

Шарова Тетяна,
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ЛІТЕРАТУРНА ПРАКТИКА У ФОРМАТІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

У статті подано аналіз процесу підпорядкування художнього мислення ідеологічному диктатові, «вписування» літературної практики суб'єкта естетичної творчості у формат єдиного радянського методу. Досліджено, що на етапі політичного структурування літературно-мистецького життя, посилення регламентації та уніфікації творчості, письменники у форматі соціалістичного реалізму змушені використовувати нові тактики й методи, відшукувати шляхи адаптації.

Ключові слова: дискурс, соціалістичний реалізм, метод, творчість, автор-митець.

Literary practice though the social realism.

The article presents an analysis of the process of subordination of artistic thinking to ideological dictates, «inscribing» the literary practice of the subject of aesthetic creativity in the format of a single Soviet method. It is proved that at the stage of political structuring of literary and artistic life, strengthening of regulation and unification of creativity, writers in the format of socialist realism are forced to use new tactics and methods, to find ways of adapting.

Key words: discourse, social realism, method, creativity, author-creator.

У тоталітарному соціумі художня творчість перманентно перебувала у фокусі уваги влади. Виразним маркером у дискурсивній парадигмі українського літературно-мистецького життя ХХ століття є риторика радянської критики, що віддзеркалює ціннісні орієнтири та ідеологічні позиції, заявлені чітко й безапеляційно. Означена проблема – у сфері дослідницької уваги сучасних вітчизняних літературознавців. Парадигму досліджень радянської літератури часів тоталітаризму в її українській проекції представляють наукові студії (Н. Бернацької «Канон соцреалістичного роману», Т. Гундорової «Соцреалізм як масова культура» і «Соцреалізм: між модерном і авангардом», Н. Ксьондзик «“Естетична” теорія соцреалізму», Л. Медведюк «Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму», Д. Наливайка «Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму», М. Павлишина «Канон та іконостас» та ін.), що охоплюють досить широкий спектр проблем та демонструють

аналітично-прагматичний підхід до дослідження теоретичних підвалин соцреалізму: генези й типології, його структури й модифікацій, предикати жанру та комунікативне поле тощо. Окрім того в українській гуманітаристиці осмислюється питання національної ідентичності української літератури за умов тоталітаризму (Л. Сеник, Т. Свербілова, Л. Скорина), визначається феномен соцреалістичного канону в літературі сталінського періоду (В. Хархун, У. Федорів); у системі радянських культурних маркерів досліджуються мілітарна парадигма літератури (І. Захарчук), у межах імперативного канону соціалістичного реалізму – авторська інтенційність (О. Філатова), стратегії розвитку української новелістики 1940–1960-х років (С. Ленська) тощо.

Мета нашого дослідження – аналіз процесу у підпорядковування художнього мислення диктові ззовні, «вписування» літературної практики суб'єкта естетичної творчості у формат соціалістичного реалізму.

Для літературно-критичного дискурсу визначальними стає риторика партійних директивів, стилістика офіційних документів, інвективи. З посиленням репресій на перший план виходить практика звинувачень опонентів в ідеологічних ухилах, у підтримці «адептів буржуазного націоналізму», пропагуванні «українського фашизму». Ефект авторитарного тиску на митців посилювався за рахунок використання грубих лексем, часом лайливих виразів, просякнутих семантикою ненависті («ідеолог укрфашизму», «контрреволюційний буржуазний хлам», «горе-дослідники», «притупілі міщани», «жалюгідні писаки», «німечні епігони і контрабандисти» і под.), що посилювали страх, знищувати бодай найменші спроби чинити опір. Як писав Іван Багряний *«ошельмованому не дають змоги не те що одлаюватись, ні, навіть щось спростувати чи пояснювати»* [Цит. за: Петров 1992 : 26].

