



Ніна Бернадська

КАНОН СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО РОМАНУ

Від редакції. Статтею Людмили Медведюк “Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму” (Слово і Час. – 2003. – № 12) ми започаткували на сторінках журналу розмову про соціалістичний реалізм як феномен літератури й літературознавства. Сподіваємось, що пропонована увазі читачів стаття Ніни Бернадської спонукає зацікавлених осіб до продовження дискусії на цю тему. Аспекти обговорення можуть бути найрізноманітніші: Від світоглядно-філософських й естетичних засад “найпрогресивнішого творчого методу” до конкретних його виявів в українській та зарубіжній літературах, змісту й меж соцреалістичного канону тощо. Гадаємо, що трактування цієї теми варто звільнити як від колишніх, так і від новітніх догм і зробити її полем активного випробування літературознавчих методологій та ідей. Отож, рухаймося разом від доктрини до дискусії, від монологу до діалогу.

В останнє десятиліття з’являється чимало розвідок із питань соцреалізму – і дискусійних, і таких, які розглядають природу цього літературного напрямку¹, що зумовлюється, зокрема, потребою реінтерпретації спадщини радянської літератури; однак проблема жанрової характеристики романів цього періоду не розв’язана. Подібне локальне завдання переростає у ширше – як соцреалістичні догми спотворюють саме поняття художньої творчості, її естетичні засади. У вітчизняному літературознавстві вже окреслено певне коло питань із цієї проблеми².

Як відомо, більшість “масштабних” творів 20–30-х років не витримали перевірки часом. Їх плакатність, надумана гостропроблемність, часто низька художня якість, величезний обсяг пояснюються орієнтацією на гігантоманію у всіх сферах тогочасного життя. Варто в цьому зв’язку говорити не про епопею, а про псевдоепопею. Справді, конструктивною домінантою соцреалістичного роману є суперечлива єдність – тяжіння до “епосності”, “епопейності” та “романізація” одночасно, проте досягнути гармонії вони не можуть; навпаки, їх “ворожість” очевидна, оскільки “епопейність” передбачає нормативну замкненість, завершеність, всеохопність і взаємозв’язок явищ, а романізація вимагає незавершеності, відкритості. Тяжіння до “епопейності”, зумовлене соцреалістичною догмою, призводить до того, що радянські романісти намагаються представити сучасність як “національний міф”, легенду з метою возвеличити і прославити

¹ Див. напр.: *С разных точек зрения: Избавление от миражей. Соцреализм сегодня.* – М., 1990; *Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы.* – М., 1992; *Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении.* – Мюнхен, 1993.

² *Черноиваненко Е.М. Советская литература: возврат к историческому мышлению // Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте.* – Одесса, 1997. – С.487–678; *Буханенко О.Д. Відродження епопеї в радянській літературі 20–30-х років XX століття: причини і наслідки // Слов’янський збірник.* – Одеса, 1997. – Вип. 4. – С.127–135; *Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму // Слово і Час.* – 2003. – №12. – С.13–19.

дійсність. Така тенденція настільки суперечить традиційному розумінню “епопейності”, що переростає у свою протилежність – карикатурність, анекдотичність, гротеск.

Водночас можна впевнено стверджувати, що на естетичній платформі соцреалізму роман із жанру неканонічного перетворюється в жанр канонічний. Зокрема, це засвідчує американська дослідниця К.Кларк, розробляючи “основоположну фабулу як керівництво до створення романів сталінської епохи”. Власне, це шаблон, характерний для таких типів роману, як виробничий, історичний, про винахідника, мислителя, про війну або революцію, про шпигунів або про Захід. На думку К.Кларк, останні чотири романи різновиди менш шаблонні, оскільки нагадують крутійський роман³.

Відштовхуючись від казкознавчої концепції В.Проппа, дослідниця пропонує схему елементів фабули типового виробничого роману, в якому вони, на її думку, представлені найбільш повно. Вона виділяє шість сюжетних функцій, ілюструючи їх романом Ф.Гладкова “Цемент”:

1. Пролог, або “Розділення” (як правило, це приїзд чи повернення героя на завод, у колгосп, МТС тощо).

2. Отримання завдання (герой бачить недоліки, складає план їх усунення, але на цьому шляху відчуває опір бюрократів і домагається підтримки широких народних мас).

