту опоясано кількома пасами терняку, по ній викопано кільканадцять ловчих ям, насипано вали, вирито рови й обплетено всю колючим дротом. Він повз під тим дротом з ножицями, вряди-годи лягав на спину і розрізав дріт. Так само стриг він і тернове віття, п'ядь за п'яддю пробиваючись угору. Часом падав він у ями, сильно б'ючи при тому калічену ногу, йому боліло, але він, зціпивши зуби, вибивав ножицями в глині приступки і, чіпляючись та кривавлячись, видирався нагору. Перелазив паркани і перепливав воду в ровах ... Знеможений та вичерпаний, він лежав перед вступом на широке піщане поле, поруч нього лежав його товариш, і ось-ось вони кинуться в атаку. Але він не зміг кинутися в атаку, ноги йому підломилися, коли скочив на рівні, і почав він падати, кружляючи в повітрі. Смикнув за прив'язане до грудей кільце, і над ним зацвіла біла шапка парашута ... Поруч інший будинок, у дворі стоїть Олександра Панасівна, а біля неї купка її дітей. Всі задерли голови і дивилися в небо...»* [307, с. 210]. Часто автор змішує «химерні» елементи. Так, сні наповнювались фантастичними та демонологічними сюжетами, набували ознак віщих, вражали своїм символізмом: *«Оксана прокинулася у той ранок раніше. Снився їй дженджурик, вона тікала від нього, а він здоганяв. Снилось, що стала вона птахом, знялася й летіла, а дженджурик біг за нею слідом і тяг угору руки ... Вона йшла по якійсь синій дорозі, біля неї поруч ступав, накульгуючи, батько, і йшли вони до крихітного будиночка, по дорозі якого сиділа стара як світ бабуся. В небі пливали великі сферичні тіла, і в тих сферах проглядали людські подобенства: витягнуті й зміщені, наче у кривих дзеркалах, їй стало*

страшно на тій дорозі, хоч вона добре знала, що то за шлях – світ колишніх людей та відлетіле життя ... Вона заплющила очі й почала падати. Побачила під собою ясне кругле тіло землі з чітко прозначеними материками. Летіла в глухій темряві назустріч цьому світлу й цій землі. Любила те світло й ту землю – ясностінний дім побачила вона й раптом закричала від щастя, що наповнило її ущерть» [307, с. 276–277].

Апелюючи до нового тлумачення соцреалізму як відкритої системи, критики намагалися запропонувати «наукове» пояснення відходу від «зображення життя у формах самого життя» та звернення до таких «нежиттєподібних» елементів, як народні вірування, міфи, фантастичні уявлення, казково-легендарні образи, що «не є відходом від реальності, а навпаки, означає глибше, правдивіше проникнення в життя минулого, достовірну «реконструкцію» світобачення людини тих часів, про які йде мова» [148, с. 32]. Так, фольклорні мотиви, демонологічні зарисовки, барокові символи та образи створюють *анти-соцреалістичну* картину. У текстах з'являються відьмаки та відьми, диявол та чорти-спокусники, вовкулаки та домовики, дженджурики-перелесники та ін.: *«Вночі до обійстя прилетів великий сірий птах. Черкнувся підшвами лискучих тупель стежки і звільна пішов по ній до самотнього будинку на горі. Небо сьогодні було засипане величезними зорями, інколи одна із них зривалася й креслила білу риску. Птах ішов по стежці й помалу втрачав пташину подобу: пір'я на його голові стало кучугурою кучерявого волосся, крила руками, і поклався йому на плечі той-таки неодмінно сірий костюм. У такій подобі спинився він біля хвіртки, поклав руки на штахеття й недовго задивився на подвір'я. Було там порожньо, тільки білів емальований умивальник, а на столі стояла велика миска з жовтими падалицями» [307, с. 274].*

Втрата ідеально вишколеного звучання тексту деформувала соцреалістичну схему. Химерна проза активно використовувала просту народну мову, часто лайку, жарти, народні афоризми, гумор, бурлеск,

діалекти, демонологічну лексику тощо. Таку особливість химерної прози не можна зводити лише до розважальної, пародійної чи викривальної функції. Часто вся ця «сміховина» має глибинно-іронічний чи інтелектуальний підтекст; нерідко слугує автопародією; інколи це сміх в агонії через людську драму чи трагедію, через екзистенційне переживання своєї власної людської катастрофи; вряди-годи це ідеологічна опозиція до владної системи, що слугує засобом порятунку та збереження-себе. Власне про це писав Іван Денисюк: «...на перший погляд – це «химерність», але вона підпорядкована інтелектуалізації тексту» [52, с. 151]. Синтезуючи гумор та філософську глибину, Євген Гуцало звертається до теми життя і безсмертя. Так, роздумуючи про швидкоплинність життя, про сенс його наповнення, про смерть як компонент кожної «людської дороги», автор «Позиченого чоловіка» в «химерній» манері згадує про пропозиції стосовно радіо у кожному гробі, адже життя швидкоплинне і смерть чекає на кожного. Навіть коли Євген Гуцало «знижує градус» своїх філософських роздумів над осмисленням плинності життя, використовуючи легку іронію, все ж відчувається глибинна барокова нота в його голосі: *«Та найбільший жаль жалить серце тому, що – набравши землі, худоби, грошей, машин, одягу, харчів – з плином життя свого плавкого, мов вода, людина десь на схилі віку має все втратити...»* [68, с. 328].

До слова, барокові риси є ще однією *не*-типовою рисою в межах соцреалістичної системи. «Бароковість» доволі часто зустрічається у химерній прозі. Зокрема, дослідники вказують на барокову манеру письма Євгена Гуцала [233, с. 135], на схожість «комедії» Олександра Ільченка зі шкільною драмою [148, с. 97], першоджерелом роману Валерія Шевчука «На полі смиренному» називають Києво-Печерський патерик [52, с. 70], апелюють до традиційних образів Бога, Життя, Смерті, святих, апостолів, до барокового світовідчуття, якому притаманне порівняння життя з театром тощо.

У підсумку можемо стверджувати, що химерна проза значною мірою скорегувала текстотвірний канон соцреалізму, розвиваючи нові поетикальні практики, створюючи глибинний філософсько-етичний підтекст, вносячи інтелектуальну напругу, посилюючи асоціативність, розвиваючи ліризовану оповідь, широко використовуючи міфи, елементи фантастики та казки, іронію, сміхові елементи, пародіювання тощо. Якою б не була реакція тогочасної критики на подібні зміни у літературі, включно з пошуком аргументів щодо «шкідництва» такого розширення соцреалістичної схеми і твердженням про «безнадійний крок назад, який штовхає творчість до декоративної імітації, метикованих алегорій, дешевого іронізування» [154, с. 56], та все ж химерна проза спонукала до розхитування соцреалістичної схеми зсередини, стала своєрідним мистецьким містком від фази деканонізації, в якій канон розширюється та втрачає свою обов'язковість, до постканонічної фази, коли канон перебуває на стадії розпаду.

Жанрово-тематична трансформація соцреалістичного канону не обмежувалась химерною прозою. З'являється новий тематичний блок у літературі, присвячений темі екології та екологічної к а т а с т р о ф и . Зрозуміло, що дослідження екологічних проблем не було прямим завданням письменників. Тут радше йшлося про аналіз та ревізію моральних та суспільних цінностей, вивчення проблем відповідальності як у мікросвіті, так і в макросвіті людини, дослідження згаданої проблеми в культурно-історичному контексті. Так, з'являються «Останній острів» Юрія Мушкетика, «Здрастуй, Прип'ять!» Олександра Левади, «Бригантіна» Олеся Гончара, «Росава» Віталія Логвиненка, «Гілея» Миколи Зарудного, «День народження Золотої рибки» Івана Білика, «Собор» Олеся Гончара та ін. У текстах такого гатунку бачимо засадничі відмінності від соцреалістичних творів активної фази. Це спроба дистанціюватися від владного контролю на максимально дозволена відстань, намагання «прописати» незручні для держави теми. У таких

творах відчутний нерозривний зв'язок «природного» та «людського» начал, синтез проблем екології природного середовища та екології душі, актуалізація екзистенційного звучання текстів. Як не дивно, але роздуми про так звані «вічні проблеми», філософське наповнення текстів, глибше проникнення в життя, у таємниці людської природи – характерні риси творів екологічної проблематики. Таке поєднання екологічної теми з філософською зустрічаємо в романі Олеся Гончара «Собор». Дотримуючись чіткої схеми основного сюжету та використовуючи увесь «творчий» арсенал радянської літератури, письменник поміщає текст у соцреалістичне «риштування», однак зображення собору та усіх морально-етичних проблем, що з ним пов'язані, дозволяє читачеві відшукати не-соцреалістичне у творі. Тому не дивно, що Олеся Гончара називають «не догматичним представником ... соцреалістичного канону, він прагнув до розширення радянської літератури і тематично, і формально, володів своїм стилем, осмілювався втілювати національні та патріотичні ідеали, мав своє уявлення про радянський гуманізм, намагався бути письменником-інтелектуалом та філософом» [64, с. 204]. Автора, окрім екологічних проблем, цікавила проблема духовної деградації людини, проблема збереження історичної пам'ятки-пам'яті. Так, Марко Павлишин зазначає: «Явище «Лобода» споріднене в романі із забрудненням Дніпра, знищенням дикого кабана, затопленням дніпровських плавнів. Моральна оцінка вчинків Лободи переноситься і на явище екологічного та культурного нищення: це не просто небезпеки чи невігоди, а провини перед майбутнім людства та єдиним організмом, до якого входять і людина, і природа» [209, с. 50]. Показовим у цьому аспекті є постійне проведення паралелей із занепадом навколишнього середовища та занепадом моральних якостей людини: *«Поки що ж дими димлять у реальності, а фільтри існують у мріях ентузіастів. Микола вважає, легше винайти, аніж впровадити. Скільки пропонували різних способів фільтрування, скільки тих проектів, навіть схвалених, лежать по шухлядах, канцелярську пилію вловлюють...*

Директорові ці фільтри в печінках, дайте йому щось простіше, дешевше, а поки що він давитиме вас димом, сотні тонн залізної пилюки викидатиме на місто і сам нею дихатиме також... І все тільки тому, що газозловлювачі нібито не дають видимої вигоди виробництву... Якби хоч якоюсь часткою процента позначались на плані – давно б він їх увів! А так труїтесь! І сам труїтимусь, рудим пилом та сажею засиплю ваші акації, смородом «Коксохіму» переб'ю аромати їхні, бо мені не до лірики, мені б тільки швидше! Догнати запорожців, перегнати «Азовсталь», доповісти, відрапортувати – в цьому смисл мого буття!..» [51, с. 24–25]. До слова, такі паралелі є і в романі Миколи Руденка «Орлова Балка», який вийшов за межами СРСР, що може свідчити про певну тенденцію розхитування канону як у рамках «легального» поля, так і поза ним: «...якщо ми кожену тваринку, кожену комаху хочемо зберегти для нащадків, то як же слово людське не зберегти? Хіба мова народу важить менше, ніж якийсь вид метеликів?..» [231, с. 240].

Важливо зазначити, що в сучасному літературознавстві твори екологічної тематики часто трактуються з погляду постколоніальної критики. Дослідники вважають, що в таких текстах можна «побачити проблему розширення радянською імперією власного потенціалу економічних ресурсів завдяки національно чужій території, що здійснюється без належних захисних умов. До речі, колоніалізм часто пов'язують із вирубкою лісу. Фіксоване в романі (маємо на увазі роман «Орлова балка» Миколи Руденка – У. Ф) нищення природних ресурсів стає вихідною позицією, з якої можна відраховувати рух автора проти тематичних правил соцреалізму» [217, с. 349].

У просторі нової тематичної картини соцреалізму з'являлись нові герої, витісняючи героїв-робітників, героїв-селян, героїв-воїнів на маргінеси. Проте справедливо треба зазначити, що і виробнича («Звичайне життя» та «Біле полум'я» Вадима Собка, «Малиновий дзвін» Юрія Збанацького та ін.), і мілітарна («Мета» Олександра Сизоненка, «Дикий

мед» Леоніда Первомайського, «Людина і зброя» та «Тронка» Олеся Гончара, «Європа 45» та «Європа. Захід» Павла Загребельного) теми нікуди не зникли. Також активно функціонував новий «селянський» епос («Позиція» Юрія Мушкетика, «Чотири броди» Михайла Стельмаха, «Поема про море» Олександра Довженка, «Отчий дім» Вадима Козаченка, «Над Дніпром» Олександра Корнійчука тощо). Проте вони уже не були такими актуальними, як у попередній фазі дії соцреалістичного канону. На перший план виходить радянська людина, але не як гвинтик тоталітарної машини, а як особистість планетарного характеру, яка готова змінюватись і змінювати. «Всеохопне бачення планети, сміливі виходи на міжнародну арену, епічність народних характерів, психологічне заглиблення в індивідуальні долі» [283, с. 48] – ось «новинки» старої схеми. Психологія простої людини, часто її становлення та ріст, життєві складнощі та їх додання – це те, що стало цікавим у рамках антропологічного проекту «нової людини»: «Радянські люди змінилися і вирости разом з тими велетенськими перетвореннями, які докорінно змінили обличчя СРСР. Отже, благородне завдання радянської літератури, в тому числі й української, – показати всьому світові цих нових людей – простих, звичайних, скромних, але разом з тим і мужніх, героїчних, справжніх творців історії» [122, с. 34]. Так, на зміну людині служби приходить людина честі. Варто зазначити, що герої, яких хвилюють суспільні проблеми, але не менш їм важить проблема засміченості людського життя, одночасно з'являються як в офіційному каноні (Микола Баглай, «Собор»), так і поза ним (Володимир Таран, «Орлова балка»): *«Пересторога тим, хто прийде завтра на цю землю і повірить, що вона завжди була такою – без лісів, без джерел, без птахів. І, повіривши в цю похмуру дійсність, довершуватиме страшне смертовбивство, бо головне – плян, плян! / Ото ж і хоче Володимир розбудити тих, хто не бачить, як помирає коріння під ногами. Хіба ж воно лише дубам*

належить? О ні, воно належить людям! То справді їхнє коріння – без нього вони падатимуть на мертву землю, як осіннє листя» [231, с. 205].

