

Питання теоретичні

Валентина Хархун

УДК [7.038.5 (470 + 571): 82.02] "19"

СОЦРЕАЛІЗМ ЯК КАНОНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

У статті відстежено історіографію форм канонічності, проаналізовано типологію канонічних мистецтв. Стверджується, що соцреалізм як канонічне мистецтво абсорбував усі канонізаційні практики, вироблені в історії світового мистецтва й теоретичної думки. Соцреалістичний канон побутує як літературна практика, у котрій сформовані певні стильові норми й заборони; як літературна теорія, покликана виробляти та обґрунтовувати доктрини; як історіографічна модель літературного процесу. У статті констатовано, що соцреалізму властива автоканонізаційність як спосіб структурування канону в колонізаційних умовах, коли російська література постулюється каноном для інших національних літератур.

Ключові слова: соцреалізм, канон, канонічне мистецтво, автоканонізаційність.

Valentyna Kharkhun. Socialist realism as a canonical art

The article focuses on the historiography of canon forms and the typology of canonical arts. The author argues that, being a canonical art, socialist realism absorbed all canonizing practices produced throughout the history of world arts and theoretical thinking. The paper demonstrates that the canon of socialist realism is in fact a literary practice with its own style standards and prohibitions; a literary theory aimed at establishing and substantiating of doctrines; and a historiographic model of literary process. The study proves that the socialist realist canon is characterized by self-canonization as a way of canon structuring under the colonization conditions, that is, when Russian literature is generally viewed as a canon for the other national literatures.

Key words: socialist realism, canon, canonical art, self-canonization.

Художні форми канонічності – поширене явище в історії світового мистецтва. Націленість на репродукування стереотипних схем притаманна як європейським мистецтвам, так і мистецтвам Азії та Африки [див.: 16], що вказує на просторово-універсальний контекст канонічності як естетичного коду художньої свідомості. Зважаючи на часовий аспект, форми канонічності заявлені переважно в давні часи, зокрема, вони простежуються в єгипетській, античній та візантійській культурах. Абсолютизація канону як ключової форми функціонування художньої практики зумовлює появу “канонічного” типу мистецтва чи, як його називає Ю. Лотман, “ритуалізованого” або “мистецтва естетичної тотожності” [15, 16], у котрому акт художньої творчості передбачає виконання чітко означених правил. У європейській традиції канонічними прийнято вважати мистецтва середньовіччя та класицизму, після яких відбулася “розгерметизація” художньої свідомості й активізація нових мистецьких практик.

В історії культури утверджувалася думка, що оприявленість “канонічних мистецтв” закінчується разом з епохою класицизму. Проте досвід радянської культури засвідчує, що хронологію форм “канонічного мистецтва” можна розширити до ХХ ст. Особливості організації комунікативного простору тоталітаризму, дискурсивні практики соцреалізму, типологія його нарративних схем указують на канонічну природу радянського мистецтва в його “соцреалістичній” репрезентації. Звідси й продуктивність осмислення соцреалізму крізь призму феномену “канонічного мистецтва”, у контексті канонічних форм художнього мислення.

Специфіку появи й функціонування канонічного мистецтва пов'язують із проблемою інформативності. Обґрунтовуючи ідею повторювальності як провідну в організації комунікативного поля традиційного й канонічного мистецтв, Б. Бернштейн аналізує перші форми людської культури, котрі називає застійними, консервативними, майже нерухомими, а отже, малоісторичними, бо задля виживання вони зорієнтовані на репродукування стереотипних інформаційних схем. Відомо, що будь-яка система підвладна ентропії – результату розмивання, розсіювання значення, дії дезінформаційних чинників. На думку дослідника, інформативна цінність стереотипних повідомлень у цьому разі полягає, по-перше, у поверненні втраченого знання і, по-друге, у відновленні достовірного знання завдяки функції регенерації, важливої для виживання людської культури. Повторюваність дає змогу актуалізувати накопичений досвід, який у відібраній, упорядкованій і структурно організованій формі закладає підвалини традиції. Завдяки їй колектив відновлює свою культурогенну енергетику та виживає. Отже, традиція – це механізм колективної автокомунікації [3, 122], вона спрямована на збереження й відтворення людської культури. Це яскраво демонструє, приміром, фольклор, у котрому канон як форма репрезентації традиції виступає “пам'яттю”, комунікатором естетичної інформації та художньою моделлю.

Б. Бернштейн твердить, що канонічне мистецтво – це нова фаза існування художньої традиції. Від традиційного мистецтва його відрізняють дві ознаки: по-перше, сформованість художньої культури як естетично-ціннісної царини людського буття і, по-друге, поява теорії побудови художнього твору. Ідеться про поворотний момент у функціонуванні й репрезентації канонічних форм художнього мислення: тепер канон не лише відчитується у творі, у котрому побутує й котрий зумовлює, а й фігурує як теорія, тобто поза межами художньої практики. Класичний приклад такої двовекторності – канон піфагорійця Поліклета, відомого скульптора V ст. до н. е., автора трактату про числові пропорції у скульптурі, а також творця статуї, названої “Каноном” (у перекладі з грецької канон означає “правило”), у якій утілилися теоретичні положення трактату.