3. Зміна (перехід, випробування тощо). Герой починає втілювати свої наміри в життя, долає бар’єри або прозаїчні, або драматичні (героїчні); у нього виникають проблеми в коханні через втрату контролю над своїми почуттями; герой здійснює подорож – інколи “телефонну” – у пошуках підтримки “центру”.

4. Кульмінація (виконання завдання під загрозою). Герою здається, що завдання він не може виконати; в боротьбі з драматичними/героїчними обставинами йому може загрожувати смерть, у нього виникають сумніви щодо власної правоти.

5. Об’єднання (ініціація). Герой у розмові з місцевим наставником знаходить сили для продовження боротьби.

6. Фінал (або святкування об’єднання). На думку К.Кларк, він може бути багатоскладовим – залежно від повноти представлення різних функцій: виконання завдання; церемонія свята з нагоди виконання завдання; розв’язка любовної історії; відбувається поховання жертв, які загинули ще під час кульмінаційних подій (інший варіант – герої можуть відвідувати могили своїх товаришів); звучить тема відродження й величі часу⁴.

За подібною схемою створені й українські виробничі романи, скажімо, “Роман міжгір’я” І.Ле (про велике іригаційне будівництво), “Море відступає” О.Донченка (про нафтовиків), “Нові береги” Г.Коцюби (про будівництво греблі з найдетальнішим розглядом теорії і практики спорудження об’єкта), “Крила” В.Кузьмича (про першопочатки радянського літакобудування) тощо. Вони відзначаються сконденсованим техноцентризмом, поетикою гасел і плакатів. Покликані до життя індустріалізацією, культом машини-механізму, ці твори часто нагадують ретельно підготовлені журналістські матеріали. Зокрема, великої популярності набуває герой авіації як образ нової людини. До аналогічної тематики звертається і В.Кузьмич у романі “Крила”. Звичайний виробничий сюжет – створення першого українського літака – він намагається оживити авантюрними рисами – історією братів Арнольда й Аркадія Кляйстерів, які опиняються (типова для тогочасної літератури ситуація, але вирішена надзвичайно спрощено) по різні боки барикад: один – військовий аташе Врангеля, другий – червоний пілот; романтичним коханням німецького спеціаліста-авіабудівника Отто й української

³ Кларк К. Советский роман: История как ритуал. – Екатеринбург, 2002. – С.218.

⁴ Там само. – Додаток А.

дівчини Мар'яни, яка народжену доньку називає Авіоною. У пролозі (прелюдії “Перед льотом”) В.Кузьмич патетично звертається до читача й запрошує його до новенького аероплана, щоб піднятися в небо, тобто заглибитися в роман, у якому “за бортмеханіка надхнення”, а “пілотує автор”. Щоб створити додаткову інтригу, надати їй узагальнювального змісту (письменник ніби відчуває “вузькість” виробничої теми, невизначеність конфлікту твору — певні перешкоди виникають у процесі побудови першого літака), він розпочинає “Крила” епіграфами-антагоністами, словами Леонардо да Вінчі (“Все життя я говоритиму про крила”) та Льва Толстого (“Що? Авіація? Дурниці! Бог не дав людині крил, щоб літати”). Проте пафос романтичної мрії про висоту, польоти, ширше — устремління людської душі до незвіданих таємниць світу приземлюється досить детальним і нудним описом виробничих процесів. Людинознавчий зміст не притаманний подібним творам — у них пропагується новітній міф про добу індустріалізації, механізації тощо.

Показово, що в 30-і рр. у журналах з'являються рубрики, які без перебільшення можна назвати першими провісниками змін у тогочасному літературному процесі: згортаються і зникають можливості творити вільно, розкуто, без директив партії і влади, а письменники змушені займатися так званою самокритикою, як і керівники різних рангів за невиконання виробничих планів чи порушення (нерозуміння) генеральної лінії партії. Наприклад, В.Кузьмич, виступаючи в рубриці “Порядком самокритики”, пише: “Пролетаріат, що дає усе нові й нові культурні кадри, з радістю стежить, як міцнішає марксистська критика, росте (хоч, на жаль, ще не Дніпрельстанівськими темпами), обстрілюючи глибше й глибше вороже запілля, щоб погасити вогневі точки в найзахованіших місцях”⁵. Цитата промовиста за всеохопністю того, що відбувається: критика набуває статусу партійної, отже, єдино правильною, підпорядкованою завданням пролетаріату, а література перетворюється в одну з галузей народного господарства, яка живе за директивами і вказівками “згори” (недаремно ж автор статті порівнює критику з Дніпрельстаном).