У текстах фази деканонізації часто змінюється статус керівника, який тепер не завжди тлумачиться як авторитет та моральний взірець. Нерідко керівник із героя переходить у статус антигероя, а згодом перетворюється на ворога. Введення в текст нового типу ворога радянського народу – «кар’єриста», «пристосуванця», «непрофесіонала» – це спроба художньо прописати в літературі потуги соцреалізму бути-таки «з людським обличчям», вказувати на «гуманність» соцреалізму. Прикладами таких антигероїв можуть слугувати Лобода («Собор» Олеся Гончара), Одинець («Біла тінь» Юрія Мушкетика), Притула («Останній острів» Юрія Мушкетика), які є тими людьми, які не відчують ніколи *«муки совісті, чи караються вчиненим злом»* [196, с. 501–502], з тих, хто *«виробляє внутрішню філософію й намагається нею заспокоїти себе»*, для яких *«чим більша підлота, тим складніша «філософія»* [196, с. 501–502]. Слід зазначити, що в часи «відлиги» трансформація образу ворога відбулася і на соціально-класовому рівні: замість «капіталіста» чи «куркуля» маємо «перекупщика» чи «торгаша». Лев Гудков чітко підмітив перехід «від ранніх чорно-білих карикатурно-плакатних товстунів капіталістів у циліндрах, з мішком доларів в руці до дядечка Сема – емблематичних представників великого бізнесу, Пентагону, генералів та ін.» [204, с. 57]. Також з’являються вороги й іншого ґатунку – «зłodії», «п’яниці», «аферисти», «нероби», «хулігани», «дармоїди», «егоїсти» і т. п. Це так звані «внутрішні» вороги, які формували антисвіт в умовах радянського суспільства, що потребував імунізації від таких антигероїв, і такими засобами захисту стали директивні постанови щодо боротьби проти цих «злочинців» (з 1961 року неробство каралось кримінальною відповідальністю), суспільний осуд (догани на роботі, осудні збори трудового колективу, штрафи у вигляді трудоднів, анулювання премій тощо) та пропаганда (зокрема, у «Літературній газеті» постійною була

фотофейлотонна рубрика про нероб, дармоїдів, перекупщиків, капіталістів, яких зображали дорого вдягнений, на дорогих авто, на швіцьких вечірках [74]).

Як вже зазначалось, у другій половині ХХ ст. змінюється пантеон радянських героїв. Держава потребувала видозміненого іконостасу, адже смерть інтелектуалів уже непотрібна, оскільки відбудовувати країну треба не тільки руками, але й головою, тому з'являється новий тип героя – вчений, дослідник, винахідник. Якщо типовим героєм 1930-х років була дуже молода людина, то з 40-х рр. у текстах бачимо більш зрілих героїв, зрілих не тільки за віком, але й за статусом. Це люди, які вже пройшли перековку, які готові рухатися далі та розвиватися, готові бути ще кращими і покращувати радянський світ: «Художньо-психологічний аналіз «людини на війні» тепер уже мав служити і розв'язанню проблеми «людини після війни», людини в труді й творчості, в пошуках самої себе, в її природному бажанні відчути повноту завойованого щастя» [123, с. 57]. Відбувається процес заміщення, розширення і переосмислення канону. З'являються нові імена, увага акцентується на нових проблемах та темах, перетлумачуються твори відповідно до ідей «розвинутого соціалізму». У зв'язку із загальним курсом на лібералізацію і перед теоретиками, і перед практиками соцреалізму постала потреба «пошуку нових шляхів». Так, окрім «позитивного героя», з'являються «герой, що сумнівається», «герой на роздоріжжі», «позитивний герой наших днів», «герой-будівничий свого життя» [142]. Саме таку людину зображує Юрій Мушкетик у романі «Позиція». Герой твору – справжній, «близький до життя», такий, якого потребувала тогочасна влада. Деформуючи героя-селянина канонічної стадії соціалістичного реалізму, письменник створює героя нової формації: «Це спроба створити на традиційному сільському ґрунті, власне, образ інтелектуала, тому, попри природну вроженість у сільське життя ... Василь Федорович із його подеколи болісним пошуком якоїсь

неперехідної, «непоточної» істини, з його вимогливим нахилом до самопізнання, вже не вміщується лише у рамки даного колгоспного виднокола» [284, с. 178]. Тепер селянин не тільки виконавець плану колективізації – тепер він філософ та інтелектуал. Це людина, яка здатна розширювати простір свого побутування, виходячи поза межі колгоспу та поля; людина, для якої важить внутрішня свобода та особистий простір; людина, яка турбується за свій внутрішній комфорт: *«...кому воно треба, оте моє маленьке самопізнання? Хто я такий? Чоловік, та й годі. Займаю саме те місце, яке мені визначила доля, й не прагну кращого. Є люди, які бояться зайняти в світі багато місця, а є такі, що пруть за чужими, як за своїми, ти їх б'єш по морді, а вони лізуть ... Ось тут мене починає ломити на обидва боки. Як бути, вірити чи не вірити людям? Вірити, а скільки обманів, кривд? Вони мені самому понатирали мозолі на душі ... Отож для того, щоб вирішити це щодо інших, мушу вирішити щодо самого себе. Вірю я в себе, в свою чесність, у свої сили? Вірю, що не переорю чужого поля задля власної маленької користі, не возвеличуся ціною чужого приниження? Я можу повірити в це тільки тоді, коли повірю, що інші не зроблять так. Мабуть, я ще не вмію робити все як слід. Давати стільки користі, скільки потрібно. Мине скільки часу, і на моє місце прийде інший хазяїн. Мудріший, спокійніший, вченіший. І тоніший душею...»* [196, с. 324].

Цікавим у даному контексті буде і роман Анатолія Дімарова «Його сім'я», де увага переключилась на психологічні аспекти життя, де помітно зростає роль лірично-суб'єктивного начала, адже в центрі твору – людина, її переживання та почуття. За цей роман автор зазнав нищівної критики, оскільки радянська сім'я не могла бути неміцною чи аморальною, в ній не могло бути глибинних конфліктів. Критикували Анатолія Дімарова і за надто психологічний підхід, за часті філософські відступи та моралізаторські повчання, помітну спрощеність у змалювання радянської людини, зведення ідей до побутописання, відсутність авторського осуду

головного «ущербного морально героя» [80]. Проте процес лібералізації зачіпав і сферу критики, де голос критика звучав все більш об'єктивно, відгороджуючись від владних догм та приписів, тому були й схвальні відгуки на цей твір. Владімір Панкєєв так відреагував на появу роману «Його сім'я»: «Достоїнство роману в тому, що він полемічний, оскільки спрямований проти ханжеського моралізаторства, яке завдавало нашій літературі величезної шкоди звуженням її «життєвого горизонту» [211]. Письменника цікавили глибинні процеси, що відбувались у свідомості героїв, їхня самоідентифікація та процес саморефлексії. Змушений використовувати ще старі соцреалістичні кліше, він прагнув показати боротьбу за внутрішню автономію, пояснити руйнівну силу *не*-свободи, корозію стосунків між людьми різних полюсів – інтелектуального, духовного, морально-етичного, матеріального тощо. Як зазначає Марина Корецька: «Анатолій Дімаров не маючи змоги ще повністю звільнитися від зовнішніх впливів ... використовує атрибути соцреалістичної «незугарної копії» (С. Притолюк) роману виховання – «виховання особистості в рамках соціалістичної форми мислення» [143, с. 155]. Цю думку можна підтвердити і текстово: колектив редакції взяв на себе роль наставника-моралізатора, завданням якого є роз'яснити і направити на шлях істини Якова. Саме колектив відіграє роль «батька», який виховує і пояснює хиби: *«Тепер ти не відповідальний секретар Яків Горбатюк, не мій товариш Яків, а комуніст, який скомпрометував себе і зараз повинен нести покарання»* [79, с. 66–67]. Не дивно, що перебуваючи всередині соцреалістичної текстотвірної клітки та схилиючись до «порад» редакторів, Анатолій Дімаров переробляє кінцівку, згладжуючи усі гострі для соцреалізму кути. Тепер герой «розуміє», що колектив (радянський архетип «великої родини») був правий стосовно ситуації у його реальній сім'ї. Суспільна думка стала катализатором внутрішнього росту радянської людини, адже тільки завдяки перевихованню Яків усвідомлює свої хиби та переживає процес символічної перековки та переусвідомлення-себе:

«Значить на мені лежить основна провина за те, що розпалася наша сім'я? ... Так, він винен. – Зізнається перед собою Яків, – Винен у тому, що не дав Ніні змоги вчитися, що відірвав її від життя...» [79, с. 281].

Увага до радянської людини нової формації сприяла появі тематичної групи текстів, присвячених проблемі становлення молоді людини. Зокрема, варто згадати такі твори, як «Ідол» Анатолія Дімарова, «Кують зозулі» та «Привітайте мене, друзі!» Юрія Збанацького, «Срібний корабель» Вадима Собка, «Юрко Крук» Петра Козланюка, «День пролітає над нами» Юрія Мушкетика, «З погляду вічності» та «Переходимо до любові» Павла Загребельного та ін. Якщо раніше «людський матеріал» проходив перековку і набував статусу «нової людини» під чітким керівництвом чи символічного Батька (Сталіна), чи старшого партійного брата-наставника, то у фазі розхитування канону та деканонізації маємо героя іншого гатунку: «Це такі характери людей, що безнастанно розвиваються, «оновлюються» внутрішньо, власним горбом заробляючи осягнення великих істин часу, характери людей з багатим і складним внутрішнім життям» [123, с. 34].

Актуалізація нового типу героя пов'язана також із проблемно-тематичною модифікацією канону, зокрема з появою теми НТР. Відтак змінюється і локація здійснення владного плану побудови «світлого майбутнього». Заводи, фабрики, колгоспи замінюються науководослідними інститутами, лабораторіями, навчальними кабінетами тощо. Герой-учений ставить перед собою нові завдання – допомога у розбудові постмілітарної держави, науково-технічний прогрес, удосконалення науки та техніки, «вписання» радянської наукової еліти у світовий контекст, домінування у пріоритетних галузях тощо: *«Як учений він розумів, і розумів якимось так, всеохоплююче, діалектично, текуче, що від його пробірок, його електронного мікроскопа певною мірою залежить світ. Увесь оцей світ. Луки, ліс, люди. Що він сам не тільки гумус, глина, а й деміург. Ні, він так не подумав. Це було мовби у підсвідомості. А те*

відчуття йшло із знань і з того, чому присвятив, віддав уже майже половину свого життя. Із фотосинтезу, якому судилося продовжити й оцю луку, і дерево, й оте прекрасне, оновлене місто, що ледь сиріє на обрії, самих людей, розбудовувати світ далі, вести в ньому людину» [196, с. 388].

Новий тип героя – це поєднання в одній особі професіонала-науковця, свідомого громадянина та глибоко моральної людини, у реалізації якої уже домінує не героїка, а культура: *«В моїй країні, – каже Карналь, – людина, користуючись усіма досягненнями науково-технічної революції, не стає автоматично її жертвою, додатком, об'єктом додаткової експлуатації і споживацької затурканості. І це передовсім тому, що громадянин своєї держави бере безпосередню участь не тільки в елементарних трудових процесах, але також і в соціальному плануванні життя ... Людина включається в орбіту основних турбот суспільства не лише з погляду її віддачі на виробництві, але й виходячи з ролі громадянина і гідності людської. Все це дає нам право зустрічати все нове, що приносить щодня наука і техніка, не лякатися тих змін в екзистенції, за якими дехто ладен бачити загрозу існуванню людського роду аж до пониження його біологічних основ. Немає науки взагалі, вчених взагалі. Вчені – це теж люди. А люди тільки тоді справжні люди, коли займають точно окреслену соціальну позицію» [101, с. 489].* Ще застосовуючи соцреалістичні шаблони, автори все ж акцентують увагу на іншому – власний внутрішній простір, душевна рівновага та відповідальність і як людини, і як вченого. Такій трансформації в полі літератури сприяло розвінчання «культу особи» та встановлення інших авторитетів, і таким авторитетом стає сама нова радянська людина, яка синтезує партійні постулати з моральними законами, так званий «соціалізм з людським обличчям». Зрозуміло, що така ситуація впливала на радянську іконографіку, у якій з'явилися нові герої – митці («Спектакль» Володимира Дрозда, «З висоти вересня» Володимира Яворівського, «Вернися в свій дім» Юрія Мушкетика та ін.), учені («Біла тінь» та

«Крапля крові» Юрія Мушкетика, «Розгін» Павла Загребельного, «Час сподівань і звершень» та «Солдати без мундирів» Натана Рибачка, «Перші краплини дощу» та «Срібний корабель» Вадима Собка, «Альма-матер» та «Над планетою – «Левіафан» Юрія Бедзика, «Ланцюгова реакція» Володимира Яворівського), вчителі («Малиновий дзвін» Юрія Збанацького, «Жаб'ячий цар» та «Знахідка на все життя» Олексія Огульчанського, «Любима книжка» та «Золота медаль» Олеся Донченка, «Диваки» Бориса Комара, «Лопушаний Король» Василя Фіялка, «Порізана парта» Олександра Копиленка та ін.). Останній згаданий блок – твори про вчителів – тісно пов'язаний із літературою про та для дітей. Варто зазначити, що змінився підхід у трактуванні згаданої теми: влада дітям «дозволила» отримати і прожити дитинство. Ще регламентоване, ще за чіткою схемою владних установ, проте уже із своїми проблемами, з своїм внутрішнім світом, а не виключно самоідентифікацію через «ми». Діти уже не «партизани», «солдати», «робітники», а «учні», «піонери», «юннати» тощо. Влада пропонує «інше» дитинство (щасливе та веселе) та з «іншими» авторитетами (вчителі, піонервожаті), тому і не дивно, що з'являються такі збірники, де культивується і те, й інше [193; 311]. Однак зображення «щасливого дитинства» мало ефект викривленого дзеркала і викликало внутрішній спротив в окремих письменників, які працювали в рамках одержавленого поля літератури, однак не могли прийняти соцреалістичну ідентичність. Відтак виходять твори, що порушують схему «ідеального радянського дитинства», де з'являються діти-безбаченки, які перебирають на себе функції опікунів та годувальників, прошаки та діти-безхатченки, діти-інваліди, діти, які недоїдають (Григор Тютюнник, «Перед грозою», «На перекаті», «Сито, сито...»; Євген Гуцало, «З горіха зерня», «По мерзлу калину», «Сліпий Сень»).