Їхня суть зводиться до того, що основою мистецтва мислиться форма (“ейдос”), котра протистоїть матерії, однак залишається речовою, технічною, механічною і, не будучи психологічно пережитою, функціонує як жива й життєва. По-друге, у трактаті обґрунтована теорія краси як симетрії частин, тобто задекларовано антропометричний вимір прекрасного, у котрому прочитується “предметна субстанція числового канону” [14, 313]. О. Лосев вважає, що художній і теоретичний доробок Поліклета демонструє зрілий класичний ідеал: “Форма мистецтва не становить тут чогось ідеального неречового, безплотного. Навпаки, вона – тіло, насправді тіло. Статуя Поліклета “Канон” і була такою формою мистецтва, ідеальною і реальною водночас” [14, 306].

Окрім класичного ідеалу Поліклета, канонізаційні практики античності заявлені в Арістотеля, рефлексії котрого мали вирішальне значення для розвитку європейського мистецтва й теоретичної думки від античності до кінця XVIII ст. Арістотель обґрунтовує канон міметизму, що полягає в мистецтві наслідування й передбачає панівну роль об'єкта зображення у формуванні картини світу. Феномен “естетичного арістотелізму” зумовив відповідний ритм теоретичного мислення. Із часів Арістотеля встановлюється контроль над літературною практикою, з'являються нормативні поетики, які протоколювали стандартні вимоги до написання художнього твору. Хронологія поетик доволі широка, це насамперед антична і класицистична епохи: “*Arg poetica*” Горація, трактати Ю. Скалігера, А. Мінтурно, Л. Кастельветро, Т. Тассо, Ф. Сідні,

Н. Буало. Сюди також варто долучити вітчизняних дослідників – авторів поетик, передусім викладачів Києво-Могилянської академії (Ф. Прокоповича, Г. Сломинського, Г. Кониського).

Доба середньовіччя репрезентує новий етап у концептуалізації поняття *канон*, що пов'язане із христоцентризмом як провідним критерієм формування середньовічної картини світу. Формуються два типи канону: сакральний і секулярний. Сакральний передбачав пріоритет тексту Святого Письма та життя святих. Секулярний канон зумовлений специфікою іконологічного та іпостасного мислення, що вирішує суперечку між філософією і міфологією.

Якщо античний канон орієнтований переважно на практичну частину художньої творчості, то середньовічний надає їй більш символічного змісту. За середньовіччя “канон” зберігає своє етимологічне значення “правила”, “ідеального зразка”, закріплене в античній естетиці, однак до нього почали зараховувати не лише метричну систему, а й іконографічну та космогонічну. Естетичний канон тієї доби ґрунтувався на релігійній естетиці, що була його мотиваційною базою, іконографічних образах і технічній рецептурі щодо побудови творів [3, 128].

Статус канонічності в мистецтві середньовіччя посилений ідеєю узалежнення та служіння: мистецтво вступає у складні стосунки із соціокультурною ситуацією, насамперед з ідеологією панівної еліти. Д. Лихачов вважає, що розвинута обрядовість, церемоніальність та етикетність, властиві феодалізму, – це форми ідеологічного примусу, яким підпорядковане мистецтво: воно “не тільки зображає життя, а й надає йому етикетних форм” [13, 345]. Літературний етикет середньовіччя, на думку дослідника, складається з етикету світопорядку (як мусять відбуватися події), етикету поведінки (як мусить поводитися герой згідно зі своїм статусом), етикету словесного (якими словами письменник має оперувати, описуючи відповідні події). “Усі разом зливаються в єдину нормативну систему, начебто наперед установлену, що стоїть над автором і внутрішньо не цілісна, бо вона визначена ззовні предметами зображення, а не внутрішніми вимогами літературного твору” [13, 365]. Обґрунтовуючи генезу літературних канонів як результат етикетності середньовічного світобачення, учений визначає ключовий механізм їхньої рецепції – у зв'язку з тодішнім уявленням про те, що мусить бути.

Ідея примусу, поклоніння та обслуговування владної еліти, яка зумовила функціонування секулярного канону середньовіччя, притаманна й епосі класицизму, однак з іншим акцентом – служіння державності. Класицизм як канонічне мистецтво, скероване на естетичне обґрунтування й легітимізацію держави та її соціальних інститутів, найпотужніше розвинувся в умовах французького абсолютизму XVII ст. й за часів становлення Російської імперії. Естетичний ідеал класицизму передбачав підпорядкування людини державним інтересам, домінування почуттів над розумом, пожертву щастям заради обов'язку. Мистецтву класицизму притаманні громадянський пафос, вироблення художніх концепцій державності, віра в силу розуму, здатного ушляхетнити недосконалу дійсність, чіткість і ясність морально-етичних та естетичних оцінок.

Специфіка проектування канонічних форм в естетиці класицизму пов'язана із практикою канонізації цілої епохи – ідеалізації античності, схилення перед її естетичними нормативами. Якщо Відродження, звільняючись від схоластичності та надмірної телеологізації естетики середньовіччя, реабілітує категорію гармонії, притаманну духовному та тілесному єству людини, то класицизм адаптує античну гармонію особистого і суспільного, акцентуючи на підкоренні індивіда абстрактному державному принципу: держава уособлює обов'язок і постає як відчужена від індивіда сутність.

Канонізація античності в естетиці класицизму пов'язана з концепцією часу та її роллю в конструюванні картини світу. Якщо середньовіччя в особі Августина Блаженного вперше актуалізує проблему плінності, а отже, історичності, то класицизм конструює картину світу згідно із принципом позаісторичності. Проблеми сучасності у класицизмі вирішувалися на художньому матеріалі античності: так вона стала естетичним каноном класицизму.