В.Кузьмич також досить детально зупиняється на характеристиці виробничого роману, згадуючи і про свої “Крила” як “спробу подати широку картину творчого напруження певного виробничого колективу” (С.104). Автор статті переконаний: необхідно відмовитись від “безконечних варіацій “споживних” тем — насолоди, кохання, гонитви за щастям, за мрією, яку даний герой хоче здійснити в житті” (С.109); натомість треба писати про пролетаріат — “основний носій організованого труда”, про “прекрасні працівні людські руки”, про виробничі взаємостосунки та виробничу психологію. Письменник також заперечує “стару традицію випинати кохання на перший план”, бо цей “перший план” має посідати тема “ролі праці в громадсько-економічному процесі”. Аргументи на користь цієї думки — це свідчення трагічного зламу у психології особистості, тверезо мислячої людини загалом, тому наведемо їх повністю, без скорочень: “Людина живе пересічно 70 років. Кохання тривожить її серце знов пересічно від 17 до 25, 27 років. 10! Це — лише одна сьома частина людського життя, а якщо взяти період працездатності, то одна четверта частина. Це простий розрахунок. Але він був би вірний, коли б юнак чи дівчина, як правило, присвячували всі сто відсотків своїх сил кохання. Але ж цього немає! Вони вчаться, працюють, показують зразки виробничого ентузіазму, політичної активності і інших інтересів в житті. Отже, відсоток ще більше знизиться!” (С.109). Так у літературі 30-х років намічаються певні тенденції, які зміцнюватимуться з бігом часу: соціальні категорії переважатимуть над загальнолюдськими, гуманістичними. Проте В.Кузьмич і далі поважно стверджує,

⁵ Кузьмич В. Без егоцентризму // Критика. — 1931. — №1. — С.115. Далі посилання на це видання в тексті.

що письменник — хоче він того чи ні — мусить “відсунути кохання на за дні й план... Сьогодні важко уявити собі роман про ударництво, де за головний стрижень було б кохання ударника, який заради цього кохання жертвував би інтересами заводу чи бригади. Сьогодні особливо неприпустимі такі інциденти, як-от “Заради неї” Ів.Дніпровського, що змусив комуніста пожертвувати своїми політичними переконаннями для кохання” (С.109-110). Роман, на думку В.Кузьмича, повинен допливти до “безмежних океанів робітничих читачів” без “зловживання [...] коханням”, яке письменник може змальовувати з метою індивідуальних характеристик персонажів, але не для “широко соціальних тем”.

В.Кузьмич гостро критикує французького прозаїка П.Ампа — творця виробничого роману, оскільки в нього людина, хоч би яка вона була революційна, не “може скинути капіталістичного ярма”, приречена на покору технічним нормам, технічному прогресові. Натомість радянський роман має шукати інші шляхи, мусить не лише показати виробничі взаємостосунки, на яких “виростають різні надбудови, зокрема ідеологічного порядку, а й впливати на них, заражаючи читачів солідною порцією соціалістичного ентузіазму і певності своєї справи” (С.106). В.Кузьмич, проголошуючи гасла “максимум виробничого оптимізму! емоційного впливу! Максимум динамічності і громадської активності!”, тим самим спрямовує романістику і прозу взагалі в русло журналістики, політичних та ідеологічних настанов того часу.

Об’єктивно творчість П.Ампа була суголосна українським письменникам, творцям виробничого роману, хоча б тим, що французький автор сповідує таке правило: “трагедія станків більш напружена, ніж трагедія спальні”. Він робить спробу створити мистецтво індустріальної епохи. Приміром, у романі “Шампанське” (1910) П.Амп відтворює процес виробництва вина, від збирання винограду до упакування пляшок; у романі “Свіжа риба” (1910) — лов та переробку риби; у романі “Пісня пісень” (1922) — детальну картину парфумерної промисловості: від збирання квітів до вдосконалення хімічних лабораторій парфумерних королів Парижа. У цих творах відсутня психологічна тема, а розвиток сюжету підпорядковується перебігу виробничого процесу, зміні його стадій, його внутрішній логіці. Проте ці твори французького письменника позначені справжньою художністю, а радянський виробничий роман — заідеологізованістю, плакатністю, схематичністю, далекими від естетичних законів.