Не менш цікавою «новинкою» жанрово-тематичної трансформації соцреалістичних текстів стало гендерне розрізнення героїв, адже у фазі

активного застосування канону герой-воїн, герой-робітник чи герой-партійний керівник виступали як гендерно нейтральні. Розширюється проблемно-тематичне поле та з'являються образи жінок із новими соціальними ролями – жінки-супутниці, ідеальні помічниці, які присвятили життя своїм чоловікам (Юрій Мушкетик, «Біла тінь»), жінки-звabниці та жінки-коханки (Павло Загребельний, «З погляду вічності»; Василь Земляк, «Зебедина згряя»), жінки-спортсменки (Вадим Собко, «Лихобор») тощо.

Загальні тенденції в літературі другої половини ХХ ст. – ліризація тексту, поглиблення філософічності письма, ріст уваги до людини, її самотності й самоусвідомлення – стосувалися й жанрів історичної прози. Історична тематика завжди займала осібне місце в текстотвірному каноні соцреалізму, адже в соцреалізмі, що повністю орієнтувався на майбутнє, минуле було абсолютно знецінене, тому не могло бути зразком для наслідування. До того ж держава виявилась монополістом у сфері «історично-правдивого» відображення минулого: «Радянський історичний роман, фільм, п'еса, картина є історією без минулого. Тут, втім, ніяких відкриттів соцреалізм в історичному жанрі не зробив. Важливо інше: державна монополія на історію та минуле визначила статус радянського історичного жанру, зокрема, історичного роману як роману у всіх сенсах державного. Його «реалістична» фактура ... його вихідна концепція, сам його пафос задавався державою. Не дивно, що держава була головним його героєм. Але це був іще роман держави з історією, природня спроба «приручити» минуле. Історія та література зустрілися у просторі радянської культури» [82, с. 889]. Запропонована ще в 1934 році концепція історичного роману Георга Лукача, який намагався поєднати гегелівську цілісність та марксистську розколеність світу, зазнала повного краху [178; 179]. Неможливість поєднати історизм із партійністю та виражати універсальну для соцреалізму формулу «правдивого, конкретно-історичного відображення

дійсності в її революційному розвитку» [218, с. 21] витіснили історичну прозу на маргінеси соцреалістичного канону. Лише окремі теми, вигідні для влади, були представлені у соцреалістичному каноні, що спричиняло знецінення інших: «Монументалістське зображення минулого панує над рештою засобів історичного описання, тобто над антикварним і критичним, то від цього страждає насамперед саме минуле: цілі значні розділи минулого піддаються забуттю й зневажанню» [198, с. 161]. Відтак історична концепція стала копією владної концепції, де «історія виявилась воістину «полем чудес», дозволяючи не тільки використовувати «ідеологічний потенціал» школи, літератури і мистецтва, але і даючи безкінченні можливості для ідеологічного фантазування» [82, с. 891]. Щоб текст став «історичним», він змушений стати «партійним». Для того, щоб відвести від думок про штучність та сконструйованість партійності в часи лібералізації, їй намагались приписати ознак загальнолюдського, стремління до об'єктивної істини та правди, тлумачили її як «естетичну якість» [158, с. 273] (естетичну категорію) і як «прояв творчої свободи» [158, с. 273]. Конструювання політики пам'яті було одним із пріоритетних завдань тогочасної влади. Відтак творцем історії був керівник партії, який визначав «основний сюжет» історичної прози в соцканоні, вибудовував її ідейно-тематичну та жанрову ієрархію, визначав історичних в о р о г і в та г е р о ї в . Творення радянського роману (в тому числі й історичного), за Катеріною Кларк, було схоже на ритуал [133]: «...процедура створення роману почала нагадувати середньовічну процедуру створення ікон. Радянський романіст повинен копіювати не тільки окремі ... характери та відношення між ними, але і змушений організувати задум роману відповідно до зразка» [133]. Такими «взірцевими» та «історично-правдивими» для радянської влади періоду фази деканонізації соцреалістичного канону стали твори «Гомоніла Україна» Петра Панча, «Переяславська рада» Натана Рибак, «Хмельницький» Івана Ле, «Святослав» та «Володимир» Семена Скляренка, «Семен Палій» та

«Гайдамаки» Юрія Мушкетика, «Людолови» Зінаїди Тулуб та ін. Саме у «зразковій» історичній прозі простежується ще одна специфічно українська риса соцреалізму – ідея «сторашобратерської дружби» з «великим російським народом» (саме цим можна пояснити велику кількість творів, присвячених оспівуванню Переяславської угоди).

Проте варто зазначити, що в другій половині ХХ ст. відбулись певні зміни і автори намагалися по-новому змодельювати героїчні й водночас трагічні події українського минулого, часто викривали історичні фальсифікації, актуалізували знецінені теми української історії. Тому поява таких творів, як «Яничари» («Мальви») Романа Іваничука, «Меч Арея» Івана Білика, «Скіфська Одиссея» та «Маруся Чурай» Ліни Костенко, «Диво», «Євпраксія», «Первоміст» Павла Загребельного та інші були непересічним явищем, фактором, що впливав на розхитування соцреалістичного канону. Варто зазначити, що специфічною ознакою осмислення історичних тем і сюжетів тогочасної прози є зв'язок із філософією, інтерес до морально-етичних проблем, екзистенційні ноти у тексті. Відтак концепцію «мислячої історії» [119, с. 246] можна вважати визначальною в тогочасній історичній прозі. Проблеми минулого тлумачились як архіважливі, бо проектувались на сучасні події, від яких залежала доля нації. Обравши шлях філософсько-екзистенційного осягнення минулого, письменники намагалися вступати у діалог із читачем про минуле та сучасне, про історичну пам'ять та історичну амнезію, про забуття та відповідальність тощо. З'являються і нові герої: літописці (Роман Федорів, «Отчий світильник»), князі-мислителі (Семен Скляренко, «Володимир»), філософи (Павло Загребельний, «Диво»). Таке *пере-*відкривання історичної прози можна трактувати як спробу повернення української історії через художнє слово (особливо історію Київської Русі, яку залучили до історії Росії), як відвоювання простору літератури про своє «перекреслене» чи «забуте» минуле.

Кожне суттєве порушення канону спричиняло його деформацію, руйнувало саме підґрунтя соцреалізму. У соцреалістичний канон почало надходити все більше і н ш о г о , як за змістом, так і за формою. Владі все менше вдавалося контролювати «дозованість» *не*-соцреалістичного в літературі, тому вона дає добро на символічний «режим виправдання» подібних трансформацій. Особливо це помітно було на жанровому рівні. Окрім згадуваних раніше різновидів роману в межах химерної прози (роман-притча, роман-сповідь, роман-метафора, роман-автопародія, роман-полеміка, роман-репортаж, роман-новела, роман-гіпербола тощо) в українській літературі з'являються жанр «історії» («Сільські історії», «Містечкові історії», «Боги на продаж. Міські історії» Анатолія Дімарова), повість у новелах («Співуча колиска з верболозу» Євгена Гуцала), сімейний роман («Його сім'я» та «Ідол» Анатолія Дімарова), сповідальний роман («Білі хмари» Олексія Сизоненка), повість-спогад («У гаї сонце зацвіло» Євгена Гуцала), роман-балада («Дім на горі» Валерія Шевчука), повість-балада («Княжа гора» Євгена Гуцала), фантастичний роман («Ти хто?», «Чаша Амріти», «Зоряний Корсар» Олеся Бердника, «Великий день інків» Юрія Бедзика), автобіографічні жанри («Третя Рота» Володимира Сосюри, «Іванові журавлі» Івана Чендея, «Гуси-лебеді летять» Михайла Стельмаха) тощо.

Особливо цікавою в даному контексті стає автобіографічна проза, адже за весь час дії соцреалістичного канону домінувала теза про безперспективність автобіографічних жанрів, оскільки вони вимагали самоаналізу, застосування психологічного лакмусу, правдивої оцінки подій, що було неприйнятним для влади, адже «письменник соціалістичного реалізму орієнтується (чи принаймні мав би орієнтуватися в згоді з офіційними вимогами) на рецепцію інфантильного, незрілого, переважно неосвіченого читача «з народу»; щодо такого реципієнта автор завжди в ролі мудрого вчителя, а відтак не має права показувати власні проблеми і сумніви» [141, с. 358]. Отож автобіографічні жанри виводили

на маргінесі. Для таких жанрів періоду соцреалізму характерне роздвоєння та взаємозаперечення, що робили автобіографічні тексти *не-автобіографічними*, тобто такими, в яких письмо не було автоматично-несвідомим, а регульованим, та й «біографія» була не «прожита», а чітко «сконструйована»: «Мова йде про складну й глибшу двоїстість, зв'язану з тяжким внутрішнім конфліктом не пересічної масової людини, що є тільки пасивним об'єктом накиненої їй дійсності, а активної творчої індивідуальності, покликаної творчо формувати цю дійсність. Мова йде, отже, про людину, що сама, добровільно й щиро обрала за свою саме советську комуністичну ідеологію, узгодивши її якимось із своєю людською й національною природою, і лишається цій ідеології й далі щиро вірною, не зважаючи на її історичні метаморфози. Але в той же час ця людина є і намагається бути, так би мовити, «чесна з собою», щиро вірячи чи намагаючись вірити в співзвучність своєї природи з своєю ідеологією, і тому вона не тільки не криється зі своєю природою, а постійно її наївно виявляє» [55, с. 9]. Автобіографічні твори періоду соціалістичного реалізму можна трактувати як такі, у яких відображена «розколотість власної біографії» [55, с. 294]. Зрозуміло, що такі тексти передбачають зв'язок із пам'яттю, однак ідеологічні параметри соцреалізму обмежували її дію, підпорядковували панівній ідеології, і лише послаблення владного тиску дало змогу розширити автобіографічний простір («у найширшому розумінні місця особистої пам'яті» [260, с. 60]) та автобіографічне поле («сповідальний магнетизм, який нас до них спрямовує» [260, с. 60]). Процес демаргіналізації автобіографічних жанрів став ще одним способом розширення канону соцреалізму, що поповнився такими творами, як, «Третя Рота» Володимира Сосюри, «Блакитна дитина» Анатолія Дімарова, «Луна блакитного овиду», «Іванові журавлі», «Казка білого інею» Івана Чендея, «На калиновім мості» Петра Панча, «Зачарова Десна» Олександра Довженка, «Гуси-лебеді летять» Михайла Стельмаха тощо.

Висновки до розділу 4

Євгеній Добренко, досліджуючи соцреалізм, називає його репрезентаційним проектом, де література відіграє роль своєрідної фабрики з виробництва готової продукції, яку не потрібно «смакувати», а лише «приймати» та «споживати». Метою такого виробництва є побудова нової людини і нового суспільства, конструювання правильної реальності. Проте реальність – змінна категорія. Вона здатна до трансформацій та модифікацій. Зміна тогочасної картини радянського світу вимагала і відповідних процесів у каноні. Поступовий вихід «поза» рамки соцреалістичного канону, його модифікація та трансформація була невідворотнім процесом, адже, навіть перебуваючи у замкненій системі соцреалізму, література не могла «конструюватись» виключно за схемою чи відповідно до рішень та постанов партії. Залежно від фази функціонування соцреалістичного канону (чи то фаза канонізації, чи фаза застосування канону, чи деканонізації) вступали у дію різні механізми його зміни (як свідомі, так і несвідомі). Письменники використовували метафори, умовчання та інакомовлення, самоцензура спричиняла пародійно-іронічне звучання соцреалістичних текстів, внутрішнє чуття слова часто перемагало усі владні приписи, тим самим порушуючи замкнену систему соцреалізму на різних рівнях – жанровому, ідейно-тематичному, типологічному (нові герої та нові вороги), на рівні поезики тощо.

