

Питання теоретичні

LX

13 квітня ц.р. виповнюється 60 років докторові філологічних наук, професору кафедри нової української літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка, поетові, лауреату Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка (1996), заслуженому працівникові освіти України, у минулому – науковому співробітнику Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (1984 – 1995) Юрієві Коваліву. Його перу належить низка статей та монографій з історії українського письменства й теорії літератури, він один з авторів “Історії української літератури ХХ ст.” у 2 т. (1993 – 1995, 2-е вид. – 1998), автор-укладач “Літературознавчої енциклопедії” у 2 т. (2007).



Редакція щиро вітає ювіляра й зичить йому творчої наснаги на многії літа.

Юрій Ковалів

“СОЦРЕАЛІЗМ” – ГЛУХИЙ КУТ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті зроблено спробу розглянути явище соцреалізму в його іманентних ознаках.

Ключові слова: творчий метод, вульгарний соціологізм, романтизм, авангардизм, комуністична ідеологія, тоталітарна художня культура.

Yury Kovaliv. Socialist realism as a dead end of the literary history

This article is aimed at showing the immanent features of the socialist realism's phenomenon.

Key words: artistic method, vulgar sociology, romanticism, avant-garde, communist ideology, totalitarian culture.

Практиці світового письменства відомі випадки, коли стильове явище з'являлося раніше, ніж його термінологічний еквівалент за умови, що літературний процес формується за внутрішніми законами мистецтва. Таке правило не поширене на “соцреалізм”, декретований компартією, адже його “естетико-художня парадигма”, на переконання Д. Наливайка, була “акцією досить парадоксальною, не детермінованою іманентним процесом розвитку духовної й художньої культури” [36, 49], як то спостерігалось з бароко, романтизмом, реалізмом або модернізмом.

В основу “соцреалізму” поклали адаптований до потреб радянського соціуму реалізм і політичні, позахудожні дискурси з означенням “соціалістичний”, що ніби надавало напряму додаткового блиску на кшталт позолоти. Уперше словосполучення “соціалістичний реалізм” ужито в “Літературной газете”, у редакційній статті під імперативною назвою “За

роботу!” [13]. Воно мало свій варіант, як-от “революційно-соціалістичний реалізм” у трактуванні І. Кулика [27]. Нове поняття стало продовженням “пролетреалізму”, який уже не відповідав інтересам компартії, дарма що вона силоміць насаджувала його у 20-і роки в різні жанри письменства. Незмінною лишалася ленінсько-сталінська модель літератури, що засвідчує бодай публікація “Яким мусить бути мистецтво для народних мас” К. Юона (1925). Її автор уважав, що воно має бути сильним, здоровим і бадьорим, раціонально-розумним, струнким за цільовою організованістю і строгим за формулюванням завдань, завершеним у своїй досконалості й позбавленим двозначності та недомовленості, лаконічним, декоративним, сповненим фарб і колориту, умовним, але зрозумілим народним масам [62]. Аналогічні вимоги ставилися й перед “соцреалізмом”. Визначальне значення в ньому відводили ідеологічним і пропагандистсько-дидактичним завданням, зумовленим мілениарними інтенціями комуністичної доктрини, класовою пильністю більшовизму й мілітарним духом міжвоєнного двадцятиліття. Це стосувалося й унітарного, проголошеного наріжною категорією “соцреалізму” “творчого методу”, який виявляв генетичний зв’язок із “механічним методом у літературі”, що його переінакшив ВАПП на запозичений від Ф. Енгельса “діалектичний метод”, а 1934 р., за іронічним зауваженням М. Гаспарова, уже “похапцем підібрали визначення “метод соціалістичного реалізму” без з’ясування наявності інших вірогідних методів, та й сама сутність “методу” ніде не була “зрозуміло викладена” [5, 193]. “Творчий метод”, якому, попри невиразне дефініювання, надавали першорядного значення в теорії і практиці “соцреалізму”, розглядали під кутом зору марксо-ленінської гносеології [61, 241], а головне завдання літературознавця вбачали у висвітленні змісту літературного твору [2, 521], відповідного практичним потребам компартії, котра тлумачила письменство, неухильно за В.Ленінінм, як “гвинтик і коліщатко загальнопролетарської справи”. Таке уявлення поширювали на всю культуру, якою, на переконання більшовиків, слід керувати, надавати їй суто політичного сенсу, адже, “прагнучи підкорити всі сили суспільства одній меті – розбудові політично монолітного індустріального гіганта, вожді країни не припускали думки про можливість існування бодай острівця неполітизованого повсякдення” [58, 39-40]. Радянська держава завжди виявляла подвійне, радше антитетичне ставлення до мистецтва. З одного боку, вона “майже не приховує свою органічну ворожнечу” до нього, своє “принципове неприйняття його суті”, з другого – надає йому неабиякого значення, “не лише запровадивши свого роду державну монополію на мистецтво, а й перетворивши мистецтво на одну з важливих галузей народного господарства, не менш важливу (може, важливішу), ніж, скажімо, вугільна або хімічна промисловість” [46, 160]. Такого утилітарного трактування воно не знало за всю світову історію. У ситуації директивного права “соцреалізм” був явищем немінучим, бажаним для комуністичного режиму й виявився дитям сакралізованого шлюбу ВКП(б) з ангажованими нею російськими письменниками, що відбувся 26 жовтня 1932 р. на московській квартирі приборканого “буревісника революції” М. Горького. Під час цієї церемонії роль “свата” бездоганно зіграв Й.Сталін, який, за словами С. Косіора, “досить пильно займається літературними питаннями, літературним фронтом, письменницькими кадрами”, навіть бере на себе “керівництво всіма культпропівськими питаннями” при розподілі відповідних обов’язків між секретарями ЦК ВКП(б) [24]. Генсек ретельно стежив за розвитком радянської літератури. І ця “увага дуже дорого їй

коштувала”, адже супроводжувалася його прямим утручанням у творчий процес, у проблеми естетики, що “викликане не тільки турботами головного цензора” [48, 122], адже він “промовляв від імені Вічності, від імені Історії, від імені Народу”, “узурпував навіть право говорити від імені поезії, від особи таємничого “ключа Гіпокрені” [46, 188]. Узурпувавши владу, він автоматично став єдиним інтерпретатором марксо-ленінського вчення, поширеного й на літературу. Й. Сталін розглядав її як “придворну” [46, 166]. Такою вона могла бути у форматі “соцреалізму” – за умови, що ініціатива немовби йшла від письменників. Не випадково основні його засади генсек обговорював у присутності М. Горького, Е. Багрицького, Ф. Гладкова, В. Катаєва, О. Фадєєва та ін., при очільних партфункціонерах на кшталт К. Ворошилова або О. Щербаня. Саме тут, на квартирі М. Горького, набула фактичної чинності інструктивна постанова ЦК ВКП(б) “Про перебудову літературно-художніх організацій” від 23 квітня 1932 р., яка остаточно запрограмувала впокорення творчої інтелігенції, підготувала шляхи безцеремонного використання письменства, охрещеного “інженерами людських душ”, у формуванні суспільної свідомості художніми засобами, що відповідало утилітарним інтересам компартії. Звикнувши до директивних, силових ухвал, вона переносила таку практику й на літературу, в якій запанувала крайня однорідність поглядів, принцип централізації, що завжди характеризували компартію. Пізніше поширюватиметься думка, що теорія і досягнення “соцреалізму” завдячують колективним зусиллям радянського письменства, організаторській ролі М. Горького й О. Фадєєва, які “витиснули” постать Й. Сталіна з неодноразово переписуваної історії [45].