Регламентування й нормативність як способи організації літературної комунікації в канонічному мистецтві класицизму “підриваються” романтизмом, котрий відкриває “нову художню еру”, що формує нове уявлення про природу мистецтва. “Коперниканський переворот” (М. Ігнатенко) у художньому мисленні полягав у визнанні суб'єктоцентризму в мистецтві, котрий передбачав цілковиту свободу художньої творчості й подолання канонічної “іконічності” як обов'язкової умови функціонування художньої практики. Арістотелівський міметизм трансформується в неарістотелівський, який зумовив деконструкцію канонічних форм: так романтизм унеможливує побутування канонічного мистецтва в західноєвропейській традиції. Натомість він відкриває іншу перспективу для концептуалізації канону.

Із відкриттям історичності, обґрунтуванням візії історії літератури відбувається легітимізація канону як списку визнаних авторів. Тобто канон пов'язується із критеріями і способами рецепції літературного матеріалу та конструюванням моделей історії літератур. Т. Гундорова констатує, що такий канон – “явище афінативне (стверджувальне), себто в найзагальнішому сенсі він утверджує певну культурну ідентичність і при цьому становить інструмент ідентифікації” [6, 15]. Як ідеологічна одиниця канон утверджується шляхом добору й ієрархізації літературних творів та їхніх авторів. Тобто, зауважує дослідниця, “формування канону засвідчує, що акцент переноситься з того, як література твориться – себто з прийомів, на те, як література функціонує – себто читається і сприймається” [6, 16].

Проблема критеріїв конструювання й відчитування канонів у ХХ ст. стала предметом гострих суперечок у гуманітаристиці, зумовивши зародження теорії літературного канону. Вона започаткована у 1980-х рр. в американському літературознавстві внаслідок “культурних воєн” за списки обов'язкової та додаткової літератури до університетських курсів. У межах теорії канону можна вирізнити два підходи: естетичний (аксіологічний) та інституціональний (соціологічний). Прихильники аксіологічного підходу заперечують роль ідеології та влади у створенні й підтримуванні канону, обґрунтовуючи тезу про естетичну вартість тексту як єдиний чинник трансформації канону. Таке твердження обстоює, зокрема, Г. Блум [див.: 4]. Прихильники соціологічного підходу, чи школа ресентименту, як її називає Г. Блум, зараховуючи до неї представників постструктуралістських та постмодерністських напрямів (новий історизм, фемінізм, постколоніалізм, афроамериканські та гей-лесбійські студії), обстоює думку про те, що лише влада завдяки інституційним осередкам (літературній критиці, цензурі, освітнім програмам, ЗМІ, видавництвам) зумовлює процес канонізації та сприяє вибудовуванню канонів.

Гострі суперечки в сучасному літературознавстві про формування й функціонування канонів зайвий раз сприяють актуалізації питання про специфіку соцреалізму як канонічного мистецтва, що абсорбувало всі канонізаційні практики, вироблені в історії світового мистецтва й теоретичної думки. Соцреалістичний канон побутує як літературна практика, у котрій сформовані певні стильові норми й заборони, літературна теорія, покликана виробляти та обґрунтовувати доктрини, історіографічна модель літературного процесу. Отже, відчитування соцреалізму слід здійснювати, урахувавши його

вписаність у відповідний типологічний ряд канонічних мистецтв та актуалізуючи генетичну зумовленість канонізаційності в умовах сталінської культури.

Логіку структурування тоталітарної цивілізації визначають революційна і сталінська культури. Якщо для революційної культури, зазначає Є. Добренко, соціалізм був політичним та економічним проектом, то для сталінської він став проектом суто репрезентаційним [8, 5], що передбачає розуміння “держави як мистецького твору” вождя-деміурга (Х. Зиберберг, Х. Гюнтер). Звідси зміна в художній практиці, котра зумовлювалася застиганням динаміки революційного авангардизму в монументальному класицизмі [7, 31]. Реалізація ідеї естетичної репрезентації “реального” соціалізму була покладена на соцреалізм, за котрим закріплюється статус офіційного (державного) мистецтва. Ідея служіння панівній ідеології, націленій на вербальну онтологізацію радянської дійсності, універсальність його культурних практик декодує генетичну прив’язаність соцреалізму до форм канонічного мистецтва, зокрема до “етикетного” мистецтва середньовіччя й естетизації монархізму та імперськості у класицизмі.

Комунікативне поле соцреалізму пов’язане з космогонічним міфом про створення нової радянської держави, який інтенсивно продукувався в часи перших п’ятирічок і був зумовлений конструюванням візії про унікальність і неповторність країни Рад. У ситуації “створення” визначальної ролі набувало слово, його смисловий та емоційний потенціал. Саме тому влада здійснює за ним першочерговий нагляд, спонукуючи появу радянського контрольованого семіозису – у такий спосіб сталінська культура, як і первісні “традиційні” культури, установлювала семіотичні кордони, стежила за інформативним балансом, продукованим “традиційним” методом повтору, завдяки котрому постулювалося “правильне знання”. А це сприяло стабілізації ідеологічних та естетичних механізмів сталінської культури.