Безперечно, що такі процеси впливали на розширення текстотвірних можливостей творів, народження нового простору творчості, розхитування системи зсередини, перегляду фактографічного канону, що сприяло процесові виходу літератури із замкненого кола соцреалізму. Завдяки лібералізації суспільних процесів з'являлись нові імена в літературі, чимало «табуєваних» текстів та авторів були реабілітовані; послаблення дії цензури сприяло відносній творчій свободі уже знаних письменників. Поява нових тем у літературі (тема творчості, НТР, екологія та екологічна

катастрофа, тема становлення молодої людини), нових жанрів (химерний роман, жанр історії, фантастичний роман, автобіографічні твори), нових героїв та ворогів – все це сприяло розхитуванню канону соцреалізму. Концепція «плюралізму методів», трактування соцреалізму як «відкритої художньої системи», ідея «соцреалізму без берегів» – все це впливало на роз'їдання системи зсередини. Отож неможливість зберегти догматичність та нормативність у літературі, застосувати соцреалістичну доктрину до живого літературного процесу поза тоталітарною ідеологією привели до розпаду соцреалістичного канону як штучно сконструйованого владного проекту.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено дослідження соцреалістичного канону, його визначальних рис, особливостей процесів формування та трансформації в українській літературі. Зважаючи на існування часто взаємосуперечливих підходів до розуміння літературного канону, запропоновано власну інтерпретаційну модель, яка враховує ідеологічні, естетичні та суспільні підходи до трактування цього поняття. Для ідеологічного підходу визначальною є думка про те, що лише влада у формі інституційних осередків здійснює вплив на процес канонізації та деканонізації. У свою чергу аксіологічний напрямок дослідження природи канону визнає естетичну вартість тексту єдиним чинником канонотворення, нехтуючи значенням владних структур у цьому процесі. Суспільний підхід натомість означає канон як результат літературної комунікації, що забезпечує множинність інтерпретацій та можливість *пере*-прочитання репрезентативного списку.

Для обґрунтування запропонованої концепції здійснено огляд різних методологічних підходів, які стали основою дисертаційної роботи. Попри дуалістичне розуміння канону, що тлумачиться і як репрезентативний список, і як усталені норми та правила процесу художнього творення, у фокусі цієї роботи – не фактографія літературного процесу, а текстотвірні механізми формування та трансформації літературного канону періоду соцреалізму, що визначали характер окремих творів і літературної системи в цілому. Хронологічно дослідження охоплює кілька десятиліть – від періоду становлення соціалістичного реалізму як панівного «творчого методу» (20-ті рр. ХХ ст.) до постканонічної стадії соцреалізму (80-ті рр. ХХ ст.).

Детальний аналіз чинників укладання канону в рамках української соцреалістичної літератури дав можливість простежити владні маніпуляції в актах канонізації/деканонізації, базовані на перерозподілі влади у

літературі. Наслідком такого зовнішнього втручання стало вибудовування канону не як репрезентативного набору текстів, а як ієрархічного списку, нав'язуваного шляхом владного примусу. Дослідження соцреалістичного канону з аксіологічної точки зору допомогло з'ясувати «культурну граматику» радянського народу як ідеологічно конструйованої спільноти та визначити основні символічні форми вираження культурних смислів радянської дійсності. Дослідження комунікативної функції канону оприявило механізми, які забезпечують «зв'язок поколінь» та уможливають процес *при*-пам'ятовування та *пере*-осмислення усього тоталітарного досвіду.

Обґрунтування власної концепції соцреалізму в українській літературі вимагало систематизації основних підходів до осмислення проблеми генези соціалістичного реалізму в літературно-теоретичному дискурсі. У дисертаційній роботі увагу зосереджено на двох основних лініях становлення соцреалізму: особливостях історичної ситуації (загальна нестабільність періоду між двома світовими війнами) й тогочасної ідеології (світоглядна база якої – марксизм) та відношенні до попередньої літературної традиції (насамперед напрацювань реалізму XIX століття, а також класицизму, романтизму й авангарду) як до джерела «технологічних» умінь та навичок.

У радянському суспільстві культура та мистецтво ніколи не мислились поза політикою, а політика – поза ідеологією. Відтак основним чинником формування соцреалістичного канону можемо вважати владну ідеологію, що мала на меті підкорення індивідуальної творчості світоглядним установкам та політичним цілям. Зрештою, домінування ідеологічного фактора в культурі та літературі привело до естетизації повсякдення в соцреалізмі та витворення фіктивного світу, театралізації та ритуалізації життя. Відтак, соцреалізм потрактовано як штучно змодельований владний проект у сфері культури та літератури, що задля монополізації влади на всіх рівнях та утвердження нової радянської

ідентичності («homo sovieticus») мав на меті створення моностилістичної системи з чітко прописаними правилами, розписаними схемами, спеціально продуманими типажами, зрозумілими для масового радянського читача.

Українська версія соцреалізму вибудовувалась відповідно до літературного канону російської літератури. Тексти російського соцреалістичного канону слугували зразком та еталоном для українських авторів. Вони визначали основний сюжет, типологічно-образні, жанрові та поетикальні домінанти соцреалістичного канону української літератури, в той час як національні літературні маркери витіснялися на маргінеси. Втрата державності, колоніальне минуле, проблема національної самоідентифікації, терор, прагнення до експериментів – це ті чинники, які впливали на становлення української версії соцреалізму. Відтак канон формувався як продукт тоталітарної системи та функціонував як модус владної ідеології. Попри те, що радянське суспільство в період політичної та соціальної нестабільності сформувало запит на соціалістичні ідеї з тезами про «світле майбутнє» та «нову людину», партія не змогла б забезпечити такий «успіх» соцреалізму в українській літературі, якби не застосування прямого фізичного тиску та авторитарної дії владних канонотворчих чинників (цензура, літературна критика як форма пропаганди, тотальний контроль освітніх програм, видавничої сфери тощо).

Формуючи модель дослідження генези соцреалізму, ми запропонували тлумачити його як «культуру мутагенну» (Євгеній Добренко), виходячи із полівалентності домінант, що споріднюють його з реалізмом, класицизмом, неоромантизмом, авангардом, і навіть з масовою літературою. Соцреалізм увібрав у себе художні засоби і традиції попередніх культур, які були прийнятними для тоталітарної влади і набували нової функції відповідно до особливостей ідеологічного проекту.

Іntenцією владного дискурсу стало створення тоталітарного мистецтва, еkleктичного за внутрішньою художньою структурою.

Визначальною для аналізу української версії соцреалізму вважаємо антропологічну концепцію «нової людини». Радянська влада задля побудови «світлого майбутнього» потребувала радянського героя нової формації, тому всі сили було кинуте на утвердження «нового антропологічного типу» – ідеологічного проекту, що мав забезпечити створення стереотипного образу та нових поведінкових програм радянської людини. Реалізація такого плану стала можливою завдяки досконалій переробці «людського матеріалу» та побудові владного «біографічного проекту», а утвердження образу «нової людини» – центральним спецзамовленням у політичному проекті влади. З перспективи використаного у дослідженні антропологічного підходу саме образи героїв виявляються визначальними для текстотвірного канону українського соцреалізму. Зокрема, це зумовило конструювання образу ідеальної дитини з її подальшим перетворенням в ідеального героя – гвинтик ідеологічної системи. У пантеоні радянських героїв ми головно виділили героя-воїна, героя-робітника, героя-селянина, героя-партійного керівника, кожен з яких має власні особливості й виконує відповідну ідеологічну функцію. Саме вони, відіграючи роль політичних, культурних, інтелектуальних та моральних орієнтирів, «виковували» нове покоління, «чудесний сплав» нових людей, вірних виконавців завдань партії. Героїзація радянської людини забезпечувала формування колективної ідентичності нового зразка, яка мала посилити денаціоналізацію та утвердження «*homo sovieticus*».

Для становлення нової радянської людини, росту її громадянської активності в ім'я партії обов'язковою умовою стала наявність антипода – ворога. Формування образу ворога відіграє одну з ключових ролей у розбудові радянського політичного міфу про СРСР як «велику сім'ю», що мав беззаперечний вплив на масову свідомість. Він функціонує в умовах

утвердження образу харизматичного лідера, адже існування пантеону героїв під керівництвом «напівбога», «мудрого батька» чи «старшого брата» можливе в постійному протистоянні з ворогом. Культивування цього образу як загрози дало можливість самовдосконалюватися героєві, змушувало його до постійної самообілізації. Стратегія формування кола «чужих» та «своїх», демонізація й деперсоналізація, актуалізація міфу про фатальну загрозу з боку «чужого» – це ті основні стратегії, які використовує влада при моделюванні образу ворога.

Соціалістичний реалізм нав'язував культурі та мистецтву готові схеми аналізу та відображення реальності, водночас декларуючи «правдиве історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку». Починаючи з 30-х рр. ХХ ст. тексти, що слідували установкам влади, набули типової структури, передбачуваності й впізнаваності, перетворюючи літературу на масове виробництво однорідного «художнього» продукту. Завданням такого владного експерименту було як перетворення світу, так і зміна способу сприйняття реальності. Естетизована фальсифікація буття, чітке домінування «ідеологічного» та «тоталітарного» у сфері культури, формування соцреалістичної теорії як процес політизації художньої свідомості – це ті форманти, які визначали становлення та функціонування соцреалістичного канону української літератури.

Однак внаслідок дії різних чинників (як літературних – літературна критика, премії, зміна читацьких уподобань та запитів, так і позалітературних – політична ситуація, цензура, перегляд освітніх програм) у каноні відбуваються поступові фактографічні і текстотвірні трансформації, і література соцреалізму тут не була винятком. Проходячи різні етапи розвитку, соцреалістичний канон постійно зазнавав модифікацій, насамперед на поетикальному рівні. Оминаючи пряму опозицію до канону, якою були дисидентська та еміграційна література, ми зосередили дослідницьку увагу на текстотвірних процесах і явищах, які

підривали соцканон «зсередини» у рамках «легального» поля чи на його межі. Основними механізмами стилістичної модифікації, головно на ранніх етапах становлення соцреалістичного канону, стали несвідоме розширення рамок соцреалізму внаслідок перемоги внутрішнього чуття слова, для якого виявилися неприйнятними нав'язувані регламентованість та схематизм, а також деформація канону через самоцензуроване письмо, наслідком чого стало пародійне звучання соцреалістичних текстів.

Детальний аналіз текстів продемонстрував увесь складний шлях виходу поза межі канону та дав можливість зосередитись на нетипових для соцреалістичної схеми прийомах та ознаках. Зокрема, у контексті проблеми розхитування та руйнування соцреалістичного канону в українській літературі особливої ваги набувають такі не-соцреалістичні стильові форманти, як використання внутрішніх монологів, глибокий психологізм, калейдоскопічність часопросторової організації тексту, фрагментарність та відхід від «основного сюжету» («День отця Сойки» Степана Тудора, «Біла тінь» Юрія Мушкетика); використання автодіалогів, роздвоєння та маскування у тексті, іронічне звучання через самоцензуроване письмо (творчість Павла Тичини, Володимира Сосюри); глибинний філософсько-етичний підтекст та інтелектуальна напруга твору, асоціативність, слідування традиції, широке використання міфів та символів, елементів фантастики та казки, надзвичайна вага іронії та сміхових елементів, пародіювання тощо (наприклад, «химерна проза»).

Лібералізація суспільного життя в 50-60-х рр. ХХ ст. та зміна тогочасної картини радянського світу впливала на процеси остаточного розхитування соцреалістичного канону. Потреба «говорити про інше» і «по-іншому», пошук шляхів виходу поза межі основного сюжету, намагання розширити рамки канону, вказуючи на «больові» точки соцреалізму, сприяли його жанрово-тематичній трансформації. Таку трансформацію можна вважати новою цілісною пропозицією у рамках наявної системи соцреалізму, свідомим виходом поза соцреалістичні

рамки, результатом компромісу між внутрішньою потребою розширення чи порушення соцканону та владними приписами щодо «правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності».

Внаслідок цих процесів відбувається заміщення, розширення і переосмислення канону. Кожне суттєве порушення спричиняло його деформації та руйнувало саме підґрунтя соцреалізму. У канон почало надходити все більше не-соцреалістичного, як за змістом, так і за формою. Так, з'являються нові жанри (роман-сповідь, роман-метафора, роман-балада, роман-автопародія, фантастичний роман, автобіографічний роман, повість-преамбула, жанр «історії»), нові герої (науковець, вчитель, винахідник, митець) та вороги (нероба, кар'єрист, п'яниця, спекулянт), актуалізуються нові теми та мотиви (НТР, екологічна катастрофа, становлення молодого людини).

Пропонуючи в дисертації власну модель дослідження соцреалістичного канону в українській літературі, ми, звичайно, усвідомлюємо усю його складність та неоднозначність. Українська соцреалістична література, навіть перебуваючи на маргінесах соцреалізму в рамках літератури СРСР, засвідчила свою «окремість» та «повноту». Вона, орієнтуючись на загальноприйнятту схему, все ж вибудувала свою чітку траєкторію розвитку з домінантними концептами та ідеями, з особливою жанрово-тематичною ієрархією, з нетиповими для соцреалізму поетикальними механізмами, які врешті привели до його остаточного демонтажу.