Ці незаперечні факти спростовують припущення, ніби “утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади”, яка лише, мовляв, “чудово використала спрагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбаченістю”, лише підтримувала цю “художню тенденцію, додала їй статусу державного мистецтва”(див.: [29]). Насправді в деформованій структурі письменства 30-х років “соцреалізм” виявився логічним доповненням репресій, що випадає називати тотальною катастрофою, проте в жодному разі не “невизначеністю” або “непередбачуваністю”; адже компартія чітко планувала свою діяльність на теренах літератури, розглядаючи її як сегмент загальногосподарського комплексу та ідеологічної стратегії. Напрямок від початку свого існування був псевдохудожнім, унітарним, штучним, зумовленим політичними домаганнями соціалізму, означення якого на кшталт “казарменний, терористичний, антигуманний” має всі підстави [11, 214]. “Соцреалізм” міг існувати лише в межах комуністичного режиму, став аж ніяк не кращою сторінкою в історії українського письменства, котрої, на жаль, позбутися не можна. Він (“соцреалізм”), невилучний із літературної минувшини ХХ ст., потребує інтерпретації з позицій об’єктивного історизму, розуміння його непростой, неоднозначної парадигми. Єдиною силою, зацікавленою в існуванні цього “творчого методу”, була компартія, котра завжди розглядала його як зручний засіб контролю над діяльністю письменників. Свідчення цьому – її регулярні безпрецедентні резолюції й постанови, які безпосередньо одержавнювали мистецтво, відбираючи в нього його сутність, нічого не додаючи навзаєм.

Чимало письменників завчасу так і не розпізнали “троянського коня”, прихованого у постанові ЦК ВКП(б) та у Спілці радянських письменників України, наївно сподіваючись, що відтепер вони безпосередньо поринуть у художню діяльність, без якої їм не жити, як без повітря. Багатьох тішила

ілюзорна думка, немовби припиняться чвари між директивно ліквідованими літературними угрупованнями, адже, навіть за зізнанням М. Горького, “гірко було читати в газетах, коли літератори критикують один одного надто різко, надто завзято і нещадно” [7, 369]. Принаймні, Є. Плужник сподівався, що постанова усуне підозри до “попутників”, дасть їм “змогу розвиватись нормально” (див.: [44]), М. Рильський уважав час її публікації “історичною датою не тільки в літературі, а й у громадському житті” (див.: [32]), Г. Шкурूपій сподівався, що ця постанова стимулюватиме творче бажання “робити й планувати надалі” (див.: [33]). Ніхто не помітив, що про сутність художньої літератури не йшлося ні в постанові, ні в “соцреалізмі”, задля утвердження якого усувалося розмаїття стильових тенденцій модернізму й авангардизму, ренесансний пафос творчих осяянь та енергія непогамовних експериментів 20-х років. Підлягало нагальній ліквідації як “формалістичне”, так і “буржуазно-націоналістичне” мистецтво. З художнього простору його активно витискав привілейований “творчий метод”, застосовуючи безпрецедентну перефільтрацію не лише нових здобутків “розстріляного відродження”, а й класики, тому що “над усім панував один і той самий незмінний, але фатальний закон: закон насильства, якому большевизм надавав вагу соціальної і політичної формули” [43, 47].

Спілка радянських письменників України стала зняряддям “для наведення аракчеєвського порядку в літературі” [11, 236], виявилася блідою копією всесоюзної, мала затверджений статутом, перетворений на єдино повновладного розпорядника апарат керування літературним процесом. Українське письменство віднині розглядали у статусі “спролетаризованої інтелігенції”, сумнозвісного прошарку, втискували в одну роль – службову, позахудожню. Водночас його позбавляли права на самостійну творчість, на національну ідентифікацію, бо воно, мовляв, апріорно потрапило “під благодотворний вплив російської літератури”, орієнтувалося тільки “на досвід передових російських письменників”, мусило, змирившись із комплексом меншовартості й залежністю від СП колишнього СРСР, наслідувати тексти М. Горького, В. Маяковського та ін. [18, 117–118]. “Соцреалізм” виявляв передусім російський слід, хоча М. Горький на Першому всесоюзному з’їзді запевняв, що радянська література – всесоюзна, а не “тільки література російської мови” [42, 1], закликав до видання “російською мовою збірників поточної прози і поезії національних республік і областей у хороших перекладах” [42, 91]. Таких видань з українського письменства у 30-і роки було здійснено 194, натомість версії російських творів українською мовою сягали понад 500 назв [16, 91, 93]. Цифри досить промовисті. Б.Гройс, як й інші зарубіжні русисти, має рацію, розглядаючи “соцреалізм” як явище радянської літератури, ототожене з російською, що відповідає історичній дійсності. Тому дослідник не знаходить її національні типи в середині напруму, бо вони, якщо і з’явилися, були нав’язані національним письменством радше централізовано, із Кремля, дарма що існувала формула мистецтва “національного за змістом, соціалістичного за формою”. Спроби знайти національну специфіку напруму видаються дискусійними, адже, коли говорити про українську літературу [47, 27-28], то слід визнати, що він був їй ментально чужий, свавільно прищеплений “політикою партії”. Ідеться про тоталітарну художню культуру, тлумачену з позицій психоаналізу як шизоїдне явище, поєднане з по-російськи імітованим марксизмом [14, 322-323]. Нарешті в радянському письменстві запанувала узаконена єдина