Комунікативне поле соцреалізму передбачало тоталітарну трансформацію його визначальних компонентів – категорій “автора”, “тексту” й “читача”. Особливість структурування комунікативного поля можна пояснити з огляду на два типи творчості – первинної та виконавської, що зумовлюють розрізнення авторства на первинне (ідеальне) та вторинне. Хоч би хто був безпосереднім “виконавцем” – автором радянського твору, за ним завжди стоїть ідеальний первинний автор – адресант послання. Якщо, приміром, у фольклорі такий автор імперсональний, його природа колективна, то у сталінській культурі він чітко окреслений – це влада, персоніфікована в образі Сталіна, за котрим закріплюється роль деміурга, творця “радянського світу”. Звідси особливість формування канону у сталінській культурі: як зауважує Ф. Серс, він “більше не предмет консенсусу, а особисте рішення однієї людини” [17, 50], “коли художники, докладючи всіх зусиль для виконання директив партії, підносячи до небес вождя і слідуючи за встановленою ним лінією, могли лише чекати на примхи тирана, котрий один міг схвалити чи забракувати роботу, керуючись незрозумілими причинами, сумірними лише з тими, що скеровували його політику і призводили часом до вчинків, які шкодили тому чи тому його задуму” [17, 51].

Отож проблема творчості в тоталітарному мистецтві опиняється в зоні контролю, актуалізуючи вторинне авторство як сферу “обслуговування”, пов’язану з витворенням ідеологічно легітимної візії соціокультурних процесів. Функція соцреалістичного автора оприявнювалася в підпорядкуванні державній “істині”, яку йому треба навчитися “осягати” й відповідно репрезентувати. Звідси актуалізація проблеми “формовки” автора, якого можна вважати ключовим продуктом тоталітарного “виробництва” в царині естетики. Як зауважував Є. Добренко, “генеалогія соцреалізму на рівні авторства дозволяє

зрозуміти соцреалізм не тільки як безкінечний процес виробництва текстів і їхніх споживачів, але як процес радикальної творчості: виробництва самих виробників: це не тільки майстерня текстів, але майстерня майстрів” [9, 15].

Формування соцреалістичного автора відбувається двома взаємодоповнювальними способами. Перший реалізується через систему контролю із застосуванням “фізичної” дисциплінарності: насиллям, репресіями, терором. Онтологія соцреалістичного автора передбачала перебування в системі, визначеній ідеологічною монополією, інституційним консерватизмом, механізмами селекції. Тобто бути соцреалістичним автором означало просто бути, поза цим – духовна або фізична смерть. Чинники насилля як доконечної умови “виховання” письменника, що заперечуються в сучасних дослідженнях про тоталітарну культуру, слід ураховувати з огляду на іонаціональні літератури, де вони набували вирішальної ваги в боротьбі з “національними ухилами”. За показовий приклад може правити українська культура, дев’яносто відсотків представників якої були репресовані і знищені в добу терору [див.: 11].

Окрім “фізичної” дисциплінарності, у “створення” соцреалістичного автора задіяна “художньо-критична”. Вторинне авторство в соцреалізмі – це результат деперсоналізації та інституційної дистилляції. Позаяк художній твір постає не у процесі утаємниченого дійства, а практично в публічній сфері за участі цензури, насамперед редактури, та інституту критики, то слід говорити про феномен “колективного” автора в літературі соцреалізму. Його символічне оприявлення – це Спілка письменників, постульована як “канонічний” образ соцреалістичного авторства в його “вторинній” абсолютності.

Насильницькі практики у створенні “канонічного автора” соцреалізму синхронізувалися з інституційними системами пільг: *бути* соцреалістичним автором означало *мати* (наприклад, доступ до видавництва, накладу книжок, матеріальний стимул). Так сфера соцреалістичного виробництва перетворювалася на ремісничий цех, автор же – на ремісника, продукуючи естетично усереднений продукт, націлений на потужну ідеологізацію комунікативного поля радянського тоталітаризму.

Функціональні ролі соцреалістичного автора продукуються за зразком канонічних форм авторства, вироблених у фольклорі, середньовіччі й класицизмі, декодуючи типологічність “канонічної” природи соцреалізму. Серед основоположних ролей соцреалістичного автора вирізняються принаймні три: “епічний співець”, “церемоніймейстер” та “одописець”. Вторинний автор соцреалізму, покликаний відтворити текст первинного автора, може за типологічною схожістю прочитуватися крізь призму фольклорних канонів. У. Юстус указує, що соцреалістичний автор видається “воскреслим епічним співцем, котрий не так сам творить штучну дійсність, уписану в дискурс колективної пам’яті сталінської культури, як лише співає про неї” [18, 74].

За Д. Лихачовим, “письменник середньовіччя не стільки відображає життя, скільки перетворює і причепурює його, робить його парадним, святковим”, тому він “церемоніймейстер” [13, 359]. Так і соцреалістичний автор зображував життя не за принципом відповідності, а створюючи образ уявного щастя й достатку, сучасних і майбутніх перемог у розбудові радянського світу. Прикрашаючи й “лакуючи” життя, він здійснює соціальну терапію, поселяючи масову свідомість у вербально змодельований штучний рай, виправдовуючи сучасні дисгармонії задля щасливого майбутнього. Проголошуючи оду на честь провідників у таке майбутнє (партія, вождь), автор перетворюється на “одописця”, а водночас функціонера, виконавця ідеологічного замовлення, покликаного здійснити свою унікальну функцію “інженера” людських душ і будівничого радянської

держави та її інститутів – така кодифікація автора зближує соцреалізм із класицизмом.