Щоправда, ще 1926 року лунають об’єктивні думки про стан розвитку літератури й мистецтва загалом. У цей час стверджується переважання так званих великих форм: п’єс на 4-5 дій, поем, пам’ятників, симфоній, романів тощо. Водночас закінчується доба великих переворотів, а напрацьовані нові прийоми перетворюються в *канони*, з’являються класики, а з ними і класицизм, усезагальне заспокоєння. Якщо в минулому, вважає тогочасний дослідник, класичні форми перемагають двома шляхами — винаходом нових чи стилізацією старих, — то сучасний класицизм позбавлений і першого, і другого. “Його головна риса — безпринципний еkleктизм, мішанина будь-яких течій, стилізація не певної епохи, а тієї, яка потрапить під руки першою; чи повне втихомирення на раніше досягнутому. Наш класицизм — це буквально якийсь суцільний музей мерзенних копій — від дикунів, через натуралістів до футуризму, під прапором і лозунгом “реалізму”. В результаті — т.зв. “загальнозрозуміле” мистецтво з відсутністю творчої оригінальності, але, звичайно, з яскравою шаблонізацією прийомів. Ще не досягнувши вершин, художники зробились академіками: вони вибрали найкоротший шлях — змішати те, що було пройдено”⁶.

Не обходиться тут і без актуальної лексики доби: “пролетарське мистецтво”, “робітничий клас”, “боротьба” тощо; але, незважаючи на це, магістральна лінія

⁶ Арватов Б. Современный классицизм // Жизнь искусства. — 1926. — №17–18. — С.7.

роздумів полягає в обстоюванні мистецтва нової епохи як явища естетичного, оригінального, нееклектичного. Подібні тенденції швидко згортаються. Наприклад, уже 1929 р. В.Фріче вводить у літературознавчий вжиток поняття “виробничо-соціалістичний жанр”, позначене класовим підходом до його естетичної природи (“будь-який літературний “жанр” тісно пов’язаний з основним образом класу, його “буттям”, перекладеними на мову художньої творчості на цьому етапі історичного існування”⁷). Жанри оповідної літератури, за логікою автора, теж виникають та існують у тісному зв’язку з “соціально-психологічною наповненістю і спрямованістю класового образу”. Образ пролетаріату, отже, стає основним для усіх трьох родів літератури, а провідним жанром оповідної пролетлітератури виступає роман (повість) соціалістичного виробництва. Це твір про соціалістичне будівництво, “побудову н о в о ї господарчо-виробничої організації, яка є лише засобом побудови нового суспільства; технічні процеси як такі відступають на другий план і разом з ними описовий елемент. І зовсім змінюється роль людини, яка з пасивного механічного додатку до виробничого процесу перетворюється в активного борця, або яка прагне побудувати нову форму господарства громадськості, або ж (у його другорядних та негативних представниках) яка протидіє справі побудови нового світу”⁸. Образ пролетаріату в жанрі “виробничо-соціалістичному” усуває “героя” і “героїв”, місце яких посідає клас, маса; зникає “романічне” начало, тобто любовні колізії (“естетиці еротизму” протистойть “естетика праці”), психологізм (“пасивні” психологічні описи замінюються “активним ставленням до світу, який необхідно змінити”).

З часом устанавлюється суворий ідеологічний контроль навіть у такій специфічній галузі, як генологія. Відбувається це паралельно зі згортанням процесів творення незаангажованого мистецтва в усьому багатстві його стилів і художніх стратегій, жанрового експериментаторства. Утвердження думки про людину як об’єкт і суб’єкт літератури перекреслюється цинічним втручанням партійно-владної верхівки в царину творчості, осердям якої стають партійність, класовість, соціальне замовлення. Чого варта, скажімо, оцінка Сервантеса як “письменника лицарства, яке відіграло в феодальну епоху лише роль прислуги”, або Гоголя – “письменника дрібнопомісного дворянства, яке завжди було на задвірках у значного дворянства”, або Діккенса, Шолом-Алейхема – “великих гумористів дрібної буржуазії”⁹. Провладні критики відверто зізнаються у можливостях усі “мудрування” (тобто критичні виступи) припинити “заходами голowlіту”, бо ж загалом “друк у наших руках”. Ще цинічніше характеризується сатира, роль якої незначна “...в умовах, коли робітничий клас, коли партія і СРСР здійснюють самокритику через партійні і радянські чистки, через дійовий контроль мас, коли боротьба за новий побут, за нову культуру є справою наших п’ятирічок...”¹⁰.