ідейна платформа, а література стала слухняним і зручним знаряддям безпосереднього маніпулювання, про що так мріяли представники соціальної критики XIX – початку XX ст., “чого домагалися колись пролеткультівці та їхні пізніші послідовники з РАППу, ВУСППу і “Молодняка” [35, 191], занурювалася в каламутні хвилі егалітарної свідомості, класово-конфронтаційного ставлення до світу, неприховано зловорожого справжньому мистецтву та його іманентним законам. Ініціаторів “соцреалізму” не зупинив навіть провал аналогічних експериментів, пов’язаних із попереднім безживним “пролетреалізмом” або спекулятивним закликком “ударників” у літературу. Непомітно “гасло “пролетаризації” було одкинута, йому протиставлене гасло “совєтизації” письменника, праця якого стала “суспільно обов’язковою, чи, краще б сказати, партійною або державно обов’язковою, підпорядкованою центру справою” [43, 67]. Проголошувалася “аксіома”, що стильова єдність можлива лише в межах “творчого методу” [28, 247], що літературознавчий синтез підпорядкований “надійному провідникові – марксистсько-ленінській філософії” [2, 526]. Апологети марксо-ленінської естетики опинилися в досить скрутному становищі, бо не мали чітко окресленої теоретичної платформи. Адже ні К. Маркс, ні Ф. Енгельс, які самі колись віршували, не лишили цілісної історико-літературної концепції, крім окремих критичних фрагментів і начерків, які радянські літературознавці намагалися систематизувати й концептуалізувати, тобто виконати роботу за іншого. Таким було соціальне замовлення. За основу теоретизувань брали вже розроблену Г.Плехановим, В.Фріче, В.Коряком та ін. схему визначальної соціально-економічної бази та похідної від неї “надбудови”, де поруч із політикою, юриспруденцією, релігією тощо розглядали літературу, нехтуючи її художню специфіку. Тому не дивно, що статтю “Становище робітничого класу в Англії” Ф. Енгельса чи “Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта” К. Маркса ставили в один ряд із публіцистикою В. Гюґо (“Наполеон Малий”, “Історія одного злочинства” тощо), а художні тексти мимоволі перетворювалися на ілюстрацію економічних, соціальних процесів, як принаймні романи О. де Бальзака, з яких Ф. Енгельс “дізнався навіть в розумінні економічних деталей (наприклад, перерозподіл реальної та особистої власності) більше, ніж з книжок усіх професійних економістів, статистиків, істориків цього періоду разом узятих” [3, 185]. О. Білецький, намагаючись відмежуватися від тенденцій ілюстрування, поширених у радянській літературі, наводячи “свої” міркування, суголосні офіційній позиції, мимоволі доводив, що “Людська комедія” французького прозаїка немовби дублювала економіку, тобто втрачала свій сенс як художнє явище. Ідучи за такими зразками, переважна більшість літературознавців зосереджувала свою увагу або на світоглядних аспектах, або на ідейному змісті творів, часто нехтуючи образно-функціональні поняття, до трактування яких звернулися вже в 60-і роки, зокрема Л. Тимофєєв, обґрунтовуючи власне розуміння методу як відтворення й перетворення дійсності [56, 17, 31], що насправді злегка модифікувало ждановську формулу “соцреалізму”. Радянський літературознавець, убачаючи в “соцреалізмі” історичний сенс і ставлення до соціальної дійсності, тлумачив його як “відношення мистецтва до сучасності, шлях до відповіді на її основні питання”, як “історичну зумовлену єдність творчих принципів низки митців, виражених у загальному трактуванні основних проблем, що постають перед мистецтвом даного історичного періоду, тобто проблем

ідеалу, героя, життєвого процесу і народу” [56, 59]. Талант і фаховий рівень письменника не брали до уваги, тому що література, перетворена на ремесло “естетизованого” обслуговування компартійних інтересів, залежала від інструкцій, надісланих згори, та “пролетарського” походження її виконавців, які допомагали ставити художнє слово під ідеологічний контроль класово-репресивної влади. Ігнорувалися особливості творчих пошуків митця, його ідіостиль, як і механізм правового захисту, не кажучи вже про авторські права кожного конкретного письменника як особистості. Такий механізм ні Й. Сталіну, ні його компартійному оточенню “був і не потрібен, оскільки заважав би нещадній розправі з інакомисленням” [20, 65].

Панування “соцреалізму” силоміць виривало літературу із природного річища її еволюції, з магістральних художніх напрямів ХХ ст. Попри негативне ставлення до класики, особливо “ідеалістичних”, “класово ворожих”, неприйнятних для внутрішньо збідненого радянського мистецтва стилів на кшталт бароко, класичного романтизму, імпресіонізму, модернізму (вони “гнівно засуджувалися як буржуазні, декадентські, формалістські тощо” [35, 197]), деякі з них використовували в радянській літературі, наприклад, класицизм, що зумовлювалося схожими абсолютистськими і тоталітарними режимами, почасти Просвітництво (класова дидактика), зорієнтований на тенденційне змалювання суспільства реалізм, соціальну критику, яка тлумачила літературу в позахудожньому значенні “підручника життя”. У такому разі радянські критики й літературознавці орієнтувалися на єдиний авторитет – на “іконостас” К. Маркса, Ф. Енгельса, досвід яких “на новому етапі розвинули Ленін і Сталін” [3, Ч.7-8, 180]. О. Білецький звернув увагу, що на “класовий” погляд К. Маркса В. Гюґо був “представником ворожого політичного угруповання”, “гострий погляд” філософа-економіста в Е. Сю “виразно впізнав класового ворога” і т.д., а на думку Ф. Енгельса, усе “справді людське” у творах Й.-В. Ґете виявилось “міщанськи обмеженим” [3, Ч.7-8, 169; Ч.9, 143, 146]. В. Ленін у місткій творчій спадщині Л. Толстого добачив лише неважливий для письменника момент – рефлексивне “дзеркало російської революції”. Чекати від тогочасної критики й літературознавства, загіпнотизованих такими інструктивними зразками, “аналітичного погляду на “узаконений” соціалістичний реалізм було марною справою” [35, 192]. Адже, наприклад, партфункціонер М. Попов на Першому з’їзді письменників УСРР вимагав “розкритикувати як слід” В. Еллана (Блакитного), В. Чумака, Г. Михайличенка, які, мовляв, писали “з дрібнобуржуазних, націоналістичних позицій”, вимагав навіть дати “марксистську” оцінку творчості Т. Шевченка, біда якого ніби полягала в тому, що він “не був і не міг бути комуністом. Він був буржуазний демократ...” Тому утвердження марксо-ленінської естетики, за спостереженням Я. Гординського, “стоїть одвертою раною в українському письменстві й критиці” [6, 108].

“Соцреалізм” потребував обґрунтування власної традиції. Її вбачали в утопіях Т.Мора, Т.Кампанелли, Ж.Верна, Г.Веллса та ін., знаходили в усиченому марксо-ленінським літературознавством реалізмі ХІХ ст., що отримав назву “критичного”, у вузькі рамки якого силоміць утискала творча спадщина Л. Толстого, І. Тургенєва або М. Салтикова-Щедріна. Найповніше відповідав вимогам штучного стилю перенасичений публіцистичним дискурсом роман “Що робити?” М. Чернишевського або описово-побутові наративи Г. Успенського. Не варто відкидати і натуралізм, на який спиралася