Мова влади, ретранслюючися завдяки “вторинному” авторові, оприсутнюється в тексті – території розгортання форм “канонічності” засобами репресованого і сфальшованого слова. Специфіка соцреалістичного тексту оприявнюється в дихотомії реальність/художній світ. Логіку функціонування тоталітарної цивілізації визначає примат єдиної правди, логіку конструювання художнього світу – принцип правдоподібності. Узалежнення художньої творчості від дійсності, постульоване радянськими теоретиками, має зворотний ефект, який виявляє один із ключових механізмів сталінської культури. Художня творчість соцреалістичного ґатунку розгортається в умовах інверсованого семіозису: позначник тут завжди домінує над позначеним, тобто текст розцінюється як “справжня” реальність, тоді як сама реальність легітимізується лише у процесі уподібнення до тексту.

Основний зміст соцреалістичного тексту – розповідь про створення нового світу й торжества радянської правди. Тому соцреалістичний наратив декодують категорії міфу. Центральна – це культурний герой, котрий у концептології соцреалізму постає як позитивний. Він уписаний у контекст текстуального канону соцреалізму, названого К. Кларк “основним сюжетом”, котрий розгортається як рух від неусвідомленості і стихійності до свідомої ідейності та позначає ключовий код радянської ідентичності.

Пріоритет основного сюжету зумовив домінування роману як провідного жанрового канону соцреалізму, покликаною “цілісно” й “багатогранно” від(с)-творювати дійсність і визначальну роль “нової” радянської людини. Моделювальність “основного сюжету” декодує потужний референтний потенціал соцреалізму, пов’язаний із педагогізацією естетики. Література має чіткого адресата й запрограмована на його виховання відповідно до засадничих ідеологічних постулатів. Так мотивується визначальність ролі читача в комунікативному просторі тоталітаризму. Читач, споживаючи канонізовану, а отже, повторювану інформацію в соцреалістичному тексті, швидко соціологізується як органічний елемент тоталітарного світу, репрезентант радянської ідентичності. Тому процес читання Х. Гюнтер маркує як “історію одержавлення читача”, котра має дві віхи, позначені ідеєю перекодування: це рух від читацької публіки до масового читача.

Процедура формування читача – не самодостатня у виявленні рецептивного потенціалу соцреалізму. Значну роль відігравав соціальний запит, адресований від читачів. Зігнорувати його було неможливо – саме це забезпечувало стабільність сталінській культурі, її пропагандистську продуктивність. Тому тоталітарна деміургічність ґрунтується на поєднанні запитів влади й масового читача, породжуючи на рівні художньої практики обрамлення ідеологом у мелодраматичні сюжети й кітчеву образність.

Канонічність як форма оприявлення соцреалізму, окрім літературно-комунікативного поля, заявлена в радянській теорії літератури. Її основне завдання – це легітимізація соцреалізму, вироблення його концепційного апарату. Функціональна роль теорії в контексті моделювання радянської літератури двовекторна: якщо у 1930-х рр., “узагальнюючи” літературну творчість 1920-х, вона виробляла канони, котрі нав’язувалися як обов’язкові в літературі, то з 1960-х рр. вона намагається захистити соцреалістичні “береги”. Можна стверджувати, що, зникаючи з літературних творів, перестаючи бути моделювальним у контексті радянської літератури, соцреалізм фігурує як теоретичний фантом. Ця логіка простежується у визначеннях соцреалізму як “методу зображення життя в його революційному розвитку”, властивих

1930-м, у визнаннях пріоритетності його гуманістичного пафосу в 1960-х, кодифікуванні його як “історично відкритої естетичної системи” в 1970–1980-х рр. Така “гнучкість” у формулюванні соцреалізму “теоретично” подовжила йому життя на кілька десятиліть.

Канонічний тезаурус соцреалізму вибудовується за двома напрямками: новочасною інтерпретацією традиційних (“старих”) естетичних категорій (прекрасне, величне, вишукане, комічне) та формуванням нових. У теорії соцреалізму відчутне уникання аналізу традиційних естетичних категорій, що засвідчується, наприклад, браком фундаментальної праці, яка б авторитетно презентувала партійну оцінку естетики. Інтерпретація цих категорій, зокрема “прекрасне” та “естетичний ідеал”, здійснювалася у вигляді прокламацій і гасел, спрямованих на продукування мутаційних форм понятійного апарату. Так, стверджувалося, що “наша література відкрила людям цілий світ незнаної досі краси” [12, 38].

Ця краса сигналізує про пріоритет ідеологічного: естетичний ідеал визнавався як ідеал соціалістичний, комуністичний. Апорія влади вводить поняття краси в інший етичний контекст: “торжество правди постає як торжество краси” [12, 38]. Це особливо відчутно в роки війни, коли естетична мета літератури максимально зливалася з морально-етичною, ідейно-виховною, а цінність і краса людини визначались самими обставинами життя – “бойовим і трудовим подвигом”, “почуттям самозречення в ім’я інтересів Батьківщини”, “постійною готовністю на героїчний учинок”. Звідси предметність естетики соцреалізму й естетичного ідеалу, котрий для митця-патріота зливається з образом “вільної соціалістичної Батьківщини як утілення найзаповітніших мрій і сподівань народу” та “поезією творчої праці”.