Попри значну увагу до проблем соцреалістичного канону, це дослідження стало першою теоретичною працею, що тлумачить соцреалізм, виходячи з антропологічної концепції «нової людини», згідно з якою герой виступає осердям текстотвірного канону соцреалізму. Втім залишається ще низка питань, які потребують ретельного й докладного вивчення, зокрема дослідження соцреалізму з погляду постколоніальної критики, аналіз «змаргіналізованих» жанрів соцреалістичного канону

(автобіографічна проза, фантастичний роман), проблема взаємодії та взаємовпливів національних варіантів соцреалізму. Відтак ця робота є одним із кроків на шляху до цілісного теоретичного переосмислення усього тоталітарного досвіду в рамках української радянської літератури, способом *від*-читати знакові коди та підтексти одержавленого поля літератури, етапом на шляху до подолання посттоталітарної травми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Канон як мистецтво пам'ятати / Віра Агеева // Сучасність. – 2010. – № 5. – С. 153–163.
2. Агеева В. П. Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу / Агеева В. П. // Наукові записки НаУКМА. – 2009. – Т. 98 : Філологічні науки. – С. 11–24.
3. Американская философия искусства / [под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова]. – Екатеринбург : Деловая книга, 1997. – 320 с.
4. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арендт ; [пер. з англ. В. Верлока, Д. Горчаков]. – К. : Дух і літера, 2005 – 584 с.
5. Арефьева А. А. Эстетика соцреализма: слово в измерении публичности / Альбина Анатолиевна Арефьева. – К. : ГАЛПУ, 1977. – 206 с.
6. Асмус В. Ф. О нормативной эстетике / В. Ф. Асмус // Социалистический реализм и проблемы эстетики. – М. : Искусство, 1970. – Вып. 2. – С. 197–237.
7. Ассман А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; [пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Дороніна, О. Юдін]. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
8. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
9. Ассманн Я. Канон и цензура / Ян Ассманн, Алейда Ассманн // Немецкое философское литературоведение наших дней / [сост. Д. Уффельман, К. Шрамм]. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – С. 125–155.
10. Бабич С. Міфологізація структури: «Тренос...» Мелетія Смотрицького у контексті барокового моделювання ідеального світу (спроба реконструкції) / Сергій Бабич // Актуальні проблеми слов'янської

філології. – Рівне : РДГУ, 2000. – Вип. VIII : Літературознавство. – С. 49–67.

11. Балина М. Дискурс времени в соцреализме / Марина Балина // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 585–595.

12. Балина М. Идейность – классовость – партийность / Марина Балина // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 362–376.

13. Баран В. Цензура та ідеологічний контроль в Україні (1946 – 1960-ті роки) / Володимир Баран // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2000. – Вип. 7. – С. 497–509.

14. Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм / Василь Барка // Сучасність. – 1961. – № 2. – С. 59–78.

15. Белая Г. Угрожающая реальность / Галина Белая // С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 28–48.

16. Берг М. Литературократия: проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / Михаил Берг. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.

17. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 224 с.

18. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? («Дім духів» Ісабель Альєнде та «Дім на горі» Валерія Шевчука) / Анна Берегуляк // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 67–75.

19. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману / Ніна Бернадська // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 44–52.

20. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція / Ніна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.

21. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
22. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Жан Бодріяр ; [пер. з фр. Л. Кононович]. – Львів : Кальварія, 2004. – 374 с.
23. Борев Ю. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд / Юрий Борев. – М. : АСТ, 2008. – 480 с.
24. Бочаров А. Бесконечность поиска: художественные поиски современной советской литературы / А. Бочаров. – М. : Сов. писатель, 1982. – 424 с.
25. Бочаров А. Уроки и перспективы / А. Бочаров // Дружба народов. – 1980. – № 7. – С. 232–240.
26. Бригада художников: Орган Федерации работников пространственных искусств. – М. : Огиз, 1931. – № 1. – 32 с.
27. Брокмейер Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.
28. Брюховецький В. Не садами Семіраміди / В'ячеслав Брюховецький // Дніпро. – 1981. – № 4. – С. 141–147.
29. Будний В. Типологія літературно-критичної інтерпретації: проблематизація понять і підходів / Василь Будний // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. – Серія філологічна. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 153–159.
30. Булавка Л. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс / Лариса Булавка. – М. : Культурная революция, 2007. – 272 с.
31. Бурдье П. Поле интеллектуальной деятельности как особый мир / Пьер Бурдье // Начала / Пьер Бурдье ; [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – М. : Socio-Logos, 1994. – С. 208–221.
32. Бурдье П. Поле литературы / Пьер Бурдье // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22–87.

33. Буряк Б. Служіння народів / Б. Буряк. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1954. – 350 с.
34. Вайскопф М. Писатель Сталин / Михаил Вайскопф. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 380 с.
35. Висоцька Н. Чи загрожує гетерогенність канону? / Н. Висоцька // Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі : матеріали III Міжнародної конференції з американської літератури (Київ, 3 – 5 жовтня 2005 р.) / [укл. Т. Н. Денисова]. – К. : Факт, 2006. – С. 545–559.
36. Вишнівецька А. М. Порівняльний аналіз двох редакцій роману «Чорне озеро» (1929 р. та 1956 р.) В. Гжицького / Вишнівецька А. М. // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. – 2014. – Вип. 3. – С. 66–76.
37. Второй Всесоюзный съезд советских писателей, 15 – 26 дек. 1954 г. : стенографический отчет. – М. : Госполитиздат, 1956. – 607 с.
38. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття / Олена Галета. – К. : Смолоскип, 2015. – 640 с.
39. Гальченко С. Історія тексту: джерелознавчі і текстологічні аспекти творчості П. Г. Тичини, В. М. Сосюри та Остапа Вишні / Сергій Гальченко. – К. : Наук. думка, 2014. – 687 с.
40. Гароди Р. О реализме без берегов / Роже Гароди. – М. : Прогресс, 1966. – 203 с.
41. Гасанов И. Национальные стереотипы в межнациональном конфликте. Сущность и развитие противоречия : автореф. дисс. (...) канд. политич. наук / И. Б. Гасанов. – М. : Рос. акад. упр-я, 1994. – 40 с.
42. Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – К. : Основи, 1994. – 249, [1] с.
43. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) / Володимир Гжицький // Літературний ярмарок. – 1929. – № 7. – С. 137–272.

44. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) / Володимир Гжицький // Літературний ярмарок. – 1929. – № 8. – С. 133–318.
45. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) / Володимир Гжицький // Твори : у 2 т. / Володимир Гжицький. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 1. – С. 21–318.
46. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 286 с.
47. Гнатюк М. Без маски і гриму: Максим Рильський у 120-річний ювілей / Михайло Гнатюк // Дзвін. – 2015. – № 9. – С. 153–157.
48. Головка А. Бур'ян / Андрій Головка // Твори : в 5 т. / Андрій Головка. – К. : Дніпро, 1977. – Т. 1. – С. 7–186.
49. Голубков М. М. Утраченые альтернативы: формирование монашеской концепции советской литературы. 20-30-е годы / М. М. Голубков. – М. : Наследие, 1992. – 202 с.
50. Гончар О. Людина і зброя / Олесь Гончар ; [передм. О. Кундзіча]. – К. : Укр. письменник, 1994. – 287 с.
51. Гончар О. Собор / Олесь Гончар // Твори : в 7 т. / Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 7. – С. 5–271.
52. Горнятко-Шумилович А. Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське / Анна Горнятко-Шумилович. – Szczecin : Wyd-wo naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2001. – 168 с.
53. Горький М. О языке [Електронний ресурс] / Максим Горький // Правда. – 1934. – № 76. – 18 мар. – Режим доступу : <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-148.htm>.
54. Грабович Г. «Чернігів» Тичини / Григорій Грабович // Сучасність. – 1995. – № 11. – С. 72–87.
55. Гришко В. Серце другого Володьки і заборонена любов / Василь Гришко // Сосюра В. Засуджене й заборонене : (вибране з творів) /

Володимир Сосюра ; [зібрав і зред. Василь Гришко]. – Нью-Йорк : Американсько-Українська Преса, 1952. – С. 7–39.

56. Гройс Б. Искусство утопии: Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи / Борис Гройс. – М. : Худож. журнал, 2003. – 319 с.

57. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом / Борис Гройс // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 109–118.

58. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс. – М. : Знак, 1993. – 373 с.

59. Гронас М. Безымянное узнаваемое, или Канон под микроскопом [Электронный ресурс] / Михаил Гронас // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 68–95. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas.html>.

60. Гронас М. Диссенсус: война за канон в американской академии 80-х-90-х годов [Электронный ресурс] / Михаил Гронас // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 6–18. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas-pr.html>.

61. Гудков Л. Литература как социальный институт : статьи по социологии литературы / Лев Гудков, Борис Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.

62. Гулевич Є. Культурні практики читання [Електронний ресурс] / Євген Гулевич. – Режим доступу : <http://www.anthropos.lnu.edu.ua/jspui/handle/123456789/779>.

63. Гундорова Т. Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом / Тамара Гундорова // Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях / Тетяна Свербілова, Людмила Скорина. – Черкаси : Маклаут, 2007. – С. 4–17.

64. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.

65. Гундорова Т. Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 15–24.
66. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном і авангардом / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 14–21.
67. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура / Тамара Гундорова // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 52–66.
68. Гуцало Є. Позичений чоловік. Приватне життя феномена : роман-диалогія / Євген Гуцало. – К. : Рад. письменник, 1982. – 711 с.
69. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 743–784.
70. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 281–288.
71. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 7–15.
72. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 101–108.
73. Гловінський М. Новомова / Міхал Гловінський ; [пер. з пол. С. Українець-Міхалек] // 12 польських есеїв. – К. : Критика, 2001. – С. 158–180.
74. Дармоеды : фотофельетон [Електронний ресурс] // Літературная газета. – 1960. – № 105. – 3 сент. – Режим доступу : <http://www.oldgazette.ru/litera/10051960/index1.html>.
75. Дем'яненко В. Сини полків : нариси, листи, спогади, документи / В. Дем'яненко. – К. : Молодь, 1978. – 144 с.

76. Дем'яненко В. Шахтарські сини полків : розповіді юних героїв / В. Дем'яненко. – Донецьк : Донбас, 1976. – 72 с.
77. Джусойты Н. Уходя от фольклора / Нафи Джусойты // Вопросы литературы. – 1977. – № 1. – С. 105–125.
78. Діброва В. «Чернігів» П. Тичини: (спроба прочитання) / Володимир Діброва // Сучасність. – 1995. – № 11. – С. 87–104.
79. Дімаров А. Його сім'я. Ідол / Анатолій Дімаров // Вибрані твори : в 2 т. / Анатолій Дімаров. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 1. – 535 с.
80. Дімаров А. Про читабельність літератури і не тільки / Анатолій Дімаров, Роман Кухарук ; [записала О. Михальчук] // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125 – 126. – С. 3–10.
81. Діти фортеці : збірник / [упоряд. О. Дека]. – К. : Веселка, 1989. – 592 с.
82. Добренко Е. «Занимательная история»: исторический роман и соцреалистический реализм / Евгений Добренко // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 874–895.
83. Добренко Е. Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен : Сангер, 1993. – 408 с.
84. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив / Евгений Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
85. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Евгений Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.
86. Добренко Е. Соцреализм и мир детства / Евгений Добренко // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 31–40.

87. Добренко Е. Формовка советского писателя: социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Евгений Добренко. – СПб. : Академический проект, 1999. – 557 с.

88. Добренко Е. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Евгений Добренко. – СПб. : Академический проект, 1997. – 321 с.

89. Довженко О. Україна в огні: кіноповість, щоденник / Олександр Довженко. – К. : Рад. письменник, 1990. – 416 с.

90. Донцов Д. Роздвоєність душі / Дмитро Донцов // Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов. – Львів : Просвіта, 1991. – 296 с.

91. Донченко О. Зоряна фортеця / Олесь Донченко // Твори : в 6 т. / Олесь Донченко. – К. : Молодь, 1956. – Т. 1. – С. 186–367.

92. Дрозд В. Ирїй / Володимир Дрозд // Вибрані твори : у 2 т. / Володимир Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989. – Т. 2. – 552 с.

93. Дубин Б. Классик – звезда – модное имя – культовая фигура: остратегиях легитимации культурного авторитета / Борис Дубин // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / [отв. ред. М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова]. – М. : ИМЛИ РАН, 2011. – С. 324–330.

94. Дубин Б. Пополнение поэтического пантеона / Борис Дубин // Слово – письмо – литература: очерки по социологии современной культуры / Борис Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – С. 324–328.

95. Евзлин М. Космогония и ритуал / Михаил Евзлин. – М. : Изд-во «Радикс», 1993. – 344 с.

96. Епiк Г. Перша весна / Григорій Епiк // Твори / Григорій Епiк ; [упоряд. В. М. Омельченко ; вступ. ст. і приміт. О. В. Килимника]. – К. : Держлітвидав, 1958. – С. 25–352.

97. Епiк Г. Петро Ромен / Григорій Епiк. – Харків ; Одеса : Молодий Бiльшовик, 1932. – 391 с.

98. За комунистическую идейность литературы и искусства / [ред. Т. Панфилова]. – М. : ГИХЛ, 1957. – 238 с.
99. Забіла Н. Наша Батьківщина / Наталя Забіла. – К. : Веселка, 1986. – 223 с.
100. Загребельний П. Дума про невмирущого / Павло Загребельний. – Х. : Фоліо, 2003. – 398 с.
101. Загребельний П. Розгін / Павло Загребельний. – К. : Рад. письменник, 1976. – 670 с.
102. Захарчук І. Війна і слово: мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму / Ірина Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 407 с.
103. Захарчук І. Соцреалістичний канон: трансформація архетипів / Ірина Захарчук // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. – Серія філологічна. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 66–73.
104. Збанацький Ю. Гвардії Савочка / Юрій Збанацький. – К. : Веселка, 1968. – 67 с.
105. Збанацький Ю. Таємниця Соколиного бору / Юрій Збанацький. – К. : Веселка, 1985. – 320 с.
106. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
107. Земляк В. Лебедина згряя. Зелені млини : романи / Василь Земляк. – К. : Радянський письменник, 1977. – 624 с.
108. Зиммель Г. Избранное : в 2 т. / Георг Зиммель. – М. : Юрист, 2008. – Т. 2 : Созерцание жизни. – 607 с.
109. Знакомый незнакомец: социалистический реализм как историко-культурная проблема / [отв. ред. Н. М. Куренная]. – М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1995. – 288 с.
110. Зубрицька М. Homo legens: читач як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

111. Иванова Р. А. Культура мас или культура для мас? / Р. А. Иванова // Российская массовая культура конца XX века : материалы круглого стола, (4 дек. 2001 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское военное общество, 2001. – Вып. 15. – 226 с.