Як реагують на цю ситуацію митці слова, які намагаються практикувати форми «примирення» з дійсністю, інтуїтивно керуючись власними спонуканими? Найрізноманітнішими виявами людської іманентності в ситуації політичного тиску (принаймні, до встановлення повного контролю влади над літературою,

відкритих політичних звинуваті і перших судових процесів 1934 – 1937 рр.) стає, по-перше, розгубленість, невпевненість, сумніви письменників, по-друге, доволі невиразне бажання долучитися (чи пристосуватися?) до творення «нового світу» й «нової літератури». Практика взаємодії письменників-«попутників» із новою владою, що включала й поступки, й негласні компроміси, виразно прослідковується у змісті листів, записок, щоденників. Ось як, приміром, у листі до редакції журналу «Життя і революція» групи письменників (Б. Антоненка-Давидовича, М. Івченка, Д. Фальківського і Є. Плужника), де поки що навзаєм принципного викриття власних ідейних «гріхів», подавався скрупульозно й обачно складений набір аргументів самовиправдання: *«...наш ідеал, що об'єднує всіх нас попри різницю наших мистецьких уподобань, є Соціалістична Радянська Україна, що несе соціальне й національне визволення для української нації... Для літератури цієї України ми працюємо, і коли наша літературна праця бодай найменшою мірою тому ідеалові прислужиться, то своє літературно-громадське завдання ми вважатимемо за виконане»* [Лист до редакції 1928 : 204].

Із часом такі релікти «мови співробітництва» (звертаємо увагу, що в означеному нами контексті про мову говоримо не в прямому, а в переносному значенні: по-перше, як про публічний дискурс, по-друге, як про засіб ідеологічної комунікації. – Т. Ш.) творчої інтелігенції і більшовицької влади зміняться під нашаруванням нових конформістських практик, поцінованих, за промовистою характеристикою Івана Сенченка, звичайним холуйством, яке для більшості починалося *«з дрібниць і поступово набирало діапазону й розмаху»* [Цит. за: Луцький 2000 : 57]. І аж ніяк не прозрінням, про яке йдеться в дослідженні українського модернізму 20-х років ХХ століття [Мовчан 2008].

Дозволимо собі не погодитися з цією думкою. Швидше мова йде про обережність, адаптацію до нових умов життя і творчості, перманентний «естетичний конформізм» (вислів Оксани Філатової) українських письменників, що не були активними адептами більшовицької влади та «посланцями партії в літературі». Часом це була демонстрація відвертої лояльності щодо

більшовицьких ідей і гасел, що давала змогу продовжувати працювати (принаймні до відкритих політичних процесів), легально займатися творчістю, а в ситуації політичних вироків – зберегти життя. Ті ж письменники, що ввійшли в літературу *«як марксистів-ортодоксів і навіть як пропагаторів з крайніх постулатів доби революції, громадянської війни та “військового” комунізму»* [Танюк 1990 : 7], за переконливими аргументами Леся Танюка, з часом усвідомлювали розрив між мрією-ілюзією, накинутою на жорстокою пролетарською реальністю – політичними репресіями й голодомором. У цьому випадку може йти мова про розчарування, єдиним виходом з якого була смерть. Трагічний фінал життя Миколи Хвильового, Бориса Тенети, Миколи Скрипника, Панаса Любченка, які не змогли чи не захотіли *«заперечити себе колишніх і пристосуватися до безчасся зловісних переможців»* [Агеєва 2009 : 11], є цьому показовим прикладом.

Як справедливо зазначав Іван Кошелівець, виявляючи характерологічні особливості чотирьох поколінь письменників «радянського періоду», перше покоління, світоглядні концепти якого сформувалися до революції і разом із ними виробилися погляди на іманентне призначення літератури та феномен літературної творчості, змушене було перейти після т. зв. «обробки» на «радянські позиції з безвихідною неминучістю». Значна частина другого покоління, що прийшла в літературу в кінці 20-х – на початку 30-х років, попри те, що мистецтво, культура, преса, книговидавництво були в руках держави й під суворим контролем партії, поділяла спільно з першим патетику національно-визвольних змагань і змогла реалізувати себе як творчу індивідуальність. Водночас, на переконання критика, саме з цього покоління, життєвий і духовний досвід якого гартувався в умовах «радянськості», з'явилися «перші кадри того партійного апаратчика в літературі, який був підпорою партії для всіляких літературних перебудов» [Кошелівець 1964 : 39] і працював на ниві літератури в унісон з політичною кон'юнктурою. Для обох поколінь митців позиція внутрішнього опору засадам радянської влади як усвідомлений етичний вибір неминуче породжувала стан подвійної свідомості, який у

хронологічному вимірі тридцятих років ставав гносеологічною нормою тоталітарної системи буття.