Опредмечується й сама категорія краси; співвідносячись із абсолютом-вождем, вона вивершує інтерпретаційну парадигму естетичного в соцреалізмі: “Серед усього прекрасного матеріалу життя перше місце посідають образи наших вождів <...> Велика краса всенародних вождів <...> – це збіг “прекрасного” та “істинного” в мистецтві соціалістичного реалізму”, – такий тоталітарний силіогізм дає підстави Л. Геллеру констатувати “накладання” естетики на естетику образу вождя [5, 445].

Ідеологічне мотивування естетики зумовлює не пріоритет її “старих” категорій, а вироблення “нових”. Теоретики “нового” соцреалістичного мистецтва, віддзеркалюючи “рушійні зміни” радянського суспільства в поваленні старого світу й побудові нового, продукують новий понятійний апарат, суголосний із матеріалістичною естетикою та її ключовою тріадою “ідейність-партійність-народність”. Домінантний статус цих категорій сигналізував про семантичний зсув поняття естетики з площини філософсько-гносеологічної у площину політичну – естетика розцінюється як механізм культурної політики, а її основні категорії виявляються барометрами політичної коректності, котрі мають полісемантичний ідеологічний та естетичний спектр, пов’язаний зі стратегічними змінами в тій-таки культурній політиці.

Конотаційні домінанти цих категорій виглядають так: ідейність маркується марксистською тенденційністю, пов’язаною з розумінням літератури як соціального інституту; партійність – визнанням пріоритетності партійного керівництва в царині літератури, чіткою “ідейною” позицією автора, спрямованою на реалізацію “запитів партії”; народність – націленістю на смаки мас, відтворенням їхніх прагнень і сподівань засобами, адекватними рівню їхнього естетичного сприйняття. Для кожної із цих категорій виробляється присутній естетичний арсенал: функціонування ідейності пов’язують із життєвою правдою, життєствердним началом, історичним оптимізмом [1, 365], партійність

– із активністю та оптимізмом у мистецтві, народність – з універсалізмом і гуманізмом [5, 435]. Система ключових категорій соцреалізму оприявнювала сутність його феномену. Естетична “зустріч” народності, стимульованої “голосом” маси й потужним потоком фольклоризації художнього мислення, із партійністю, породженою “голосом” влади та її ідеологічними практиками, на думку Є. Добренка, була головною подією соцреалізму [10, 126].

Теоретична доктрина соцреалізму стає базою для історіографічного конструювання канонічної візії літературного процесу. У проектуванні цієї візії задіяні кілька чинників. Соціально-політичний передбачає реконструкцію історії літератури з огляду на репрезентацію соціалістичного ідеалу, котрий активує утопічну модель про вільне та щасливе життя й революційно-пролетарську модель, пов’язану з уявленням про месіанську роль цього класу у світовій історії. Так література прочитується крізь призму реалізації соціалістичних ідей, які найпродуктивніше виповнюються в соцреалізмі, чим і “визначають” його естетичну вартість.

Художньо-стильовий чинник передбачає актуалізацію реалістичних форм художнього мислення, зокрема критичного реалізму, котрий, за канонічним визначенням, покликаний “відтворювати життя у формах самого життя” й завдяки критичній націленості формувати уявлення про літературу як соціальний інститут. З огляду на цей чинник література осмислювалася в контексті вивіщення реалістичного типу художньої свідомості та вторизації романтичного, що постулювався допоміжним засобом відтворення життя “у його революційному розвитку”. Соцреалізм позначає завершальний етап розвитку реалізму: на відміну від критичного, він націлений на активне перетворення життя.

Наративний чинник пов’язаний із постулюванням народності, що передбачає доступність, простоту, ясність, масовість, тому генезу літературного мислення відчитують із часів фольклору як ідеалу “народної літератури”, що поряд із грецькою античністю, італійським Відродженням і російським реалізмом XIX ст. розглядаються як прямі попередники соцреалізму (М. Азадовський). Звідси така негачія в соцреалістичній естетиці щодо експериментів із формою, вишуканістю і смисловою надмірністю у вислові. Тут криються причини дистанціювання між авангардом і соцреалізмом, близькими за духом експерименту з дійсністю: якщо перший прагнув ускладненої форми й тому часто був “закритим” для масового читацького сприймання, то другий жадав панрецептивності. Тому в соцреалістичній моделі історії літератури для авангарду й модернізму місця не знайшлося. З огляду на соціально-політичний, художньо-стильовий та наративний чинники формується модель історії літератури як системи текстів зі сформульованою за принципом народності реалістичною оповіддю про активно-перетворювальну роль пролетаріату у світовій історії, що привела до появи і становлення соціалістичного суспільства.

Окрім трьох заявлених і апробованих в історії мистецтва форм канону, соцреалізм продукує автоканонізаційність як спосіб структурування канону, ієрархізації його національних варіантів. Так актуалізується проблема канону/канонів чи дилема “великого” і “малих” (національних) канонів у соцреалістичній літературі. Соцреалізм декларується в кульмінаційний момент сталінського культурного будівництва, коли формується концептологія феномену “радянської літератури” – естетико-теоретичний проект, відповідний географічній, політичній та ідеологічній моделі СРСР. Тобто він мав прислужитися для формування уявлення про символічну спільноту літератур, які, незважаючи на відмінності в генетичних кодах і традиціях, наприклад, проєвропейські орієнтації прибалтійських літератур (щодо литовської, то це

католицький теологізм польської літератури) і орієнталістська семантика в середньоазійських, прийшли у своєму розвитку до соцреалізму, розвиваючи його естетичний потенціал у синхронному для всіх радянських національних літератур порядку.