Класово-ідеологічні підходи в галузі мистецтва уніфікують і суворо регламентують літературний процес, зокрема жанрову систему, в якій, на думку тогочасного критика, мають переважати “правильні” жанри: виробничий, побутовий, історичний і його різновид – інтернаціонально-пролетарський, перспективний, утопічний. Їх сутність визначається не з позицій змістово-формальних, художніх, а партійно-класових. Наприклад, “основна відмінність пролетарського побутового роману від дворянського чи буржуазного реалістичного роману полягає в тому, що дворянсько-буржуазна література ігнорувала або недооцінювала залежність так званих особистих та інтимних

⁷ Фріче В. К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы // Печать и революция. – 1929. – №9. – С.8.

⁸ Там само. – С.9.

⁹ Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе // Литература и искусство. – 1931. – №2-3. – С.41.

¹⁰ Там само. – С.40.

переживань від суспільних відносин, тоді як керівним принципом пролетарської літератури в показі інтимних переживань залишається усе та ж марксистська теза: “буття визначає свідомість”¹¹. З одного боку, автор відмежовується від побутового жанру, бо цей жанр перебуває в полоні в буржуазно-дворянській літератури”; з другого, визнає його доцільність, оскільки сімейна обстановка — це “бульйон для вирощування мікробів хлєстаковщини, смердяковщини, власницьких і дрібноогоїстичних нахилів”, а змалювання цих процесів, їх викорінення можливе за допомогою сімейно-побутового жанру.

Історичний жанр, покликаний відтворити, за словами критика, об’єктивну картину минулого, також розглядається з погляду соціальних функцій. Його тематичний спектр — це зображення буржуазних і демократичних революцій, національно-визвольних війн, становлення робітничого класу. Різновидом історичного жанру вважається інтернаціонально-пролетарський жанр, покликаний актуалізувати питання історії робітничого класу обов’язково у формі “великої трилогії” (ще один вияв тогочасної гігантоманії). Мотивація цього — цілком у дусі більшовицької ідеології: “...Перед пролетарською літературою стоїть питання про те, щоб методами мистецтва допомогти Комінтерну й Профінтерну відвоювати в II Інтернаціоналу й Амстердамського Інтернаціоналу найширші маси робітничого класу, інакше кажучи, допомогти Комінтерну й Профінтерну вирішити основну проблему соціальної революції”¹².

Претендує на “новаторство” й перспективний жанр, зокрема “перспективний роман”, мета якого — спонукати до виконання “найближчих трьох-чотирьох п’ятирічок”, до здійснення гасла “п’ятирічка за чотири роки”, виховувати жертвовність, необхідну для втілення подібних завдань.

Матеріал утопічного жанру — соціалістичне суспільство через багато років після торжества революції в усьому світі. Утопія має розгорнути картину людської спільноти, побудованої на досягненнях науки, виявленні всіх творчих можливостей людини, а також на гармонійному розв’язанні суперечностей між особою й суспільством, нацією й людством. “Утопія допоможе назавжди покінчити з будь-якими розмовами про жалюгідну природу людини і сприятиме торжеству людини, яка на основі діалектико-матеріалістичного знання опанувала закони матерії, закони історії, яка стала господарем природи, господарем історії, поклала край царству необхідності, усвідомила закони необхідності й утвердила свою свободу”¹³.

Неокласицистичні підходи автора помітні в тому, що названі жанри вивисуються над іншими — одою (хоча буквально через кілька років радянська література просякне пафосом одописання), трагедією (із заперечення трагедії як вираження болю, породженого взаємостосунками людини з природою, з фатумом, з Богом, із силою, яка стоїть над людиною, виникне суто радянський соцреалістичний жанровий різновид “оптимістичної трагедії”, антигуманної за своєю сутністю), частково — сатирою та гумором.