соціальна критика, допоки не став відомий лист Ф. Енгельса до М. Гаркнес (1934), в якому першорядне місце в письменстві відведено творам О. де Бальзака на противагу прозі Е. Золя. Оскільки К. Маркс та Ф. Енгельс були прихильниками реалізму, то в офіційному літературознавстві виникла спокуса універсалізувати стиль за рахунок інших, свавільно витиснутих із художньої дійсності, вивести його за конкретно-історичні рамки і типологічні ряди, вбачати його присутність у “Розмовах богів” Лукіана, у “Слові о полку Ігоревім”, у “Робінзоні Крузо” Д. Дефо, у “Людській комедії” О. де Бальзака [3, Ч.6, 171, 174; Ч.7-8, 174, 181]. Таке спотворення історії літератури, накладання на неї марксо-ленінської матриці було завжди характерним для радянських дослідників письменства. Проте далеко не все влаштовувало теоретиків “соцреалізму” в цьому генетичному джерелі, яке набуло для них посутнього змісту лише з появою “пролетаря-соціаліста” на шляху боротьби проти капіталу (див.: [15]). Тому спостерігалися спроби пов’язати появу “соцреалізму” з “епохою пролетарських революцій” і соціалістичним рухом, починаючи з Паризької комуни, зокрема із творчістю І. Франка (повість “Борислав сміється”), В. Морріса (роман “Вісті нізвідки”) чи М. Андерсена-Нексе (роман “Пеле-Завойовник”), хоча такі прив’язки виявилися надуманими, приписаними йому *post factum*, попри всі застереження, мовляв, він “не міг виникнути одразу, “в готовому вигляді” [37, 24-25]. Найчастіше за основне джерело “творчого методу” брали драму “Вороги” й особливо роман “Мати” М. Горького, в якому перетрансформовано образ Матері Божої та її Сина, почасти апелювали до “прогресивного” романтизму, неначе засвідченого тенденційно-ілюстративними творами Паризької комуни, надто ранньою прозою того ж М. Горького, “романом виховання” “Як гартувалася сталь” М. Островського з аскетичним жертвним ідеалом, утіленим в образі Павки Корчагіна. Визнавали лише “революційний” (активний) романтизм – на противагу “реакційному” (пасивному), що мав би “зростати, переростаючи в соціалістичний реалізм” [60], перетворювати можливість у дійсність, бути “живою мрією”, розкриваючи “душу людини, так би мовити, у мить найвищої напруги” [39, 216], зображати “щасливе майбутнє”. Таке розуміння “соцреалізму” відповідало занесеній до статуту СП колишнього СРСР, виголошеній головним ідеологом штучного напрямку А. Ждановим на Першому Всесоюзному з’їзді радянських письменників формулі, припасованій для “правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку” відповідно до “завдань ідейної переробки та виховання трудящих у дусі соціалізму” [42, 716]. Ждановський імператив вимагав від письменника ідеальної інтерпретації бажаного як дійсного, штучної реальності, відповідної комуністичній міленарній моделі, до якої має наближатися “революційний рух”, коригування природи, соціуму і людини згідно з марксо-ленінською ідеєю. У такому разі “соцреалізм” викликає асоціації з романтизмом, який, балансуючи над прірвою між можливим і дійсним, ніколи не трактує мрію як реалію довкілля [36, 50, 51]. “Соцреалізм” радше імітував концептуальні положення попереднього напрямку. Коли творчість романтиків не вкладалась у ждановську схему, їм “викували анафему” (див.: [31]), вимагали від письменників, як принаймні А. Хвиля, “поставити хрест” на властивому їм стилеві [57, 26], а Я.Савченко ототожнював романтизм із формалізмом [12, 164 – 165]. Достеменними критеріями романтичного образу, відмінними від реалістичного, відверто

нехтували, запроваджували надуману опозицію реалізм-антиреалізм як вияв теоретичної крайності вульгарно соціологічних концепцій, які “нав’язували мистецтву пряму тотожність із системою класових відносин того чи того суспільства, періоду тощо” [21, 275]. За реалістичними творами лишалася функція розкриття соціально-історичного, конкретно-предметного, правдоподібного змісту, але ретельно відселекціонованого компартійною ідеологією. Романтичним – приписувалося перетворення реального світу, але за умови, що вони мають “прогресивні” елементи, бо “соцреалізм”, мовляв, “у жодному разі не може бути еклектичною сполукою реалізму й романтизму так само, як матеріалізм не можна вважати еклектичним поєднанням матеріалізму й ідеалізму” [41, 78]. Було би перебільшенням уважати, що романтична естетика, яка “несла в собі надзвичайну силу емоційного переживання та задоволення ідеальних потреб (індивіда й цілих мас)”, заповнила простір “соцреалізму” [8, 18]. За спостереженням Є.Любарєвої, “виявилось, що романтизм – це солдат, тільки обмежено придатний” [34, 83]. Йому, за ждановським формулюванням, відведені надто куці сегменти, передусім міленарне зображення “життя в революційному розвитку” або протистояння натуралістичним тенденціям. Обмежене визнання романтизму зумовлене марксо-ленінською естетикою, адже цей стиль (напрямок), за визнанням О. Білецького, “як і кожне перекручення, “перетворення” дійсності, прикрашування її, були Марксові й Енгельсові глибоко ворожі” [3, Ч.7-8, 188]. Водночас формувалася міфічна схема прогресистської еволюції напрямів, завершувана обґрунтуванням перетворення “соцреалізму” “у світову художню систему”, яку раніше нібито започаткував “критичний” реалізм, прийшовши на зміну “ідеалістичному” романтизму, а той, своєю чергою, – класицизму. В. Кисунько вбачає в такому механічному розумінні літературного руху вияв “шекспіризації” аналітичної думки, продовження надуманої антитези “Шекспір-Шиллер”, поширеної ще у 20-і роки [21, 282, 284, 286].

Теоретики “соцреалізму” проголошували його “синтезувальним напрямом”, силкувалися вивести типологію напрямку на основі поєднання лише двох усічених стилів – “критичного реалізму” й “прогресивного”, або “активного”, романтизму. Таке домагання видається спробою мати бажане за дійсне, навіть якщо пізніше до них додавали певні “визнані” радянським літературознавством елементи авангардизму або модернізму, препаровані у прокрустовому ложі реалізму-антиреалізму [37, 28-29]. У 30-ті роки запроваджувався погляд на історію письменства як “боротьбу реалізму з усіма іншими, нереалістичними формами творчості” [35, 197], що було, мовляв, притаманне Лесі Українці, змушеній звертатися до новоромантизму задля “ідеалізації місії буржуазної інтелігенції і розчарування в ній” [19, 53]. Коли ще романтизм у вигляді “активного” або “революційного” мав змогу існувати в пошматованому вигляді, дарма що безпідставно поєднувався з формалізмом [12, 164-165], то такого права позбавлялася велика кількість стилів, як-от бароко, маньєризм, “парнасізм”, імпресіонізм, символізм тощо; цього вимагала так звана “стильова єдність”, оприявлена “в процесі боротьби з формалізмом і естетством” [17, 187-188]. Їх оголошували “буржуазними”, “ворожими”. Вони підлягали або знищенню, або “класовому” препаруванню в офіційному літературознавстві і критиці. Спроби віднайти в “соцреалізмі” інші стильові ознаки сумнівні, як-от намагання вбачати в ньому аналогії

з провінційним “натуралізмом” [38] чи “псевдокласицизмом” [26, 140], властивості яких насправді імітувалися.