Конструювання моделі соцреалізму як “методу радянської літератури” передбачало актуалізацію принципу ієрархії, котрий розгортався з огляду на визнання гегемонної ролі російської літератури – матричної для соцреалізму. У контексті “великого” (союзного) канону російська література сама визначається як канон для інших національних літератур – вона “еталонна”, ритуальне звертання до її зразків – обов’язкове як для літературного, так і для критичного дискурсів і призводить до їхньої провінціалізації та маргіналізації.

В апеляції до російської моделі соцреалізму формуються інонаціональні варіанти канону, розбудовані на власній ієрархії, зумовлені притаманними генетичними властивостями тієї чи тієї літератури. Приміром, питома романтична традиція в українському письменстві, оприявлюючись у творчості, зокрема, Ю. Яновського та О. Довженка, зумовлювала їхню нестабільну позицію в українському каноні соцреалізму.

Розбудовування національних канонів соцреалізму, їхня синхронізація з російським письменницьким іконостасом, розгортання їхнього “авторитету” означало те, що вони могли ставати “канонами” для інших радянських літератур. Прикметний у цьому процесі зв’язок російської, української та литовської літератур. Литва приєдналася до Радянського Союзу й культивування його ідеологічних та естетичних практик у післявоєнний час, коли соцреалізм утвердився у своїх позиціях як у літературному, так і в теоретичному дискурсах. Вхідження литовської літератури в царину соцреалізму відбувалося завдяки внутрішньому й зовнішньому чинникам. Відносній акліматизації литовської літератури в контексті соцреалізму сприяв досвід її дидактичної прози XIX ст., що вибудовувалася за принципом “зразок – модель”, котрий відповідав соцреалістичним нормативам.

Однак виняткової ролі набував зовнішній фактор – постулювання зразків з інших національних літератур. Провідна роль належала, безумовно, російській прозі 1920-х, зокрема, як стверджує І. Балюле, роману Ф. Гладкова “Цемент”, перекладеному литовською й виданому 1947 року [2, 90]. Окрім того, функцію “еталонної синхронізації” виконувала збірка “Українські новели”, котра з’явилася литовською 1953 року. Тобто в цьому випадку вже український соцреалізм виступав канонами для литовської літератури, що перебувала у процесі освоєння соцреалістичних норм. Прикметно те, що збірка українських новел репрезентує свою канонічність у двох виявах.

По-перше, у текстах Л. Первомайського, В. Кучера, І. Рябокляча, М. Шумила сконструйовано візію перших років радянської влади в Україні – того періоду, який з огляду на політичну ситуацію Литва “пропустила”, будучи поза межами радянського проекту. У рецепції українських новел здійснювалася реставрація “втраченого часу”, ліквідувалася часова та ідеологічна дистанція межі щойно політично радянізованою Литвою та радянськими республіками. По-друге, українські новели були носіями канонів, які так чи так слугували еталонами або своєрідними “відповідниками” литовським зразкам.

Домінування зовнішнього чинника в постулюванні соцреалістичного письма в литовській літературі зумовлювало розуміння соцреалізму як “чужого”, “іманентно не властивого”, “накинутаго ззовні”, а тому приналежного колонізаторським практикам радянської держави. Таке відчитування соцреалізму проглядається в концептології: литовську літературу 1940–1950-х рр. прийнято називати радянською, післявоєнною, літературою

соціалістичного реалізму, а також нормативною або дидактичною літературою [2, 93]. Протидія канонізаторським заходам у литовській літературі оприявилася в гострому неприйнятті нав'язаної доктрини. Незважаючи на зроблений незначний внесок, литовський соцреалізм залишився в зародковому стані, вичерпавшись із закінченням сталінської епохи.

Ієрархізація “малих” (національних) канонів соцреалізму на чолі з доміантним каноном російським відтворює першу форму існування “всесоюзного” канону. Друга пов'язана із принципом селекції: до базового російського канону додаються відібрані автори з інших національних літератур. Принцип “додавання” чинний у кількох випадках. Методом найпростішої селекції до канону додаються російськомовні письменники. У 1930-х рр. до нього, приміром, долучилися українці М. Островський та А. Макаренко, які “обійшли” національний канон соцреалізму, хоча Макаренко, зокрема, розглядався і як російський, і як український письменник, та потрапили до “всесоюзного”. Пізніше це повторив киргиз Чингіз Айтматов. Складніша селекція пов'язана з механізмом добору, визначеним принципом “найкращі представники національних літератур”. Зокрема, до всесоюзного канону зараховані українці М. Рильський, О. Корнійчук, П. Тичина, білорус Я. Колас, литовець Е. Межелайтіс та ін., які формували корпус соцреалістичної класики.