112. Ивин А. А. Логика : учеб. пособие / А. А. Ивин. – М. : Оникс ; Мир и Образование, 2008. – 336 с.

113. Иофан Н. А. Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии (на материале ханива) / Н. А. Иофан // Проблема канона в средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 23–35.

114. История русского и советского искусства / [под ред. Д. В. Сарабьянова]. – М. : Высшая школа, 1979. – 383 с.

115. Іваничук Р. Благослови, душе моя, Господа... : щоденникові записи, спогади і роздуми / Роман Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 271 с.

116. Ільницький М. М. Багатогранність єдності: проблемно-стильові тенденції української радянської поезії / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1984. – 240 с.

117. Ільницький М. Від епічності ... до епічності / Микола Ільницький // Дніпро. – 1981. – № 12. – С. 137–147.

118. Ільницький М. Драма без катарсису: сторінки літературного життя Львова другої половини XX століття / Микола Ільницький. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. – Кн. 2. – 256 с.

119. Ільницький М. М. Людина в історії: сучасний український історичний роман / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 355 с.

120. Ільницький М. Схожість несхожого / Микола Ільницький // Література і сучасність. – К. : Рад. письменник, 1981. – Вип. 14. – С. 35–61.

121. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: (український химерний роман з народних уст) / Олександр Ільченко. – К. : Рад. письменник, 1958. – 588 с.

122. Історія української літератури : у 2 т. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – Т. 2 : Радянська література. – 742 с.

123. Історія української літератури : у 8 т. / [відп. ред. Л. М. Новиченко]. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 8 : Література післявоєнного часу (1946 – 1967 рр.). – 576 с.

124. Кандинська В. Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму / Віра Кандинська // На пошану пам'яті Віктора Китастого : зб. наук. праць / [упоряд. В. П. Моренець]. – К. : ВД «КМ Академія», 2004. – С. 274–282.

125. Кандинська В. Естетичні та ідеологічні параметри української соцреалістичної прози та драматургії 30-х-50-х років / Віра Кандинська // Молода нація. – 2005. – № 2. – С. 62–90.

126. Канони та іконостаси : дискусія [Електронний ресурс] // Література Плюс. – 2002. – № 1–2. – Режим доступу : <http://www.aup.iatp.org.ua/litplus/lit36-37.php>.

127. Карлтон Г. На похоронах живых: теория «живого человека» и формирование героя в раннем соцреализме / Грегори Карлтон // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 339–351.

128. Каролидес Н. Сто запрещенных книг: цензурная история мировой литературы / Н. Каролидес, М. Балд, Д. Соува, А. Евстратов ; [пер. с англ. И. Ивановой]. – М. : Ультра. Культура, 2004. – 608 с.

129. Каталог «ЖЗЛ». 1890 – 2010 ; [сост. Е. И. Горелик]. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 432 с.

130. Килимник О. Творчість Григорія Епіка / Олег Килимник // Епик Г. Твори / Григорій Епик ; [упоряд. В. М. Омельченко ; вступ. ст. і приміт. О. В. Килимника]. – К. : Держлітвидав, 1958. – С. 3–21.

131. Кіш Д. Цензура – автоцензура / Данило Кіш ; [пер. з серб. А. Бондаря] // Ї : Незалежний культурологічний часопис. – 1999. – № 15 : Югославія. Косово. Європа. – С. 40–44.

132. Кларк К. Марксистско-ленинская эстетика / Катерина Кларк // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 352–361.

133. Кларк К. Советский роман: история как ритуал / Катерина Кларк ; [пер. с англ. М. А. Литовской]. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 262 с.

134. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури / Юрій Ковалів // Слово і Час. – 2009. – № 4. – С. 27–42.

135. Ковский В. Живая литература и теоретические догмы: к спорам о социалистическом реализме / В. Ковский // Общественные науки и современность. – 1991. – № 4. – С. 146–156.

136. Ковский В. История подлинная и мнимая / В. Ковский // С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 270–294.

137. Козеллек Р. Минуте майбутнє: про семантику історичного часу / Райнгарт Козеллек ; [пер. з нім. В. Швед / наук. ред. С. Стельмах]. – К. : Дух і літера, 2005. – 380 с.

138. Козлова Н. Н. Социалистический реализм как феномен массовой культуры / Н. Н. Козлова // Знакомый незнакомец: социалистический реализм как историко-культурная проблема. – М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1995. – С. 208–218.

139. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл / Антуан Компаньон. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.

140. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим століттям / Роберт Конквест. – К. : Основи, 2003. – 371 с.

141. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс / Ірина Констанкевич. – Луцьк : Вежа-Друк, 2014. – 419 с.

142. Константинова М. Перемены в русском литературном поле во время и после перестройки (1985 – 1995) [Электронный ресурс] / Марина

Константинова. – Amsterdam : Pegasus, 2011. – 586 p. – Режим доступу : <http://dare.uva.nl/record/314795>.

143. Корецька М. Жанрово-стильові особливості роману Анатолія Дімарова «Його сім'я» / Марина Корецька // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2011. – Вип. 15. – С. 153–157.

144. Корнійчук О. Макар Діброва / Олександр Корнійчук // Драматичні твори / Олександр Корнійчук ; [вступ. ст., упоряд. і приміт. Д. Т. Вакуленко / ред. І. О. Дзевєрін]. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 272–318.

145. Корнійчук О. Фронт / Олександр Корнійчук // Драматичні твори / Олександр Корнійчук ; [вступ. ст., упоряд. і приміт. Д. Т. Вакуленко / ред. І. О. Дзевєрін]. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 221–271.

146. Коцюбинська М. Корозія таланту: (болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї) / Михайлина Коцюбинська // Радянське літературознавство. – 1989. – № 11. – С. 46–58.

147. Кравченко А. «Химерний» роман і фольклор / Андрій Кравченко // Радянське літературознавство. – 1982. – № 4. – С. 57–62.

148. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Є. Кравченко. – К. : Наук. думка, 1988. – 126 с.

149. Круглова Т. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства [Электронный ресурс] / Татьяна Круглова // Известия Уральского гос. ун-та. Серия 1 : Проблемы образования, науки и культуры. – 2004. – Вып. 29. – С. 75–86. – Режим доступу : <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23826/1/iurp-2004-29-09.pdf>.

150. Круглова Т. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма / Татьяна Круглова. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2005. – 384 с.

151. Круглова Т. Художественная репрезентация «нового человека» в контексте индустриализации / Татьяна Круглова // Studia Sovietica :

збірник / [ред. В. П. Хархун]. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 1 : Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. – С. 45–56.

152. Ксьондзик Н. «Естетична» теорія соціалістичного реалізму / Наталія Ксьондзик // Літературознавчі обрії. – 2010. – Вип. 18. – С. 109–115.

153. Ксьондзик Н. В. Соцреалізм крізь призму класицизму / Ксьондзик Н. В. // Наукові записки НаУКМА. – 2009. – Т. 98 : Філологічні науки. – С. 78–82.

154. Кубиліус В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация / В. Кубиліус // Вопросы литературы. – 1976. – № 8. – С. 21–56.

155. Кубланов Б. Г. Мистецтво як форма пізнання дійсності / Б. Г. Кубланов. – К. : Мистецтво, 1967. – 126 с.

156. Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / [отв. ред. М. Ф. Надъярных, А. П. Уракова]. – М. : ИМЛИ РАН, 2011. – 480 с.

157. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду. 1917–1959 рр. : зб. документів. – К. : Держ. вид-во політ. літ-ри УРСР, 1959. – Т. 1. – 883 с.

158. Куницын Г. Еще раз о партийности художественной литературы / Георгий Куницын. – М. : Худ. л-ра, 1979. – 344 с.

159. Куренная Н. М. Социалистический реализм: историко-культурный аспект. (Из опыта восточноевропейских литератур. 1930 – 1970-е годы). / Н. М. Куренная. – М. : Ин-т славяноведения РАН, 2004. – 188 с.

160. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 261 с.

161. Лавріненко Ю. На шляхах синтези кларнетизму / Юрій Лавріненко. – Оттава : Сучасність, 1977. – 64 с.

162. Лавріненко Ю. Рапсодія на 1933-ій і саможертву Хвильового / Юрій Лавріненко // Сучасність. – 1980. – № 5. – С. 46–67.

163. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Жак Лакан. – М. : Гнозис, 1995. – 192 с.

164. Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и позитивный герой, или К семиотике пола в литературесоциалистического реализма / Томас Лахузен // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 184–205.

165. Ле І. Змичка / Іван Ле // Твори : в 3 т. / Іван Ле. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1955. – Т. 1. – С. 64–75.

166. Лебедева Е. Г. Советская культура: идеология и мифология / Е. Г. Лебедева // Труды Русской антропологической школы. – М. : РГГУ, 2012. – Вып. 11. – С. 283–292.

167. Левченко И. Е. Цензура как социокультурный феномен / И. Е. Левченко // Социологические исследования. – 1996. – № 8. – С. 87–90.

168. Левченко М. Капля крови Ильича: сотворение мира в советской поэзии 1920-х годов [Электронный ресурс] / Мария Левченко // Независимая газета. – 1998. – 5 нояб. – Режим доступа : <http://proletcult.narod.ru/ng.htm>.

169. Лежён Ф. Слово за решеткой [Электронный ресурс] / Филипп Лежён // Индекс : досье на цензуру. – 2000. – № 10. – С. 216–219. – Режим доступа : <http://www.index.org.ru/journal/10/legen.html>.

170. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Наум Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 3–47.

171. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература [Электронный ресурс] // В. И. Ленин // Новая Жизнь. – 1905. – 13 нояб. – Режим доступа : http://www.revolucia.ru/org_lit.htm.

172. Лещишин З. Потік свідомості як прийом конструювання тексту в кіно й літературі / Зоряна Лещишин // Вісник Львівського національного

університету імені Івана Франка. – Серія філологічна. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 239–245.

173. Литовская М. Формирование соцреалистического канона / Мария Литовская // Русская литература XX века: закономерности исторического развития / [отв. ред. Н. Л. Лейдерман]. – Екатеринбург : Изд-во УрО РАН, 2005. – Кн. 1 : Новые художественные стратегии. – С. 295–330.

174. Личность в XX столетии: анализ буржуазных теорий / [отв. ред. М. Б. Митин]. – М. : Мысль, 1979. – 260 с.

175. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.

176. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 6–15.

177. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики / Юрий Лотман // Об искусстве / Юрий Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – С. 442–445.

178. Лукач Г. Роман как буржуазная эпопея / Георг Лукач // Литературная Энциклопедия / [гл. ред. А. В. Луначарский]. – М. : Сов. энциклопедия, 1935. – Т. 9. – С. 795–832.

179. Лукач Г. Теория романа: опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Георг Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19–78.

180. Луначарский А. В. Искусство как вид человеческого поведения / А. В. Луначарский. – М. ; Л. : Гос. мед. изд-во, 1931. – 197 с.

181. Луначарский А. Марксизм и литература [Электронный ресурс] / Анатолий Луначарский // Красная новь. – 1923. – № 7. – С. 233–241. – Режим доступа : <http://www.magister.msk.ru/library/revolt/lunaa001.htm>.

182. Лучук Т. Якби Христос у Лужиці з'явивсь...: (пам'яті Юрія Брезана) / Тарас Лучук // Проблеми сорабістики. – 2009. – Т. 6. – С. 30–38.

183. Маланюк Є. Книга спостережень : проза / Євген Маланюк. – Торонто : Накладом вид-ва «Гомін України», 1962. – 525 с.
184. Маленков Г. М. Отчетный доклад XIX съезду партии о работе ЦК ВКП(б) [Электронный ресурс] / Георгий Максимилианович Маленков. – М. : Госполитиздат 1952. – 85 с. – Режим доступа : <http://stalinism.ru/dokumenty/materialy-xix-s-ezda-vkr-b-kpss.html>.
185. Малишко А. Прометей : вибрані твори / Андрій Малишко. – К. : Веселка, 1976. – 198 с.
186. Мамычева Д. И. Феномен детства в хронотопе культур / Д. И. Мамычева, Т. В. Мордовцева ; [под общ. ред. Л. В. Никифоровой]. – Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2011. – 160 с.
187. Манин В. В. В спорах о соцреализме / В. В. Манин // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 4. – С. 19–27.
188. Марков Д. Генезис социалистического реализма: из опыта южнославянских и западнославянских литератур / Дмитрий Марков. – М. : Наука, 1970. – 308 с.
189. Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма / Дмитрий Марков. – М. : Худ. литература, 1978. – 412 с.
190. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму / Людмила Медведюк // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 13–19.
191. Мессер Р. Советская историческая проза / Р. Мессер. – М. : Сов. писатель, 1955. – 304 с.
192. Мещеряков А. Советский хронотоп: покорение пространства и времени [Электронный ресурс] / А. Мещеряков // Хронотоп посткоммунистической эпохи : сборник. – Режим доступа : http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~slav/postcom/01meshch_ru.html.
193. Мій учитель : збірник / [упоряд. О. Єфімов]. – К. : Веселка, 1977. – 80 с.