Отже, ще до офіційного проголошення Першим з’їздом радянських письменників соцреалістичного канону він войовничо й наступально завойовує свої позиції. Сферою впливу вульгарно-соціологічного літературознавства стає не лише царина художніх ідей, а й змістово-формальний аспект творів, зокрема їх жанрова характеристика. Сьогодні термін “виробничо-соціальний” чи “інтернаціонально-робітничий” роман звучить, м’яко кажучи, комічно, а в 20-і роки вони насаджуються як єдино правильні. Все це перетворює літературознавство на псевдонауку, чиї тенета не дозволяють розвиватись живому організму літератури.

¹¹ Там само. — С.31.

¹² Там само. — С.33.

¹³ Там само. — С.37.

За умов панування в літературі, прозі зокрема, пафосних та прямолінійних характерів, передбачуваних сюжетів, колізій, фіналів, годі говорити про жанрове новаторство; проте воно існувало — не завдяки соцреалістичному канону, а всупереч йому. Цей процес помічає К.Кларк: “Кожний роман створюється на перетині установленого, того, що змінюється, та власної авторської позиції. Все це опрацьовується митцем та виявляє вплив на зміну значень. Нові значення приходять зсередини системи знаків, не зважаючи на домовленості. Ці зміни можуть не схоплюватися поза традицією, але вони точно розпізнаються більшістю читачів, які перебувають усередині цієї традиції. Система знаків одночасно є компонентом ритуалу й своєрідним заміном езопової мови, яка використовувалася в царські часи для обходу цензури. Так парадоксально жорсткість соцреалізму провокує пошук більш вільних форм вираження, ніж це передбачали менш ритуалізовані романи”¹⁴.

Суцільна заідеологізованість життя тогочасного суспільства у сфері мистецької реалізується через творення художніх міфологем. Епоха сталінського “візантизму” вимагає від письменників однозначно трактованих тем і героїв, проте дуже часто автори саме хрестоматійних соцреалістичних романів настільки дзеркально відтворювали дійсність 20-х років, що вона поставала не лакованою, а суперечливою, далекою від проголошуваних комуністично-більшовицьких ідеалів. Приміром, у першій редакції роману А.Головка “Бур’ян” відображено трагізм часу через окрему людську долю Тихона Кожушного, який у в’язниці закінчує життя самогубством. Та й у канонізованому тексті роману з його політично-класовими акцентами помітні спроби письменника об’єктивно відтворити тривожні тенденції в житті села 20-х рр., зокрема антинародний характер радянської влади, її цинізм, переродження, злочинність.

Для російської літератури показовим із цього погляду є також канонізований роман Ф.Гладкова “Цемент” — на думку К.Кларк, “зразковий” твір соцреалізму. Проте не варто забувати, що його перша редакція досить тверезо змальовує життя партійно-господарської верхівки, яка цинічно експлуатує владу задля власної вигоди, атмосферу партійних чисток, яку творять непринципові й нечесні номенклатурники, гублячи совісних і жертвних соратників. Трагізм подібних епізодів зникає у наступних редакціях “Цементу”, а з ним — і критичний пафос твору. Роман із документа епохи перетворюється в одну з міфологем соцреалізму.

20—50-і рр. позначені пануванням певних жанрових схем. Приміром, виробничий роман базується на темі творчої праці з обов’язковим протиставленням героя-новатора, борця з труднощами “консерватору” або ж прихованому чи навіть явному ворогу радянської влади. Іншим різновидом виробничого роману могла бути боротьба колективу, очолюваного мудрим партійним керівником, з окремою людиною, яка не розуміє ідеї прогресу, руху вперед, до світлого майбутнього.

Подібний сюжетний розвиток — протиставлення свідомих селян несвідомим або куркульській зграї — притаманний і для “колгоспного” (“сільського”) роману, тематика якого в цілому окреслюється “революційними соціалістичними перетвореннями на селі” і водночас замовчуванням масового терору проти селянства, так званого розкуркулення, голодомору 1933 р. (романи І.Кириленка “Аванпости”, Г.Епіка “Перша весна”, І.Ле “Історія радості”, О.Десняка “Удай-ріка”). Художній світ цього різновиду соцреалістичного роману настільки штучний, плакатно-заідеологізований, далекий від реального життя і його проблем, що виробничий роман на такому тлі виглядає менш догматичним.