Процес конструювання й унормування соцреалістичного канону оголює ідеологічно-репресувальні та колонізаторські практики, спрямовані на формування радянської ідентичності, як в естетичному проекті “радянської літератури”, так і в ідейно-пропагандистському – у створенні візії “радянської держави”. Ідейно-переконливе й художньо-вправне виконання завдання, покликаного до життя запитом тоталітарного деміурга (влади й маси) і здійсненого “ідейно” сформованими й задіяними в тоталітарний проект письменниками, зумовило феномен соцреалістичного канону. З огляду на форми канонічності, оприявлені в соцреалізмі, його літературний канон допустимо тлумачити як систему усталених нормативів, ідеологію формування та унормування дискурсивних практик, спрямованих на створення зразкових текстів, покликаних конструювати та легітимізувати радянську ідентичність.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Балина М.* Идейность – классовость – партийность // *Соцреалистический канон.* – СПб.: Академ. проект, 2000. – С. 362–376.
2. *Балюле И.* Литовская проза раннего советского периода: влияния и местные модификации // *Studia Sovietica.* – Вып. 1. Идеологічні та естетичні стратегії соцреалізму / Відпов. ред. В. Хархун. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 89–99.
3. *Бернштейн Б.* Традиция и канон. Два парадокса // *Советское искусствознание.* – 1980. – М., 1981. – Вып. 2. – С. 112–153.
4. *Блум Г.* Західний канон / Пер. з англ. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
5. *Геллер А.* Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // *Соцреалистический канон.* – СПб.: Академ. проект, 2000. – С. 434–448.
6. *Гундорова Т.* Літературний канон і міф // *Слово і Час.* – 2001. – № 5. – С. 15–24.
7. *Гюнтер Х.* Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // *Вопросы литературы.* – 1992. – № 1. – С. 27–41.
8. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 586 с.
9. *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. – СПб.: Академ. проект, 1999. – 557 с.
10. *Добренко Е.* Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб.: Академ. проект, 1997. – 321 с.
11. *З порога смерті.* Письменники України – жертви сталінських репресій. Вип. 1. – К.: Радянський письменник, 1991. – 494 с.
12. *Історія української літератури: У 2 т.* – К.: Вид-во Акад. наук УРСР, 1957. – Т. 2. Радянська література. – 878 с.
13. *Лихачев Д.* Избранные работы: В 3 т. – Ленинград: Худ. лит., 1987. – Т.1. – 564 с.
14. *Лосев А.* История античной эстетики (ранняя классика). – М.: Высшая школа, 1963. – 583 с.

15. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс // *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. – М.: Наука, 1973. – С. 16-22.
16. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. – М.: Наука, 1973. – 256 с.
17. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с фр. С. Б. Дубина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
18. Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // *Соцреалистический канон*. – СПб.: Академ. проект, 2000. – С. 70–86.

Отримано 17.05.2010 р.

м. Ніжин

Микола Дудніков

УДК 82.0 Д 81

ФУНКЦІЇ ТЕРМІНА “ІСТОРИЗМ” У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті досліджується поняття “історизм” та його різновиди: “історицизм”, “історичність”, “релігійний історизм”, “новий історизм”. Методологічну основу статті становлять праці Д. Лихачова, В. Кожінова, І. Горського, Л. Дар’ялової, Ю. Андрєєва, Л. Александрової, Р. Веймана, С. Кормилова, М. Стеблін-Каменського, Ю. Борева, А. Еткінда, а також праці з філософії історії Г. Ріккєрта, М. Гайдеґґера, К. Поппера, В. Дільтея, М. Бердяєва. Особлива увага приділена письменникам-романтикам – розробникам цього образно-філософського поняття. Автор зробив акцент на “гіпотезі нетотожності” (М. Стеблін-Каменський), яка вбачає в історизмі не тільки й не стільки зовнішні зміни в суспільстві, скільки глибинні внутрішні зрушення на рівні людської психіки.

Ключові слова: історизм, історичність, історицизм, релігійний історизм, новий історизм, гіпотеза нетотожності.

Mykola Dudnikov. Terminological range of “historism” notion in the literary studies

The article investigates the “historism” notion and its variants: “historicism”, “historicity”, “religious historism”, and “new historicism”. The research papers by D. Likhachov, V. Kozhinov, I. Gorskiy, L. Daryalova, Yu. Andreyev, L. Aleksandrova, R. Veyman, S. Kormilov, M. Steblin-Kamenskiy, Yu. Borev, A. Etkind, as well as the works on historiography by H. Rickert, M. Heidegger, K. Popper, W. Dilthey, and N. Berdiayev. Special attention is given to the romantic writers which also put more than a little effort into the development of this philosophical category. The author of the article advocates the “hypothesis of nonidentity” (M. Steblin-Kamenskiy) which regards historism as a set of inherent changes within the human psyche rather than on the social level.

Key words: historism, historicity, historicism, religious historism, new historicism, hypothesis of nonidentity.

У сучасному літературознавстві поняття “історизм” доволі складне й неоднозначне за своїм змістом. У словнику історичних термінів Г. Згурського поняття “історизм” тлумачиться як “одна з центральних категорій історичних наук; принцип розгляду світу та соціально-культурних реалій у динаміці їхнього становлення в часі, змінах, розвитку. Із численних значень терміна історизм можна виокремити два основних: 1) визначеність теперішнього минулим і / або майбутнім; 2) визначеність минулого й майбутнього теперішнім <...> Релігійні концепції історії, як правило, наполягають на визначеності теперішнього майбутнім” [16, 178]. Якщо наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. склалася концепція визначеності майбутнього й минулого теперішнім, то у ХХ ст. теперішнє визначається не майбутнім, а минулим. “Вивчаючи минуле, історик не робить прогнозів, але разом з тим усвідомлює, що історії, написаної з “позачасової” позиції, не існує: при зміні теперішнього змінюється й перспектива бачення минулого, так що буде потрібна нова трактовка історії, яка відповідає новому