Ще дивніше знаходити в так званому “творчому методі” специфічний варіант культури модернізму або авангардизму, як наполягають Б. Гройс, феміністки Світлана Бойм, Катерина Кларк, Лора Ендельштейн, апелюючи до мало уважних до життєвих реалій постмодерністських ігор. Насправді ж “соцреалізм” ніколи не припиняв нещадної класової боротьби з магістральними напрямками і стилями світової літератури ХХ ст. Варто пригадати бодай типову для “соцреалістичного” дискурсу інструктивну настанову С. Косіора, озвучену на Першому з’їзді письменників УСРР: “Для критики особливо обов’язкова більшовицька пильність, уміння побачити, відчутти все вороже, все фальшиве і це фальшиве в свій час і як слід викрити” [24, 197]. Б. Гройс та інші дослідники виходять з опозиції *радянське – не (анти) радянське*, проводячи аналогію з антитетикою *високе – низьке*, притаманною модернізму. Паралелі не відповідні за своїм змістом і сенсом, бо в першому випадку йдеться про зовнішню ознаку письменства, а в другому – про жанрово-стильовий канон. Справді, у контексті “соцреалізму” було чимало жанрів високого стилю, присвячених звеличенню панівного режиму, його вождів та героїв, але не слід забувати, що “політика партії в галузі художньої літератури” вимагала таких творів, де були б зразки для наслідування, запропоновані масовому читачеві, не дарма обстоювала ленінську тезу “мистецтво належить народові” не тому, що вболівала за його духовність чи естетичні смаки. Першорядне значення припадало формульній комуністичній ідеології, котру в олітературненому вигляді легше засвоювали народні маси. Саме тут високий стиль часто перемишувався з низьким, перенасичувався компартійним сленгом, іноді лайливим, коли йшлося про так званих “класових ворогів”. Тому від письменників вимагали “простоти” художнього мовлення, з якого вилучалися вишукані тропи, артистичні стилістичні фігури, експериментальний пафос. Літературний твір перетворювався на опрощений, випрозорений текст, який, імітуючи той чи той жанр, бездоганно ілюстрував компартійну дійсність. Притаманні модернізму концепти “мистецтва для мистецтва”, “чистої поезії”, відкритої для втаємничених у її секрети, “аристократизму духу”, свободи творчості проголошувалися шкідливими для радянського письменника й читача, позбавлялися права на існування у просторі “соцреалізму” – з ними постійно радянські ідеологи вели жорстоку боротьбу за принципами войовничої, непримиренної партійності, що Б. Гройс лишає поза увагою, як і те, що письменники в регламентованому напрямі “збивались на ідеологічний і психологічний схематизм”, а “література буквально знемагала від безсилового копіювання, голої ілюстрації позаестетичних ідей і ситуацій” [35, 199]. Ідеться не просто про ідеологічну суперечку, а про дві несумісні художні системи, одна з яких, модерністська, на погляд апологетів “творчого методу”, мусить бути повністю знищена. Не менш складні стосунки “соцреалізму” з авангардизмом, від якого було перейнято досвід масової формотворчості, спосіб конкретизації матеріалу, що переріс у конвеєрне виробництво літературної продукції. Комуністичний режим використовував можливості, наприклад, футуристів, коли під час і після жовтневого перевороту йшлося про деструкцію “буржуазного” соціуму, на що свого часу звернув увагу Д. Благой (див.: [50, 450-451]). Але з початком перших п’ятирічок, коли визначальним

стало будівництво соціалізму, практика лівого мистецтва вже була на заваді політиці партії, яка завжди послуговувалася принципом ленінської доцільності та одноосібного керівництва. Тому навряд чи “соцреалізм” успадкував традицію авангардизму, проголошеного чужим соціалістичній дійсності, формалістичним у контексті радянського письменства, навіть якщо теоретики “творчого методу” розглядали мистецтво як частину виробничого й ідеологічного процесу, на чому перед тим наполягали футуристи й конструктивісти. На відміну від постмодерністських трактувань специфіки “соцреалізму” Д. Наливайко пропонує виважене, об’єктивно-історичне його розуміння, застерігаючи від недоречного введення штучного напрямку “в загальний контекст реалістичної чи якоїсь іншої іманентно-художньої системи”, адже він “генетично і типологічно належить до специфічних явищ художнього процесу ХХ ст., що утворювалися за тоталітарних режимів у різних країнах і характеризуються тотальним підпорядкуванням літератури й мистецтва прагматичним цілям цих режимів” [36, 51].

Попри свою неприродність, “соцреалізм” відбувся в різних імітованих жанрово-родових формах, дарма що їх тлумачили в ролі допоміжних засобів художнього змалювання політики партії, а не з погляду специфіки літератури як мистецтва. Визначальними для нього стали такі позаестетичні принципи, як *партійність*, тобто абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звulьгаризована *народність*, що не мала нічого спільного з культурницьким резистансом саможертвовного народництва ХІХ ст., яке в основу своєї ідеологічної і літературної концепції виносило інтереси простолюду, *пролетарський інтернаціоналізм*, що насправді виявився російським великодержавництвом, уміло закамouflьованим під пролетарську, комуністичну риторику. Партійність трактували “началом начал радянської літератури”, що “сповнює якісно новим, істотно збагаченим змістом ті корінні поняття, якими ми оперуємо при характеристиці й оцінці заслуг прогресивного мистецтва минулого, такі, як правдивість, народність, гуманізм” [10, 3]. Насправді, коли погортати по-партійному войовничі, вульгарно соціологічні статті Л.Смульсона (Санова), І.Стебуна, Л.Підгайного, І.Юрченка, Я.Сахарного та ін., цілком очевидно стає практика дискредитації критеріїв правдивості, народності чи гуманізму, перетворених на симулякр естетичної категорії, хоч би як доводили радянські критики, що партійність, мовляв, “будучи вирішальним фактором світогляду, глибоко впливає на художні особливості мистецтва й окремого твору” [54, 39]. Їхні неприховано погромні публікації засвідчували, що “критика переходить одверто на партійного жандарма” [6, 107]. У такій ситуації здобутки українського письменства 20-х років зазнавали тотальної дискредитації з позицій позахудожньої партійності. Народність перероджувалася на псевдонародність, із якої було вилучено художню інтерпретацію справжнього народного буття з його трагічною долею у 30-і роки, голодомором, репресіями, колгоспною кріпаччиною. Вона (народність) мала виразне російське походження, базувалася на неусвідомленій ненависті до Європи, гіпертрофованому містицизмі, месіанській екзальтованості – усе це нав’язувалося українським народникам ХІХ ст. [40, 62], які спромоглися знайти свій шлях культурницького резистансу. Така народність, ставши визначальним принципом “соцреалізму” і сталінської диктатури, закрила “вихід українському суб’єкту в європейський контекст”,

“затримала розвиток українського характеру, національної Еґосвідомості”, в утвердженні яких зазвичай була “не зацікавлена імперська структура” [14, 325, 326]. Форма пролетарського інтернаціоналізму означала “обмеження суверенітету дружніх країн, народів, політичних партій і рухів – впритул до найбезпardonнішого втручання” в їхні внутрішні справи [4, 128]. Політика партії підштовхувала українську літературу до занепаду. Аналогічну ситуацію переживали й інші мистецтва, зокрема малярство. Під компартійним тиском більшість художників (В. Седляр, В. Меллер, І. Падалка, В. Касіян та ін.) дружно “каялися” у вигаданих “гріхах”, відмовлялися від попередніх, справді свіжих творчих пошуків, навіть затурканий більшовицькими ідеологами М. Бойчук змушений був зробити абсурдну заяву, ніби він тепер “за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься бойчукізмом...” [49, 188].