Політичний диктат і “соціальне замовлення” впливає і на жанр історичного роману. Як правило, сюжети з далекого чи недалекого минулого (революції, громадянської війни) стають засобом обожнювання держави, возвеличення народу

¹⁴ Кларк К. Советский роман... — С.21.

та влади, устремління окремої людини й державного механізму. Як і в давньому епосі, категорія народу – священна для соцреалістичного історичного роману. Народна маса демонструє в ньому відданість соціалістичним (комуністичним) ідеалам, єдність партії й народу; насправді ж оспівується тоталітарна ідеологія насильства.

Водночас романні різновиди соцреалістичного канону об'єднуються певними “родовими” характеристиками, незалежно від тематичної і жанрової спрямованості творів. Це обов'язковий дидактизм, героїзація подій та образів, сюжетів навіть про повсякдення, досить жорстка сюжетно-композиційна схема, позитивне розв'язання конфлікту, казковість. У такому романі світ людської душі другорядний; натомість на перший план висувається виробничий процес, трудовий колектив, боротьба за краще майбутнє з обов'язковим радісним фіналом.

За термінологією М.Бахтіна, соцреалістичний роман – монологічний: у ньому домінує голос позбавленого індивідуальності автора, з яким герої не вступають у діалог. Так відбувається “закам'яніння” романної форми соцреалізму.

К.Скороспелова вважає, що твори, пройняті пафосом “повного щастя” (до речі, про мажорний тон радянської літератури як неодмінний атрибут соцреалізму чи не вперше заговорив А.Синявський, зокрема, апелюючи до назви творів – “Щастя” Павленка, “Перші радощі” Федіна, “Здійснення бажань” Каверіна тощо), органічно вписуються в масову літературу, однак вони “перебувають поза “полем” власне мистецтва, але масова література як вербалізація “межі бажань” точно фіксує етичний стан соціуму”¹⁵.

На початку 60-х років нова моральна атмосфера, інспірована хрущовською “відлигою”, торкається й літератури. Спочатку відбувається переакцентування на рівні тематико-проблемному, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця. Ці процеси охоплюють і найбільш канонізовану форму соцреалізму – роман. Якщо наприкінці 50-х рр. лише намічається розхитування нормативної моделі світу шляхом переакцентування конфліктів, поглиблення їх морально-етичної й морально-психологічної сутності, проте зі збереженням художніх кліше та панівних ідеологем, то в 70-і відбувається трансформація романних різновидів: виробничий та історичний роман набуває “людських” вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософського, інтелектуального. Зростає питома вага часових зміщень, сюжетних моделей дискусії, роздумів, фольклорно-міфологічних елементів.

Чи не найбільш “революційну” роль у розхитуванні соцреалістичного романного канону відіграє український “химерний” роман, який набуває статусу популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, “народознавчих” проблем. Його продуктивність засвідчена цілою низкою різновидів – іронічно-“коментувальний”, історико-“легендний”, гротесково-фантастичний, притчевий, алегорично-поетичний, казковий, міфологічно-поетичний¹⁶.

Ліризація також сприяє тому, що український роман поволі “виламується” із соцреалістичного канону: поглиблюється філософічність письма, зростає увага до людини, її самобутності й самодостатності.

Проте це тема окремого дослідження, як і визначення співвідношення догми, норми та оригінальності, міри творчої розкутості і форм її вияву в соцреалістичному романі 60–80-х рр. На думку Г.Штоня, критерієм оцінки цих творів може слугувати “досить істотна вилка, що об'єктивно присутня між заявлено ідейним і зреалізовано художнім рівнями”¹⁷. Приміром, реінтерпретуючи творчий

¹⁵ Скороспелова Е. Русская проза XX века: от А.Белого (“Петербург”) до Б.Пастернака (“Доктор Живаго”). – М., 2003. – С.285.

¹⁶ Історія української літератури XX століття: В 2-х кн. – К., 1995. – Кн. 2. – Ч. 2. – С.245.

¹⁷ Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. – К., 1998. – С.101.

доробок М.Стельмаха, дослідник стверджує, що одна з найважливіших настанов автора — “постійне “розкопування” й поетичне “очищення” джерел селянської моральності, що здійснюється письменником у “спілці” з фольклором”¹⁸.