Загалом, соціодинаміка тотальної деструкції визначає письменникові роль «гротескову. Його не стільки читають, скільки обговорюють, тому що зазвичай він мислить неправильно. Будь-який читач вищий за нього – вже лише тому, що в читача як у громадянина за фахом передбачена витримана, стійка й чітка ідеологія. Про рецензентів (критиків у нас немає, тому що немає різниці в думках) і говорити нічого, – вони настільки вищі і значніші за будь-якого письменника, наскільки суддя вище і значніше підсудного» [Эйхенбаум 2001 : 137], – з гіркотою нотував у замітках Борис Ейхенбаум. Критичний резонанс «пролетарської громадськості» – ідеологічно заангажованого й національно нівельованого читача – з приводу обговорень художніх творів, як правило, розростається до рівня колективного суду, викривальна позиція якого легко прочитується в ортодоксально й ідеологічно витриманій риториці, притаманній методології художньо-критичних вироків: «Суд над Петром Панчем», «Дрібно-буржуазна творча метода. Про творчість Олександра Копиленка», «Продукт свідомої фашистської ідеології (“Робітні сили” Михайла Івченка)», «Яку оцінку дали робітники “Бур’яну” А. Головка», «Вступне слово. До літературних судів над романом “В степах”», «Класовий ворог», «Літгурток будівельників про книжку М. Івченка “Робітні сили”» і под.

Політичні репресії та фізичні розправи з неблагонадійними в 30-ті роки ХХ століття підштовхували творчу інтелігенцію до пошуку та використання нових практик, спрямованих вже не на захист творчих інтенцій, а на пошук оптимальних варіантів самозбереження. *«Чим більш вираженого тоталітарного характеру набувало суспільство, тим повнішою мірою воно ставало системою, що не терпить інакомислення»* [Філатова 2017 : 40]: індивідуальний погляд неможливий, про приховане протистояння засадам радянської влади як усвідомлений етичний вибір чи позірне підпорядкування системі нормативних значень, простежуванні в поведінці письменників та в художніх практиці ще в кінці 1920-х років, мови не могло бути. Доводилося

вдаватися до самоцензури, маскувати свої настрої псевдолюдяністю, часом обмежувати коло тих, кому можна довіряти, з ким можна порадитися на професійному рівні або висловити свої думки у повсякденній практиці.

Класова мораль і нова ідеологія природньо диктують письменникові нові вимоги як до громадянської поведінки, колізії якої мотивовані в першу чергу реальним життям радянського суспільства, так і до поведінки індивідуальної та творчої. Літературна інтелігенція, не володіючи сакральністю пролетаріату й ведучи суворішу боротьбу за виживання, щохвилини відчувала до себе недовіру, тому, вважає С. Яров, змушена була виробити більш витончені навички «пристосування» [Яров], з іншими формами та прийомами самовиправдання, ніж ті, що були властиві робітничому класові та селянству. Принцип «хто не з нами – той проти нас» активізує тактику «співробітництва» із владою тих письменників, становлення яких відбулося до жовтневого перевороту більшовиків і які уникли прямих репресій. Після «ідеологічних хитань» і «невизначеності» змушені шукати свою «точку сумісності» (за формулою Лідії Гінзбург): *«адаптуватися всередині системи певних правил поведінки і висловлювань, професійно вписатися в загальний акторський ансамбль, підлеглий в межах грандіозного спектаклю єдиній режисерській волі»* [Лавров].

В умовах жорсткого репресивного пресингу, коли держава прагне контролювати не лише поведінку, а й внутрішнє життя своїх громадян в усіх його аспектах і проявах, механізми забезпечення життєдіяльності починають діяти в унісон з механізмами самовиправдання. Підпорядковуючись ідеологічному диктату влади, творча інтелігенція, яка не потрапила під маховик терору, намагається переконати партійно-літературних чиновників та державних функціонерів у власній політичній лояльності: через запевнення про готовність підтримувати «генеральну лінію» «верховного вождя», слухняно долучаючись в умовах всезагальної згоди до пропагандистських кампаній чи висловлюючи покаяні тиради. Більш того, підозри у відсутності власної політичної благонадійності примушують літераторів вдаватися до різних,

деколи складних, прийомів самовиправдання й самореабілітації.