194. Моренець В. Без Тичини / Володимир Моренець // Сучасність. – 2000. – № 1. – С. 79–101.
195. Мушкетик Ю. «Живемо в час звіра і надії...» [Електронний ресурс] / Юрій Мушкетик ; [інтерв'ю П. Щириця] // Журнал «Шо». – 2014. – 10 вер. – Режим доступу : <http://sho.kiev.ua/article/134455>.
196. Мушкетик Ю. Позиція. Біла тінь / Юрій Мушкетик // Твори : в 5 т. / Юрій Мушкетик. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 3. – 568 с.
197. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2008. – № 9. – С.46–52.
198. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Фридрих Ницше // Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 158–230.
199. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / [гл. ред. В. С. Степин.]. – М. : Мысль, 2001. – Т. 3. – 692 с.
200. Новиченко Л. Поезія і революція: книга про Павла Тичину / Леонід Новиченко. – К. : Дніпро, 1979. – 364 с.
201. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози / Леонід Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135–145.
202. Нойфельд Г. Кого ховає Тичина в «Похороні друга»? [Електронний ресурс] / Герберт Нойфельд // Дзеркало тижня. – 2010. – № 8. – С. 11. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/kogo_hovae_tichina_v_pohoroni_druga.html.
203. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора ; [пер. з фр. А. Рєпи]. – К. : Кліо, 2014. – 272 с.
204. Образ врага / [сост. Л. Гудков ; ред. Н. Конрадова]. – М. : ОГИ, О-23 2005. – 334, [2] с.
205. Онишко О. Реальність химерного / О. Онишко // Вітчизна. – 1982. – № 11. – С. 197–200.
206. Павлишин М. Канон та іконостас : літ.-крит. статті / Марко Павлишин ; [ред. Вал. Шевчук та ін.]. – К. : Час, 1997. – 447 с.

207. Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин // Канон та іконостас : літ.-крит. статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – С. 184–198.

208. Павлишин М. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Канон та іконостас : літ.-крит. статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – С. 143–156.

209. Павлишин М. «Собор» Олеся Гончара та «Орлова Балка» Миколи Руденка: навколишнє середовище як тема й аргумент / Марко Павлишин // Канон та іконостас : літ.-крит. статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – С. 44–61.

210. Падар Ю. А. «Магічний реалізм» і «химерна проза»: протистояння чи взаємодія? / Ю. А. Падар // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2013. – Вип. 33. – С. 397–403.

211. Панкеев В. Живые семьи и художественные схемы [Електронний ресурс] / В. Панкеев // Литературная газета. – 1955. – 15 нояб. – Режим доступу : <http://www.oldgazette.ru/litera/index1.html>.

212. Панч П. Гриць і Микола / Петро Панч // Син Таращанського полку : вибрані твори / Петро Панч. – К. : Веселка, 1980. – С. 131–136.

213. Панч П. Син Таращанського полку / Петро Панч // Син Таращанського полку : вибрані твори / Петро Панч. – К. : Веселка, 1980. – С. 35–130.

214. Панч П. Червоні галстуки / Петро Панч // Син Таращанського полку : вибрані твори / Петро Панч. – К. : Веселка, 1980. – С. 149–171.

215. Паперный В. Культура Два / Владимир Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.

216. Парамонов Б. Шостакович и другие / Борис Парамонов // Радио «Свобода». – 2004. – 22 апр. – Режим доступу : <http://www.svoboda.org/content/transcript/24202879.html>.

217. Пастух Б. Феномен екокритики в романі Миколи Руденка «Орлова балка» / Богдан Пастух // Вісник Львівського національного

університету імені Івана Франка. – Серія філологічна. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – Вип. 60. – Ч. 2. – С. 347–352.

218. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 15 – 26 фев. 1934 г. : стенографический отчет. – М. : Госполитиздат, 1934. – 718 с.

219. Піонери Київщини – герої Великої Вітчизняної війни: документальні розповіді / [зб. підгот. Ю. Борщ, А. Яковенко]. – К. : [б. в], 1975. – 38 с.

220. Погрибный А. Мода? Новація? Закономерность?: о «химерном» жанре в украинской прозе / А. Погрибный // Литературное обозрение. – 1980. – № 2. – С. 24–29.

221. Політика партії у справі української художньої літератури : постанова Політбюро ЦК КП(б)У від 15 травня 1927 р. // Вісті ВУЦВК (Харків). – 1927. – 17 травня. – С. 3.

222. Приліпко І. Особливості розгортання інтелектуального дискурсу в романі С. Тудора «День отца Сойки» / Ірина Приліпко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. – Вип. 35. – С. 466–473.

223. Про перебудову літературно-художніх організацій : постанова Політбюро ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. – Режим доступу : <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1932.htm>.

224. Про творчі зв'язки літературно-художніх журналів з практикою комуністичного будівництва : постанова ЦК КПРС від 5 серпня 1982 р. // Літературна Україна. – 1982. – 5 серпня. – С. 4.

225. Райх В. Психология масс и фашизм / Вильгельм Райх. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.

226. Рикёр П. Память, история, забвение / Поль Рикёр. – М. : Изд-во гуманитарной лит-ры, 2004. – 728 с.

227. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / Максим Рильський ; [ред. Л. М. Новиченко]. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 3 : Поезії 1941 – 1950. – 439 с.

228. Рильський М. Піснею про Сталіна починаймо день / Максим Рильський. – К. : Молодь, 1951. – 16 с.
229. Рильський М. 300 літ поезії / Максим Рильський. – К. : Рад. письменник, 1954. – 99 с.
230. Рікер П. Ідеологія та утопія / Поль Рікер ; [пер. з англ. В. Верлока]. – К. : Дух і літера, 2005. – 386 с.
231. Руденко М. Орлова Балка / Микола Руденко. – Торонто ; Балтимор : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1982. – 454 с.
232. Русские писатели о литературном труде : в 4 т. / [под. ред. Б. Мейлаха]. – Л. : Сов. писатель, 1955. – Т. 3. – 714 с.
233. Рябчук М. «Осяяння» і сяйво прози / Микола Рябчук // Жовтень. – 1981. – № 6. – С. 131–137.
234. С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М. : Сов. писатель, 1990. – 414 с.
235. Салига Т. «...Я був із собою в бою ... рвали душу мою два Володьки...» [Електронний ресурс] / Тарас Салига // Українська літературна газета. – 2013. – № 1 (85). – 11 січ. ; № 2 (86). – 25 січ. – Режим доступу : <http://litgazeta.com.ua/articles/ya-buv-iz-soboyu-v-boyu-rvaly-dushu-moyu-dva-volodky/> ; <http://litgazeta.com.ua/articles/yabuv-iz-soboyu-v-boyu-rvaly-dushu-moyu-dva-volodky-2/>.
236. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси : Маклаут, 2009. – 598 с.
237. Свербілова Т. П'єси Івана Кочерги та проблема соцреалізму як масової культури / Тетяна Свербілова // Слово і Час. – 2006. – № 10. – С. 8–21.
238. Свербілова Т. П'єси О. Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель», «Платон Кречет», «В степах України») / Тетяна Свербілова // Слово і Час. – 2007. – № 12. – С. 34–47.

239. Свєрбілова Т. Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст. / Тєтяна Свєрбілова // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 21–29.

240. Свєрбілова Т. Такі близькі – такі далекі...: жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики / Тєтяна Свєрбілова. – Черкаси : Маклаут, 2011. – 560 с.

241. Свєрбілова Т. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях / Тєтяна Свєрбілова, Людмила Скорина. – Черкаси : Маклаут, 2007. – 384 с.

242. Свободное слово: интеллектуальная хроника десятилетия 1985 – 1995 / [ред.-сост. А. А. Гусейнов]. – М. : Школа Культурной Политики, 1996. – 527 с.

243. Сен-Бєв Ш. Литературные портреты : критические очерки / Шарль Сен-Бєв. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1970. – 585 с.

244. Сєник Л. Ще раз до питання: що таке українська радянська література (полемічні нотатки) / Любомир Сєник // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2005. – Вип. 14 : Слово і доля : зб. на пошану Уляни Єдлінської. – С. 329–335.

245. Сєник Л. Що таке радянська література? Коли вона почалася в Україні і коли закінчиться? / Любомир Сєник // Матеріали ІV Міжнародного конгресу українців (Одеса, 26 – 29 серпня 1999 р.). Літературознавство : доповіді та повідомлення / [упоряд. і відп. ред. О. В. Мишанич] ; Міжнар. асоц. українців ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Обереги, 2000. – Кн. 2. – С. 20–26.

246. Сєрбин Р. Українці у ворожих арміях у Другій світовій війні / Роман Сєрбин // Сучасність. – 2006. – № 1. – С. 71–80.

247. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: в преддверии запредельного / Филипп Серс ; [пер. с фран. С. Б. Дубин]. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.

248. Сивокінь Г. М. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства / Г. М. Сивокінь // У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. М. Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – С. 48–53.

249. Сивокінь Г. Самототожність письменника: до методології сучасного літературознавства / Григорій Сивокінь. – К. : Укр. книга, 1999. – 157 с.

250. Синявский А. Что такое социалистический реализм? / А. Синявский (Абрам Терц) // С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 54–79.

251. Склярєнко С. Створимо Магнітобуди літератури! / Семен Склярєнко // Глобус. – 1932. – № 11 – 12. – С. 17.

252. Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение / Игорь Смирнов // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 16–30.

253. Смирнов И. Человек человеку – философ / Игорь Смирнов. – СПб. : Алетейя, 1999. – 371 с.

254. Собко В. Лихобор / Вадим Собко. – К. : Рад. школа, 1981. – 267 с.

255. Советское богатство : статьи о культуре, литературе и кино / [ред. М. Р. Балина]. – СПб. : Академический проект, 2002. – 456 с.

256. Соловій Г. Р. До питання теоретичного осмислення концепції читача у соцреалізмі / Соловій Г. Р. // Наукові записки НаУКМА. – 2003. – Т. 21 : Філологічні науки. – С. 30–35.

257. Сосюра В. Сталін / Володимир Сосюра // Вибране / Володимир Сосюра. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1948. – С. 115.

258. Сосюра В. Христос / Володимир Сосюра // Київ. – 1997. – № 1 – 2. – С. 12–26.

259. Соцреалистический канон / [под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – 1040 с.

260. Старовойт І. М. Котигорошко: про дитинство в автобіографічній прозі Григора Тютюнника / Старовойт І. М. // Наукові записки НаУКМА. – 2009. – Т. 98 : Філологічні науки. – С. 59–64.

261. Стельмах М. Чотири броди / Михайло Стельмах. – К. : Рад. письменник, 1981. – 527 с.

262. Стех М. Очима культури. № 30. Павло Тичина: гра з дияволом? [Електронний ресурс] / Марко Роберт Стех // Zaxid.Net. – 2013. – 13 черв. – Режим доступу : http://zaxid.net/news/showNews.do?ochima_kulturi__30_pavlo_tichina_gra_iz_diyavolom&objectId=1287239.

263. Страда В. Советская литература и русский литературный процесс XX в. / В. Страда // Вестник МГУ. Сер. 9. – 1995. – № 3. – С. 93–101.

264. Стрельбицький М. Високий рік роману / Михайло Стрельбицький // Жовтень. – 1982. – № 1. – С. 105–113.

265. Стулов Ю. Фемінізація канону чи канонізація чорного фемінізму? / Ю. Стулов // Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі : матеріали III Міжнародної конференції з американської літератури (Київ, 3–5 жовтня 2005 р.) / [укл. Т. Н. Денисова]. – К. : Факт, 2006. – С. 121–129.

266. Стус В. Феномен доби: сходження на Голгофу слави / Василь Стус. – К. : Знання, 1993. – 96 с.

267. Сучасний український роман у контексті світової літератури («Круглий стіл» «Вітчизни») // Вітчизна. – 1981. – № 10. – С. 146–164.

268. Сучков Б. Л. Действенность искусства : лит.-крит. статьи / Б. Л. Сучков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 360 с.

269. Таганов Л. Н. Стихотворные тетради Я. П. Надеждина : к проблеме массовой контркультуры 1920 – 1930-х годов [Электронный ресурс] / Л. Н. Таганов // Вестник РГГУ. Серия : Гуманитарные науки. – 2001. – № 6 (60). – Режим доступа : <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=55164>.

270. Тард Г. Общественное мнение и толпа / Г. Тард. – М. : Тип. А. И. Мамонтова, 1902. – 201 с.

271. Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина / Остап Тарнавський // Всесвіт. – 1990. – № 6. – С. 130–138.

272. Тельнюк С. Містифікація генія в тоталітарному пеклі / Станіслав Тельнюк: (до 100-річчя П. Г. Тичини) // Дніпро. – 1991. – № 1. – С. 181–197.

273. Теория литературы : в 4 т. / [под. ред. Ю. Б. Борева]. – М. : Наследие, 2001. – Т. 4 : Литературный процесс. – 624 с.

274. Тичина П. Вітер з України / Павло Тичина / [упоряд. Д. А. Головка ; передм. А. Г. Погрібного]. – К. : Укр. письменник, 1993. – 270 с.

275. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1906 – 1934. – 734 с.

276. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 2 : Поезії 1935 – 1954. – 663 с.

277. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина / [упор. С. А. Кальченко ; ред. М. Г. Жулинський]. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 12 : Щоденникові записи. Листи. Кн. 1 : листи. – 485 с.

278. Тудор С. День отца Сойки / Степан Тудор // День отца Сойки : роман ; Марія : повість ; Оповідання / Степан Тудор ; Береза : повість ; Оповідання / Олександр Гаврилюк / [вступ. ст. Г. М. Сивоконя та М. М. Ільницького ; ред. тому Г. М. Сивокінь]. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 32–292.

279. Українська радянська п'єса / Ю. Яновський, О. Корнійчук, О. Коломієць. – К. : Мистецтво, 1985. – 214 с.

280. Український роман сьогодні : матеріали V пленуму правління Спілки письменників України 12 – 13 квітня 1978 року / [упоряд. В. К. Коваль, В. П. Павловська]. – К. : Рад. письменник, 1979. – 178 с.