Слід погодитися зі Г.Штонем, який доводить, що романи й повісті про окупаційне лихоліття О.Довженка, А.Дімарова, Григорія і Григора Тютюнників, В.Міняйла, М.Стельмаха, Б.Харчука залишаються, “можливо, єдиним острівцем антитоталітарного прозописьма на терені чи й не всього колишнього СРСР”, оскільки це “борг не офіційному народові-переможцю, а народові-страстотерпцю, народові-мученику і народові-життєохоронцю”¹⁹.

Література соцреалізму ґрунтується не лише на офіційних ідеологемах та міфах. Вона має свою естетичну програму, витоки якої вже стали об’єктом досить докладного вивчення. Наприклад, висловлюється думка, що основоположні категорії соцреалізму — ідейність, класовість, партійність — закорінені в російській літературі та критиці 60-х рр. ХІХ ст.²⁰. Існує теорія соцреалізму як продовження російського авангарду²¹, як спроби творення новітньої літератури, охопленої ідеєю побудови майбутнього на руїнах старого світу²². На наш погляд, лише продовження подібних досліджень дасть змогу об’єктивно інтерпретувати значний масив творів, означених як соцреалістичні.

¹⁸ Там само. — С.213.

¹⁹ Там само. — С.309.

²⁰ Див.: Баліна М. Идейность-классовость-партийность // Соцреалистический канон. — СПб., 2000. — С.362–375.

²¹ Див.: Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. — 1992. — №1. — С.42-61.

²² Див.: Скороспелова Е. Русская проза XX века... — С.249.

Строчка

Вислизають хвилини із верші колоній моїх,
Це великий ісход крізь дробівню зневірених вірусів.
Є стратег, що поліг — мій навічно реліктовий гріх.
Є велике прощення, і я його впевнено випросив.

Я марою не міг. І чугайстром у неківть не йшов.
Непоміченим — рай. Бо стовпи верстові перелічені.
Без моєї душі Всесвіт цей неформенний — ніщо,
А в команді зі мною — він вартий, принаймні, звеличення.
(“Нігілізм на коня”)

Видавнича ініціатива “Аркада Презент”, що здійснюється у рамках програми “Культрешанс”, об’єднує низку серій. У серії “Акценти”, присвяченій “дев’яностикам”, видано поетичну книжку **“Босяцький калфа” Сергія Пантюка (К.: Liga Artis, 2003)** — авангардову, вибухову, епатажну, при цьому навдивовиж занурену у міфічний Перунів світ: “Магію міст нещодавніх / Де зупинявся потяг / Струшую в сніг як попіл / Душа моя — рибина / Періоду нересту / Чи скрес у верхів’ях лід? // Вербна неділя на верби не ділена / Прийми ж Господи душу / безвинно убієнної лози”. Або: “І тризна без чарки, як три знавеснілі молитви, / Чи мантри, бо місяць і дідька, і Крішни приборічник”. Гіркотою пройняте його Слово (“А де росли трава й Антонич, / Тепер стирчить чернополох”), бо воно відлунює на всі трагедії нашого ХХІ століття — на тероризм, на зловісну постать Бен Ладена, трактованої дуже своєрідно (“І смерть ненавмисна й життя навмання”), на одвічну дилему: смерть—життя, жертва—вбивця (“Та найбільше я прагнув / відвічитися вбивати. / Шкода лише, що мертві / так нічого й не дізналися / про це сокровенне / бажання моє...” — “Бажання й підсумки” із промовистим епіграфом “Після першого всі блюють... — заспокоїв мене капітан...”). Бездоганий поетичний слух робить гру зі словом насолодою для читача (дивись виділене курсивом).

І все це не виключає, а навпаки — передбачає щирий ліризм автора у любовній ліриці (“Клич мене, клич / з далечі потолоченої, / води несколоченої, / знеможеної, / переможеної [...] / Клич мене, клич / із безмежжя, / безбережжя, / де стежка / бентежно крута / і до ніг не одразу горнеться... / Та твоя світанкова фата / Виткана з ніжних зіткань / Місяця й сонця. / Клич мене, клич, кохана...” — з вірша, присвяченого Тетянці — “Ладі рівноапостольній”).

В.Л.

Слово і Час. 2005. №2