В очікуванні повсякчасної небезпеки «перевихований» у тюремній камері Максим Рильський (як і інші письменники «нерадянського походження») визнає свою «негативну провину», що полягала не так у тому, що робив, як у тому, чого не робив, хоч і повинен був робити відповідно до поточної політичної ситуації. Поет змушений безоглядно принижуватися, публічно визнаючи власну ущербність, каятися в бездіяльності. До власної крамоли відносить «злочинне мовчання», «злочинну пасивність» і «злочинне відлюднення». «В момент напруженого будівництва, в момент нечуваного загострення класової боротьби з одного боку, небувалого зросту індустрії – з другого – я майже ні одним словом не взяв участі в культурній допомозі цьому зросту індустрії, в кампанії за досягнення пролетаріату, переможної класи, класи-визволительниці. Коли більшість письменників [...] зв'язалася з підприємствами для освітньої роботи на суто радянських принципах [...] я замкнувся у перекладацькому і редакторському закутку і не влився до загального потоку... Коли більшість письменників [...] шукали форм для організованої, планової діяльності, зливалися в об'єднання з певними завданнями...я зіставався на позиції поета-індивідуаліста, що йде сам, а значить не в ногу з добою, з масами...» [Цит. за: Ільєнко 1992 : 5] – так визнає свою провину митець.

Ця розлога цитата прикметна інтенсивним використанням складної мовленнєвої «суміші»: демократичної фразеології, «виробничої» лексики, мовних зворотів і стилістики з відвертим політичним забарвленням. Оцінка творчості в готових, клішованих формах та в категоріях трудових процесів сигналізувала про готовність колишнього «неокласика» М. Рильського підкоритися ідеологічному диктату влади. Наступний недвозначний крок поета, що сигналізував би про готовність приєднати свій голос до колективу радянських письменників, як брали участь у загальній справі своєю «працею і творчістю», – підготовка поетичних збірок. Зокрема продукування таких поширених, на потребу дня, «пісень, пеанів, гімнів» патетично-агітаційного характеру про партію / Леніна, «радянську владу, «світле майбутнє», «трудові перемоги»,

«комсомольську звитягу», величальних листів / здравиць на честь Сталіна тощо. Риторика такого рівня власне й спостерігаємо у книжці «Знак терезів», у якій, за спостереженнями Віри Агеєвої, нав'язливо повторюється мотив приниження, «умалення», маргіналізації поета [Агеєва 2009]) і яка свідчить про рішучий перелом, у свідомості М. Рильського.

У цьому ж ключі подавалися (щоправда, кількома роками раніше) свідчення М. Івченка: «...головна моя провина полягає в тому, що я в одному разі зв'язував умови особистого життя, а в іншому, що я не міг психологічно, цілком, повністю прийняти цей лад. Я йшов якимись манівцями [...] Ми булидесь у закутках, і хоч великі вітри віяли, великий революційний процес, а ми були в закутках, де була цвіль [...] Розцінюючи свою минулу діяльність, я вважаю її за ганебну» [Процес СВУ : 535]. На передньому плані «свідчень» Івченка – тактика вимушеного зречення власної творчості, поступок ідеологічним вимогам та нігілістичне відкидання попередніх літературних досягнень, що не вписувалася в риторика часу.

Ідентифікатором свідомої громадянської поведінки та політичної відданості оголошеному курсу партії на індустріалізацію та колективізацію стало бажання молодих українських літераторів (становлення яких припало на другу половину 20-х років. – Т. Ш.) долучитися не тільки до уславлення, а й до виконання сталінського плану. Безпосередня участь письменників в індустріально-виробничих процесах (О. Копиленко, скажімо, певний час працював на Харківському паровозобудівному заводі ім. Комінтерну, О. Кундзіч – на шахтах Донбасу, С. Складенко, Я. Баш, Г. Коцюба – на будівництві Дніпрогесу; І. Ле будував іригаційну станцію в Узбекистані), у громадських справах (підготовка робітничих стінгазет, робота в багатотиражках, організація заводських літгуртків, участь у масових «літературних ранках і вечорах» тощо) забезпечувала початківцям «*припасовування себе-творця до ряду, шеренги, маси*» [Агеєва 2009], як справедливо зауважує Віра Агеєва.