В основу розуміння партійності покладали статтю “Партійна організація і партійна література” В. Леніна, автор якої розглядав письменство лише в утилітарному значенні, у вигляді “гвинтика і коліщатка загальнопролетарської справи”, тому називав його... “справді вільним” [30, 97]. Попри комуністичну риторіку, що засвідчувала подвійні стандарти ленінського мислення, у такому імперативі окреслена єдина універсалізована функція письменства “історичного оптимізму”, “яке оплодотворяє останнє слово революційної думки людства досвідом і живою роботою пролетаріату” [30, 97], проголошене, як запевняв Д. Урнов, “істиною вищого рівня”, що забезпечена “вірою в клас, соціальну групу і її майбутнє” [52, 8, 9]. Про літературу як мистецтво не йшлося. Ініціатори “соцреалізму” не обмежувалися такою метою. Вони прагнули більшого, намагалися зробити з нього непорушний, обов’язковий для радянського письменника канон, зосереджений на принципі абсолютизованої партійності. В естетику привносили понятійну ієрархію, сакральні шаблі якої завершувала Ідея комунізму, Абсолют, які втілював вождь на кшталт В. Леніна або Й. Сталіна. Замість повноти художнього дискурсу панувала синекдоха, притаманна тоталітарній антропології [51, 19], з якої усунута жива людина, замінена схемою героя, фанатичного виконавця волі компартії, спрямованої на знищення *іншого* – носія свавільно приписаного йому профанного дискурсу.

Панівний напрям обмежували опрощено міметичними зображально-виражальними засобами, зловживаючи формулою “зображення життя у формах життя”, орієнтували не на дійсність, як у класичних реалістів, а на компартійні заходи, на “успішне виконання другої і початок третьої п’ятирічки, [на] XVII з’їзд ВКП(б), що відбувся 1934 р., прийняття нової Конституції СРСР в 1936 р., XVIII з’їзд Комуністичної партії” тощо [16, 84], перетворювали на декалог “будівника комунізму”. Мистецтво “соцреалізму”, на переконання Д. Наливайка, “за своєю сутністю і програмовими настановами кардинально розійшлося з художньою системою реалізму й за зовнішньої схожості виявилось його антиподом”, засадничо відповідало “тоталітарній комуністичній системі”, а не природному доквіллю [36, 49]. Воно нехтувало художньою відповіддю на виклики життя, неупередженим об’єктивним пізнанням його в художній формі, аналітичним розкриттям його розмаїтого буття. Формула А. Жданова, попри зовнішню привабливість, підривала орієнтацію реаліста на “правду життя”, схилила до імітованої

правдоподібності зображення. Часто її (формулу) тлумачили буквально, надто коли йшлося про тип письменника-“соцреаліста”, вкладаючи в неї передусім “глибокий політичний зміст”, вимагали від заангажованого митця “перебудувати життя” за комуністичними рецептами, “перебудувати психіку людини” [23, 463]. Задля цього партійні постанови формулювали перед літературою чіткі інструкції: що і як писати. Утилітарно-дидактичні, злободенні настанови позбавляли естетичні категорії їхнього природного значення, адже художні твори поцінювалися за партійно-кримінальною ознакою. Їх використовували передусім з утилітарною метою. Поняття *прекрасного* застосовували для міфізування й прославлення радянського ладу і його вождів, містифікованих героїв (Г. Котовський, В. Чапаєв, Павлик Морозов, С. Кіров, чекісти, полярники, льотчики – “сталінські соколи”, трактористи та ін.), для експансивного пафосу, спрямованого на підкорення довкілля, *потворне* – для “викриття” “класових ворогів”, “куркулів”, “шкідників”, “шпигунів” та ін., знешкодження демонологізованої антропології тощо, зумовлюючи появу ініціаційних творів, як-от “Історія радості” І. Ле, “Аванпост” І. Кириленка тощо, в яких формуються класово свідомі герої. Згідно з програмою та інтересами компартії виховувати “нову людину”, слухняного й фанатичного виконавця її волі за зразок брали образ “залізного більшовика” без сумнівів і моральних терзань, інтенсивно міфізованого в тогочасній літературі. Письменники зобов’язані були “оспівувати”, крім компартії та її вождів і революціонерів, також і дружбу народів, “людину праці”, класову свідомість пролетаріату, “щасливе” життя за умов соціалізму на противагу важкому передреволюційному минулому, радянський патріотизм, звинувачувати різних “ворогів народу”, обстоювати надуману й небезпечну за своїми наслідками лєнінську теорію “боротьби двох культур”, дотримуватися жанрово-стильових рецептів, суворо регламентованих партійними теоретиками “соцреалізму” тощо. Єдиним критерієм літератури проголошували далекий від неї марксизм-лєнінізм, матрицю якого свавільно накладали на твори класиків і сучасників, які часто “не доростали” до його розуміння, що, мовляв, шкодило їхньому таланту.

Змістовою основою “соцреалізму” був міф “нової ери” із прихованими алюзіями на едем, що мав свої метафоричні відповідники, сформульовані бодай П.Тичиною: “зелен-золот пишний край”, “ясно-веселий люд”, “країна охочого труда”, “країна героїв”. Таким чином, бажане трактували як дійсне, жанрово-стильова та образна специфіка літератури була призначена оформлювати дозволєну тему (наприклад, виробничий роман), дарма що, за сподіванням М.Горького, мав би відбутися сплеск “найцінніших індивідуальних здібностей людини задля її перемоги над силами природи”. Слово втратило свою природну сутність, воно позбавлялося референційних ознак, не відносило означник до означуваного, містило протилєжну семантику, засвідчену цинічною сталінською формулою “жити стало краще, жити стало веселіше”, що по-блєзнірськи пролунала в розпал тотальних репресій. До речі, на питання “що таке соціалістичний реалізм?” генсек відповідав “Пишіть правду”, прикріплюючи цією реплікою “письменників до дійсності, як прикріплювали селян до поміщиків” [48, 113]. У такому контексті гуманістичні поняття зазнали деформації під впливом “теорії класової боротьби”, коли дійсність підмінювали принадні симулякри, коли, за словами М.Бажана, “бундючна риторика гуркотіла, бряжчала,