281. Ульянов А. Запрещенные книги: Сексуальный Дракон Цензуры [Електронний ресурс] / Анатолий Ульянов. – Режим доступу : http://gothic.com.ua/literature/ukrrus/reviews/Censored_books.htm.

282. Фадеев А. За тридцать лет : избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве / А. Фадеев. – М. : Сов. писатель. – 1952. – 984 с.

283. Фащенко В. В. Герой і слово: проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1986. – 211 с.

284. Федоровська Л. Романи Юрія Мушкетика / Лада Федоровська. – К. : Рад. письменник, 1982. – 203 с.

285. Филипс Л. Дискурс-анализ: теория и метод / Л. Дж. Филипс, М. В. Йоргенсен. – Х. : Гуманитарный центр, 2004. – 336 с.

286. Філатова О. С. Від художньо-есетичної комунікації до дискурсу влади: траєкторія соцреалістичних трансформацій / О. С. Філатова // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. – 2012. – Вип. 34. – С. 279–284.

287. Філатова О. Іntenційність суб'єкта творчості у форматі імперативного канону соцреалізму / Оксана Філатова // Наукові записки ТНПУ. – 2001. – Вип. 31. Серія : Літературознавство. – С. 288–300.

288. Філатова О. Український «виробничий» роман: текст і контекст / Оксана Філатова // Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія філологічна. – 2011. – Вип. 208. – С. 21–28.

289. Філатова О. Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості / Оксана Філатова. – Миколаїв : Іліон, 2010. – 484 с.
290. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. – 432 с.
291. Фрейд З. Недовольство культурой / Зигмунд Фрейд // Психоданаліз, релігія, культура / Зигмунд Фрейд. – М. : Ренессанс, 1992. – С. 65–134.
292. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – Мн. : Попурри, 2006. – 278 с.
293. Фриче В. Пролетарская поэзия / В. Фриче. – М. : Денница, 1919. – 112 с.
294. Фуко М. Історія сексуальності : у 3 т. / Мішель Фуко. – Х. : Око, 1997. – Т. 1 : Жага пізнання. – 235 с.
295. Фуко М. Наглядати й карати: народження в'язниці / Мішель Фуко. – К. : Основи, 1998. – 392 с.
296. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації / Валентина Хархун. – Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. – 508 с.
297. Харчук Р. Зміна обличчя: Павло Тичина [Електронний ресурс] / Роксана Харчук // ЛітАкцент. – 2010. – 13 лип. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/07/13/zmina-oblychchja-pavlo-tychyna>.
298. Хмельницький Д. Зодчий Сталин / Дмитрій Хмельницький. – М. : Новое літературное обозрение, 2007. – 309 с.
299. Хорни К. Наши внутренние конфликты / Карни Хорен. – СПб. : Лань, 1997. – 224 с.
300. Художнє розмаїття сучасної радянської літератури: процеси жанрово-стильової еволюції української літератури / [ред. Л. М. Новиченко]. – К. : Наук. думка, 1982. – 316 с.

301. Цалик С. Таємниці письменницьких шухляд: детективна історія української літератури / Ст. Цалик, П. Селігей. – К. : Наш час, 2011. – 252 с.
302. Чегодаева М. «История пастью гроба...»: соцреализм как «опиум для народа» / М. Чегодаева // Собрание. – 2006. – № 2. – С. 66–75.
303. Чегодаева М. Революция и художественная политика / Мария Чегодаева // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 11 (384). – С. 40–48.
304. Чегодаева М. Социалистический реализм: мифы та реальность / Мария Чегодаева. – М. : Захаров, 2003. – 215 с.
305. Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.
306. Чудакова М. О. Избранные работы / М. О. Чудакова. – М. : Языки русской культуры, 2001. – Т. 1 : Литература советского прошлого. – 472 с.
307. Шевчук В. Дім на горі / Валерій Шевчук. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 560 с.
308. Шевчук В. Полиновий тлін / Валерій Шевчук // Дерево пам'яті: книга українського історичного оповідання : у 4-х вип. / [упоряд. В. Шевчук]. – К. : Веселка, 1995. – Вип. 4. – С. 148–153.
309. Шовкопляс Ю. Вибрані твори : в 2 т. / Юрій Шовкопляс. – К. : Дніпро, 1973. – Т. 1 : Інженери : роман ; Оповідання. – 547 с.
310. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення / Григорій Штонь // Дніпро. – 1981. – № 1. – С. 138–143.
311. Щасливими дорогами : зб. для дітей / [упоряд. Б. Василевич]. – Львів : Каменяр, 1965. – 162 с.
312. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Назначение поэзии / Т. С. Элиот. – М. : Совершенство, 1997. – С. 157–166.

313. Юнг К. Г. К вопросу о подсознании / К. Г. Юнг // Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон и др. – М. : Серебряные нити, 1998. – С. 15–102.

314. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли / Эрнст Юнгер. – СПб. : Наука, 2000. – 539 с.

315. Юрчук О. У тіні імперії: українська література у світлі постколоніальної теорії / Олена Юрчук. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – 224 с.

316. Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного автора» [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214–221. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>.

317. XX-й съезд КПСС, 14 – 25 февр. 1956 г. : стенографический отчет. – М. : Госполитиздат, 1956. – Т. 1. – 640 с.

318. Altieri C. Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideal / Charles Altieri. – Evanston, IL : Northwestern UP, 1990. – 370 p.

319. Aucouturier M. Le réalisme socialiste / Michel Aucouturier. – Paris : PUF, 1998. – 127 p.

320. Bachelard G. Poetyka marzenia / Gaston Bachelard ; [przekład, opracowanie i posłowie L. Brogowskiego]. – Gdańsk : Słowo / obraz terytoria, 1998. – 298 s.

321. Baudin A. Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947 – 1953) / Baudin Antoine, Heller Léonid. – Bern ; Berlin ; Frankfurt/M. ; New York ; Paris ; Wien : Peter Lang, 1998. – XVII. – 394 p.

322. Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin / Deming Brown. – London ; New York : Cambridge University Press, 2008. – 404 p.

323. Collins English Dictionary / [ed. by Diana Treffry]. – Glasgow : Harper Collins Publishers, 1998. – 1824 p.

324. Díaz-Diocaretz M. Breve historia feminista de la literature española / Myriam Díaz-Diocaretz, Iris M Zavala // Teoría feminista: discursos y diferencia. – Barcelona ; Madrid : Anthropos, 1993. – P. 27–76.

325. Dobrenko E. Надзирать – наказывать – надзирать: соцреализм как прибавочный продукт насилия [Электронный ресурс] / Evgeny Dobrenko // Revue des études slaves. – Année, 2001. – Vol. 73. – No. 4. – pp. 667–712. – Режим доступа : http://www.persee.fr/doc/slave_00802557_2001_num_73_4_6746.

326. Eaglton T. Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory / Terry Eaglton. – London : Humanities Press, 1976. – 191 p.

327. Eaglton T. Literature and the Rise of English / Terry Eaglton // Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents / [ed. by Dennis Walder]. – Oxford : Oxford University Press, 1990. – P. 80–98.

328. Fast P. Ideology, Aesthetics, Literary History: Socialist Realism and Its Others / Piotr Fast. – Frankfurt/M. : Peter Lang, 1999. – 144 p.

329. Fast P. Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej: doktryna, poetyka, konteksty / Piotr Fast. – Kraków : Universitas. – 332 s.

330. Freud S. Arguments for an Instinct of Aggression and Destruction / Sigmund Freud // National Institute of Mental Health (Rorkville Md.). – 1971. – Vol. XXI. – P. 130–175.

331. Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation / John Guillory. – Chicago; London : The University of Chicago Press, 1993. – 408 p.

332. Günter H. The Culture of the Stalin Period / Hans Günter. – Palgrave : Macmillan Ltd., 1990. – 291 p.

333. Günther H. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre [Электронный ресурс] / Hans Günther. – Stuttgart : Metzler, 1984. – 245 s. – Режим доступа : <http://www.jstor.org/stable/43271212>.

334. Hogan P. Mo' Better Canons: What's Wrong and What's Right about Mandatory Diversity [Электронный ресурс] / Patrick Colm Hogan // *College English*. – 1992. – Vol. 54. – № 2. – P. 182–192. – Режим доступа : <http://www.jstor.org/stable/377583>.

335. Hohendahl P. *Building a National Literature: The Case of Germany 1830 – 1870* / Peter Uwe Hohendahl. – Ithaca : Cornell University Press, 1989. – 361 p.

336. Jarosiński Z. *Nadwiślański socrealizm* / Zbigniew Jarosiński. – Warszawa : Instytut Badań Literackich PAN, 1999. – 325, [3] s.

337. Kermode F. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon* / Frank Kermode / [ed. and Introd. by Robert Alter]. – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 100 p.

338. Kolbas D. *Critical Theory and the Literary Canon* / Dean E. Kolbas. – Boulder, CO : Western Press, 2001. – 182 p.

339. Lahusen T. *Socialist Realism in Search of Its Shores: Some Historical Remarks on the „Historically Open Aesthetic System of the Truthful Representation of Life”* / Thomas Lahusen // *The South Atlantic Quarterly*. – 1995. – Vol. 94. – № 3. – P. 661–686.

340. Levine L. *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History* / Lawrence Levine. – Boston : Beacon Press, 1996. – 216 p.

341. Lodge D. „Goodbye to All That” [Электронный ресурс] / David Lodge // *The New York Review of Books*. – 2004. – May 27. – P. 39–43. – Режим доступа : <http://www.nybooks.com/articles/2004/05/27/goodbye-to-all-that/>.

342. Marshall D. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture* / David P. Marshall. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. – 312 p.

343. Mathewson R. *The Positive Hero in Russian Literature* / Rufus W. Mathewson, Jr. – Stanford : Stanford University Press, 1975. – 369 p.

344. Miller W. *The Literary Canon as Process: Early Heinrich and Thomas Mann Novels in their Contemporary Reception* [Электронный ресурс] / Wayne Vincent Miller. – Berkeley : University of California, 1992. – 349 p. – Режим доступа : <http://www.law.duke.edu/edtech/staff/wmiller/diss/dissabst.html>.
345. Moran J. *Star Authors: Literary Celebrity in America* / Joe Moran. – London : Pluto, 2000. – 187 p.
346. Możejko E. *Realizm socjalistyczny: Teoria. Rozwój. Upadek* / Edward Możejko. – Kraków : Universitas, 2001. – 314 s.
347. Nemoianu V. *Literary Canons and Social Value Options* / Virgil Nemoianu // *The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures* / [ed. by V. Nemoianu, R. Royal]. – Philadelphia : Benjamin, 1991. – P. 215–249.
348. *Revue des études slaves*. – 1998. – Vol. 70. – № 4. – P. 739–978.
349. Robin R. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* / Regine Robin. – Stanford, California : Stanford University Press, 1992. – 346 p.
350. Sanders V. *Childhood and Life Writing* / Valerie Sanders // *Encyclopedia of Life Writing* / [ed. by Margaretta Jolly]. – London : Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. – Vol. 1. – P. 203–204.
351. Schickel R. *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity* / Richard Schickel. – New York : Doubleday, 1985. – 299 p.
352. *Słownik realizmu socjalistycznego* / [red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak]. – Kraków : Universitas, 2004. – 448 s.
353. Smith B. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* / Barbara Herrnsteine Smith. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1988. – 246 p.
354. *Socialist Realism without Shores* / [ed. by Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko]. – Durham : Duke University Press, 1997. – 369 p.

355. Socrealizm: fabuły – komunikaty – ikony / [red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota]. – Lublin : Wyd-wo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. – 668 s.

356. Spindler W. Magical Realism: A Typology / Spindler William // Forum of Modern Language studies. – 1993. – Vol. XXIX. – № 1. – P. 75–85.

357. Struve G. Russian Literature under Lenin and Stalin (1917 – 1953) / Gleb Struve. – Norman : University of Oklahoma Press, 1971. – 454 p.

358. Studia Sovietica : збірник / [відп. ред. В. П. Хархун]. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 1 : Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. – 297 с.

359. Studia Sovietica : збірник / [відп. ред. В. П. Хархун]. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – Вип. 2 : Семіосфера радянської культури : знаки і значення. – 288 с.

360. Studia Sovietica : збірник / [відп. ред. В. П. Хархун]. – К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2014. – Вип. 3 : Хронологія радянської культури : константи й трансформації. – 288 с.

361. Tomasik W. Inżynieria dusz: literatura realizmu socjalistycznego w planie «propagandy monumentalnej» / Wojciech Tomasik. – Wrocław : Leopoldinum, 1999. – 216, [3] s.

362. Tomasik W. Okolice socrealizmu: prawie tuzin szkiców / Wojciech Tomasik. – Bydgoszcz : Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, 2009. – 192 s.

363. Tomasik W. Słowo o socrealizmie: szkice / Wojciech Tomasik. – Bydgoszcz : Wydawnictwo Uczelniane WSP, 1991. – 126, [2] s.

364. What is Soviet Now? Identities, Legacies, Memories / [ed. by Thomas Lahusen and Peter Solomon, Jr.]. – Berlin : LIT Verlag, 2008. – 324 p.

365. Wilkon T. Polska poezja socrealistyczna w latach 1949 – 1955 / Teresa Wilkom. – Gliwice : Wokół Nas, 1992. – 159, [1] s.

366. Williams R. *The Analysis of Culture* / Raymond Williams // *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* / [ed. and Introd. by J. Storey]. – Athens : University of Georgia Press, 1998. – P. 48–56.

367. Zawodniak M. *Literatura w stanie oskarżenia: rola krytyki w życiu literackim socrealizmu* / Mariusz Zawodniak. – Warszawa : Upowszechnianie Nauki-Oświata „UN-O”, 1998. – 136 s.