Серед вербальних форм вираження політико-естетичних переконань митців слова, артикульованих владним органам, окрім творчої діяльності, домінують численні виступи з виразними політичними конотаціями та соціальним колоритом. Лозунги і плакати, численні промови на шпальтах республіканських і всесоюзних газет формують резонансний простір та актуалізують ціннісні установки, норми й поняття, локалізовані в просторі й часі тоталітарного соціуму. Наочною та доволі переконливою формою демонстрації єдності письменників і «робітничої маси» стали угоди на соціалістичне змагання під час будівництва Дніпрогесу (чи інших новобудов): *«...Я, член літгрупи Дніпробуду Яків Башмак, викликаю вас – бригаду т. Кішки – на соцзмагання. З свого боку, зобов'язуюсь, крім своєчасного висвітлення в газеті монтажу турбін і роботи монтажників, – написати книгу «Сила». Ця книга має показати в художній формі...»* і т. д. [Баш 1934 : 96] Натомість бригада мала достроково змонтувати турбіну, зменшити собівартість на 15 відсотків та підвищити продуктивність праці на 33 відсотки.

Як стверджують сучасні дослідники (і вповні справедливо): це покоління письменників, яке щойно вийшло з низів, так само як і його читачі, не мало літературного досвіду (який малити, хто залишився в живих після репресій. – Т.Ш.), *«ніякої опори, крім партії, і отримали від радянської влади буквально все. Вони – “нові люди”... у них не було ні соціального, ні культурного капітал-ресурсу. В цьому сенсі вони схожі з партійними апаратчиками і втілюють апаратний стиль в культурі. Письменство в цьому випадку – не робота зі словом, а ставка в грі соціальної мобільності, засіб та елемент зміни стилю життя»* [Козлова 1999]. Саме такий тип творчої особистості, володіючи мовою ідеології, міг зробити кар'єру – отримати статус чиновника. Ресурс таких авторів-прагматиків тоталітарна влада використовувала з метою виконання конкретних політико-ідеологічних завдань: формування процесу символічного конструювання нової реальності та творення нових життєвих практик.

Резюмуючи все сказане про практики адаптації творчої інтелігенції, відзначимо: посилення ідеологічних інтенцій тоталітарного дискурсу нівелювало індивідуальну творчість, знищувало свободу авторської самореалізації, загалом, призводило до максимальної редукції художнього процесу. На етапі політичного структурування літературного життя, посилення регламентації та уніфікації творчості письменники у форматі соціалістичного реалізму змушені використовувати тактики і методи, відшукувати шляхи адаптації, які, з одного боку, убезпечували життя, з другого – дозволяли творити, навіть, якщо це було в унісон з політичною кон'юнктурою.

БІБЛІОГРАФІЯ

Агеєва 2009 – Агеєва В. П. Психологічний соціалізм: лірика Максима Рильського періоду зламів // Наукові записки НаУКМА. Т. 98 : Філологічні науки. 2009. С. 11–24.

Баш 1934 – Баш Я. Сила : повість. Київ : Молодий більшовик, 1934. 117 с.

Ільєнко 1992 – Ільєнко І. Під дамокловим мечем. Максим Рильський у слідчих справах // Літературна Україна. 1992. 19 березня. – С. 5.

Козлова 1999 – Козлова Н. Н. Согласие, или Общая игра (методологические размышления о литературе и власти). *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40. С. 193–209.

Кошелівець 1964 – Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. Нью-Йорк : Пролог, 1964. 380 с.

Лавров – Лавров А.В. «Производственный роман» – последний замысел Андрея Белого: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/56/lavr-pr.html>

Лист до редакції 1928 – Лист до редакції. Життя і революція. 1928. № 12. С. 203–204.

Луцький 2000 – Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. Київ : Гелікон, 2000. 248 с.

Мовчан 2008 – Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі. – Київ : ВД «Стилос», 2008. 544 с.

Петров 1992 – Петров В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору (1920–1940 рр.). Київ : Воскресіння, 1992. 79 с.

Процес СБУ. Стенографічний звіт судового процесу. Т. 1. 555 с.

Танюк 1990 – Танюк Л. Драма Миколи Куліша. Куліш М. Твори : У 2 т. Київ : Молодь, 1990. Т. 1. С. 3–24.

Філатова 2017 – Філатова О. Автор і текст у системі соцреалізму. 2017. Миколаїв : Іліон. 243 с.

Эйхенбаум 2001 – Эйхенбаум Б. М. “Мой современник”...: художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. Санкт-Петербург : Инапресс, 2001. 652 с.

Яров – Яров С. Интеллигенция и власть в Петрограде 1917 – 1925 годов : конформистские стратегии и язык сотрудничества : <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/iar1.html>.