віддавала монотонною луною від безлічі од, гімнів, величань і дифірамбів” [1, 57]. Самокритичний поет, очевидно, мав на увазі і власні, типові для “соцреалізму” твори на кшталт “Грими, фанфаро” чи “Зброя миру”, названі С.Шаховським “лірикою урочистих описів” [59, 20]. “Соцреалістичне мистецтво”, охоплене “патологічною життєрадісністю”, викликає враження “тотальної і чудової реальності, просвітленої соціалістичним ідеалом – імітованої, “фальшивої” реальності”, коли естетизований ідеал “стає іконічним образом” – усе це Тамара Гундорова трактує як кітч “з його удаваною простотою, оптимізмом і монументальністю” [8, 19]. Міф мав свій відповідний центр (жовтневий переворот, названий “Великою Жовтневою революцією”, сакралізація вождів тощо), наділявся бінарними опозиціями, характеризувався архетипом деперсоналізованого колективу й ідеалізацією засад комуністичної системи, що насправді виявилася фантомною, та ін. Така псевдометодологія реанімувала вульгарний російський візантинізм, дарма що в епіцентр міфічної моделі світобудови замість постаті Ісуса Христа було припасовано “вождя народів”, оточеного слухняною, запобігливою егалітарною стихією, що за умов тоталітаризму перетворилася на “ударну силу соціальної ентропії” [9, 45-46]. Літературу зобов’язали витворити “великий стиль”, що відповідав би монументальному храму, в якому люди “перетворилися на живих богів” [53, 32], за допомогою котрого формувалось би уявлення про “нову еру”, започатковану жовтневим переворотом; із мистецтва усувалася недосконала дійсність із “пережитками”, як тоді казали, буржуазного побуту. Визначальною ознакою такої літератури став міленаризм, тобто перенесення фантомного “щасливого життя” в невідоме майбутнє, у жертву якому постійно приносили “буржуазну” минувшину і знецінене сьогодення. До цього радянських письменників зобов’язував Перший всесоюзний з’їзд, закликаючи їх “зазирнути в завтра” [42, 3-4]. То була по-більшовицьки втілювана ідея утопії, намагання вийти за межі об’єкта у простір чистого розуму, що виявився семіотикою мавзолею. Оцінна шкала письменства опускалася до рівня примітивного опрощення за зразком сталінського “катехізу мислення”, фіксованого “Коротким курсом історії ВКП(б)”, препарувалася безживною класифікацією, зіпертою на авторитет офіційної букви, на руйнування відмінних від “соцреалізму” художніх систем, тому в літературі було неминучим “зникнення реальності і поглинання її ідеологією” [14, 327-328]. Він не міг бути “багатим і глибоким”, відображати “на максимальному рівні [...] всю правду життя”, як тлумачили його радянські літературознавці, а радше відбивав “вимоги з п’яти-семи пунктів, сформульованих різними там ждановими і ерміловими”, насправді покликався показати “опущення основної маси людей до ролі “гвинтиків” і “гайочок”, зображення “лише “зразкових” сторін і рожево-голубих барв” [4, 127-128].

За дароване життя письменникам доводилося платити страшною ціною – втратою сутності справжнього митця, переінакшеного на державного службовця, покликаного “охудожнювати” компартійні інтереси, розбудовувати штучний “соцреалізм” (як декларував М.Рильський у “Дощовій трилогії”, поступово втрачаючи свій “неокласичний” стиль: “Читач – народ. І з ним іди / І стяг, де грає колір крові, / Мистецтва злотом обведе”). Але ці зусилля не могли заповнити духовної порожнечі радянської літератури, яка містифікувала життя за еталонами компартійних постанов. Неминучий за умов

тоталітаризму творчий занепад кларнетичного П.Тичини, “аристократа духу” М.Рильського, щирого кардіоцентриста В.Сосюри, потужно необарокового М.Бажана та ін. – втрата для українського письменства не менша, ніж фізичне знищення тогочасної творчої інтелігенції. Деформація художньої свідомості мала те ж коріння, що й деморалізація, бо, як спостерегли дослідники, у самому терміні *інтелігенція* залишився тільки логічний зміст, натомість “морально-етичний момент був з нього вилучений” [20, 31]. Ніхто з них не зважився сказати слово правди про комуністичний терор. Невідомо, як би обернулася доля репресованих письменників, коли б вони лишилися живими. Чи не вдалися б вони, як П.Тичина або М.Рильський, до версифікаційного ілюстрування комуністичного міфу, бо, здається, вже були морально готові до такого кроку. Зокрема, Є.Плужник схилився до римованого цитування певних формул Й.Сталіна (наприклад, вірші “21.І.1924–21.І.1934” чи “Поетові”), а його вислів “Десь над Рейном чи десь на Марні” вжив П.Тичина як центон у вірші “Партія веде”. Варто усвідомити душевне сум’яття Є.Плужника, який навряд чи вірив, що будеється життя “радісно-нове”. Аналогічну ситуацію переживали й інші письменники, які даремно силкувалися вловити “всі подробиці / епохи й самовідчування”, як, скажімо, О.Влизько при підготовці ненадрукованої збірки “Пісня, якої не вбити!” або М.Драй-Хмара, пишучи віршову книжку “Сонячні марші”.

У “спорожненій від справжніх талантів українській літературі” “став ніби класиком” М.Шеремет, здатний лише завіршувати більшовицькі вказівки, будучи переконаним, що “справжній пролетарський поет [...] не може видумувати щось глибше і краще, ніж колективний розум партії” [25, 119, 157]. Те, що таким імітат-віршувальникам надавали неабиякий пріоритет, впливало із самої суті лукавого популізму класової теорії, коли, нехтуючи визначальною підставою – природою таланту і специфікою художнього мислення, представникам соціальних низів немовби відкривали творчі обрії, бо, мовляв, пролетаріат може все.

Серед сірої маргінальної маси шереметів зрідка підіймалися окремі автори, чутливі до кон’юктурних віянь, як-от О.Корнійчук, котрий на другому з’їзді рад Київщини безмежно тішився і дякував керівництву ЦК ВКП(б) та ЦК КП(б)У, вихваляв “любимих керівників більшовиків тт. Косіора і Постишева за розгром цих недобитків”, тобто репресованих талановитих українських письменників, що “розчистив шлях для великої творчості і викликає нове могутнє піднесення мистецтва і літератури” (див.: [22]). Він виріс на руїні української драматургії, на трагічній долі М.Куліша й експериментального театру “Березіль”. Як висловився І.Кошелівець, “час працював на Корнійчука” [26, 128]. Незаперечний факт, що здібного до написання п’єс літератора “значною мірою визначав узагалі дискурс соцреалізму”, що “соцреалістичний канон радянської драматургії створювався українським драматургом” [47, 23]. Тоталітарна система потребувала і достеменних, дарма що приборканих талантів, адже пересічний, постійно підтримуваний, навіть “класово свідомий” автор не здатен “естетизувати” її в досконалих формах. Тому незначна частина уцілілих від терору письменників ренесансного типу мислення (П.Тичина, М.Рильський, М.Бажан, Ю.Яновський, О.Довженко та ін.), переживши психосемантику обвального переродження, перетворилися на об’єкт особливої уваги всеможного більшовицького сюзерена.

“Творчий метод” диктував правила непривабливої гри, зумовлюючи в деяких письменників симптом Галілея, коли мимоволі затятий нонконформіст перероджувався на звичайнісінького конформіста, бунтар – на прагматика, модерніст – на поштивого класика “соцреалізму”, якому випав шанс вижити за умов тоталітарної системи (див.: [55]). Гіркий урок минувшини висвітлено не для осуду того чи того письменника. То була їхня драма, то була драма всієї української літератури, яка, незважаючи на фатальні випробування, зберегла своє єство під товстим шаром чужорідних ідеологічних модифікацій та отруйних квазітеорій. Критерій об’єктивного історизму конче потрібний при аналізі творчої долі митців тих літ, усвідомленні сутності “соцреалізму” як штучного, декретованого компартією напрямку, котрий нагадує художньо-політичного кентавра. Для теорії й історії письменства важливо, наскільки аналітична рецепція цього явища відповідає його істотним характеристикам. Літературна дійсність має бути відображена такою, якою вона була насправді, бо останнім часом з’являються наукові студії, автори яких намагаються дати власне бачення “соцреалізму”, нехтуючи тим, чи відповідає воно історико-літературним реаліям, чи ні, навіть трактують цей “соцреалізм” в одному ряду з магістральними напрямками і стилями, які формувалися й розвивалися на іманентній основі, а не директивно. Так з’являються літературні міфи, які затьмарюють суть справи. Звісна річ, увійти в минувшину неможливо, але є шлях продуктивний: накладання її досвіду на сучасний досвід літературознавства, поступове наближення до неї без претензій на повне знання істини, що відбувається при збіжності горизонтів розуміння колишніх текстів і нинішньої їх інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бажан М.* Книги. Люди. Дати: Статті про літературу. – К., 1962.
2. *Білецький О.* Зібрання праць: У 5 т. – К., 1966. – Т. 3.
3. *Білецький О.* К.Маркс, Ф.Енгельс і історія літератури // *Червоний шлях*. – 1934. – Ч. 6; Ч. 7-8; Ч. 9.
4. *Водолазов Г.* Ленин и Сталин. Философско-социологический комментарий к повести В.Гроссмана “Все течет” // *Осмыслить культ Сталина*. – М., 1989.
5. *Гаспаров М.* Письма к М.К.Ботт. 1981-2004 // *Новое* літературне обозрение. – 2006. – № 1. – С. 193.
6. *Гординський Я.* Літературна критика підсоветської України. – Л.-Краків, 1939. (Фотопередрук О.Горбача. – Мюнхен, 1985).
7. *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. – М., 1953. – Т. 24.
8. *Гундорова Т.* Соцреалізм: між модерном і авангардом // *Слово і Час*. – 2008. – № 4.
9. *Давидов Ю.* Тотемтаризм і тоталитаризм бюрократії // *Наука и жизнь*. – 1988. – № 8.
10. *Дзевеґін І.* Проблема партійності і література наших днів // *Радянське літературознавство*. – 1988. – № 1.
11. *Дзюба И.* Пятьдесят лет спустя. Украинская литература 30-х годов – глазами 80-х // *Дружба народов*. – 1989. – № 4.
12. *Життя і революція*. – 1934. – Ч.1.
13. *За роботу!* // *Лит.* газета. – 1932. – 29 мая.
14. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006.
15. *Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX-XX веков*. – М., 1977.
16. *Історія українсько-російських літературних зв’язків: У 2 т.* – К., 1987. – Т. 2.
17. *Історія української літератури: У 8 т.* – К., 1971. – Т. 7.
18. *Історія української літератури: У 2 т.* – К., 1956. – Т. 2.
19. *Каганович Н.* Творчий метод Лесі Українки // *Літературна критика*. – 1936. – Ч. 7.
20. *Касьянов Г., Даниленко В.* Сталінізм і українська інтелігенція. – К., 1991.
21. *Кисунько В.* К вопросу о генетической многокомпонентности социалистического реализма // *Вопросы теории социалистического реализма*. – М., 1980.
22. *Комуніст*. – 1935. – 14 січня.
23. *Копиленко О.* Твори: У 4 т. – К., 1961. – Т. 4.
24. *Косіор С.* Радянську літературу – на рівень завдань побудови безкласового соціалістичного суспільства // *Червоний шлях*. – 1934. – Ч. 7-8.

25. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади. – Едмонтон, 1987. – Кн. 1. – С. 119; 157.
26. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. – Нью-Йорк, 1964.
27. Кулик І. Новий етап радянської літератури // *Літературна газета*. – 1932. – 15 липня.
28. Лармін О. Художественный метод и стиль. – М., 1964.
29. Лейдерман Н. Траектории “экспериментирующей эпохи” // *Вопросы литературы*. – 2002. – № 4.
30. Ленін В. Повне зібрання творів. – К., 1970. – Т.12.
31. *Літ. газета*. – 1932. – 14 грудня.
32. *Літ. газета*. – 1933. – 27 квітня.
33. *Літ. газета*. – 1933. – 27 червня.
34. Любарєва Е. Республика труда. – М., 1985.
35. Наєнко М. Історія українського літературознавства. – К., 2001.
36. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму // *Слово і Час*. – 2008. – № 9.
37. Наливайко Д. Про своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі // *Радянське літературознавство*. – 1987. – № 3.
38. Неизвестный Ф. Кентавр об искусстве, литературе и философии. – М., 1993.
39. Обчаров А. Социалистический реализм и современный литературный процесс. – М., 1968.
40. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
41. Павлов Т. К вопросу о реализме и романтизме // *Творческий метод*. – М., 1960.
42. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. – М., 1934.
43. Петров В. Діячі української культури (1920-1940). Жертви большевицького терору. – К., 1992.
44. *Пролетарська правда*. – 1933. – 23 квітня.
45. Самоїленко Г. А.А.Фадеев и литературы народов СССР. – К., 1985.
46. Сарнов Б. Сколько стоит наше государство? // *Осмыслить* культ Сталина. – М., 1989.
47. Сербілова Т. Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років // *Слово і Час*. – 2008. – № 4. – С. 23.
48. Синявский А. Сталин – герой и художник сталинской эпохи // *Осмыслить* культ Сталина. – М., 1989.
49. Склярєнко Г. Українське мистецтво 1930-50-х років: Штрихи до картини епохи // *Київ*. – 2007. – Ч. 10.
50. *Славянские литературы: VI Международный съезд славистов*. – М., 1965.
51. Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение // *Соцреалистический канон*. – СПб., 2000.
52. Социализм и литература: Международный круглый стол // *Вопросы литературы*. – 1989. – № 4.
53. Соціалістичний реалізм: міфи і реальність // *Філософська і соціологічна думка*. – 1995. – Ч. 7-8.
54. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М., 1973.
55. Гарнашинська А. Жити і вижити у ХХ столітті: Нотатки з конференції на 3 дії // *Літ. Україна*. – 1998. – 14 травня.
56. Тимофеев Л. Советская литература: Метод. Стиль. Поэтика. – М., 1964.
57. Хвиля А. Мова й образ української поезії // За марксо-ленінську критику. – 1934. – Ч.5.
58. Хлевнюк О. 1937-1: Сталин, НКВД и советское общество. – М., 1992. – С.39-40.
59. Шаховський С. Микола Бажан // *Бажан М. Твори: У 2 т.* – К., 1946. – С.20.
60. Шеремет М. Поезія соціалістичного реалізму // *Літературна газета*. – 1933. – 10 жовтня.
61. Щербина В. Социалистический реализм как творческий метод // *Творческий метод*. – М., 1960.
62. Юон К. Каким должно быть искусство для народных масс // Печать и революция. – 1925. – Кн. 4. – С. 138-141.



У лютому ц.р. відзначила свій ювілей доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури, директор Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету Вікторія Зарва. Перу цієї відомої дослідниці належать монографії, навчальні посібники та статті з питань української, російської літератур і компаративістики. Редакція журналу щиро вітає свою постійну авторку й зичить їй здоров'я і нових творчих успіхів.