

ПОЗИТИВНИЙ ГЕРОЙ ЯК ХУДОЖНЯ ФОРМУЛА ТОТАЛІТАРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

У статті досліджується основна репрезентативна формула тоталітарної антропології, оприявлена в концепті позитивного героя. Зокрема, з'ясовано советське й советологічне прочитання генези цього концепту, виявлено його типологічні особливості. Основна увага приділена аналізу трьох сюжетів у конструюванні моделі позитивного героя: його «ідеоектики», «теорію» й поетику.

Ключові слова: тоталітарна антропологія, позитивний герой, людина-борець, героїчне, вороже, народність, типовість.

У міфопроєкті советської цивілізації, скерованому на пропаганду нової картини світу, статус тоталітарної людини означений унікальністю й винятковістю – це нова людина. Феномен новизни пов'язаний із тим, що советська антропологія оприявнювала радикально перетворені й ідеологічно інтерпретовані онтологічні контексти, які формували нові якості людського.

Особливості тоталітарної антропології советського зразка увиразнює компаративістський зріз. Дослідники вказують на різнотипність нацистської та советської антропологій. Нацизм продукує власну наукову антропологію, що проявилась, зокрема, в концепціях А. Гелена, який постулює визначальність самозаперечення й відмову від самозбереження. Таку антропологію І. Смірнов пропонує називати негативною. На відміну від нацизму, советський тоталітаризм не спроектував наукову антропологію. Відповідно, негацію наукової антропології І. Смірнов кваліфікує, як і нацистську, послуговуючись заявленим концептом [1, 16–17].

Советська негативна антропологія оприявнюється в концептуалізації «позитивного» – так званого «позитивного героя», який формується в результаті спілки влади й літератури. Замість філософської, у сталінській культурі превалує естетична антропологія, яка відкриває масштабніші перспективи для маніпулювання масовою свідомістю. Звідси й відповідні стратегії: «Радянські люди змінилися і виростили разом з тими велетенськими перетвореннями, які докорінно змінили обличчя СРСР. Отже, благородне завдання радянської літератури, в тому числі й української, – показати всьому світові цих нових людей – простих, звичайних, скромних, але разом з тим і мужніх, героїчних, справжніх творців історії» [2, 34]. Очевидно, що естетична антропологія, оприявлена в конституюванні «позитив-

ного героя», – один із ключових проєктів советського тоталітаризму.

Заявлена з новою потужною силою у соцреалізмі, концепція позитивного героя має ґрунтовну традицію у російській критиці й літературі. Ідея позитивного героя, який втілює доблесть і моральні чесноти, є однією з визначальних ще у фольклорі, оприявнюючись зокрема в образі билинного богатира. Як ідеологічно обумовлений і художньо розроблений, концепт «позитивний герой» активізується в ключових дебатах 1860-х років про природу й функціонування літератури, про вільне й контрольоване мистецтво зокрема. Він уписаний у контекст ідеологічної битви за контроль над російським реалізмом і запрограмований як ідейна зброя російських радикалів, які відстоювали утилітарне мистецтво. Через образ позитивного героя ідеологія транспортувалась у зону літератури і, оприявнюючись у літературній практиці, скеровувалась до читача.

Авторитетний американський дослідник Руфус Метьюсон-молодший вказує на виняткову необхідність аналізу позитивного героя як концепту в теоретико-літературній думці й художній практиці російських радикалів для того, щоб ефективно пояснити феномен позитивного героя в контексті соцреалізму. Це пояснюється двома причинами. По-перше, советський позитивний герой – це насамперед інструмент політичної пропаганди і значно менше продукт власне літературний, тому його вкрай важко порівнювати з типологією героя в інших літературах. По-друге, «історіографія» концепту позитивного героя дозволяє прослідкувати логіку легітимізації утилітарного мистецтва в російській традиції.

Дослідник розглядає соцреалізм у контексті розвитку інтелектуальної думки Росії, зосередженої навколо функції й значення літератури. Він стверджує, що соцреалістична естетика продовжує традиції радикалів, які вказували на ути-

літарну роль літератури. Доповідь А. Жданова у 1946 році про журнали «Звезда» і «Ленінград» дослідник розцінює як фінальну фазу у дискусії, що розпочалася в середині 1860-х років. Доповідь демонструє кульмінацію інтелектуального поступу, руху до фінального утвердження советською свідомістю утилітарної естетики XIX століття [3, 21].

Советська критика вказує на генетичну прив'язаність концепту «позитивний герой» до ідеології радикалів середини XIX ст. Водночас вона активно постулює позитивного героя як ключового естетичного компонента усієї літератури XIX ст. Так розширюються рамки побутування героя і штучно утворюється традиція його репрезентації для того, щоб, із одного боку, посилити легітимність позитивного героя й закріпити його на новому ідеологічному полі, а з другого – увиразнити новаторство соціалістичного реалізму в його проектуванні.

Оцінюючи класику, советські критики використовують відому формулу Максима Горького про «буття як діяння», що позначає активну позицію людини в реформуванні суспільних норм. Аналіз естетичних стратегій XIX ст., у яких вичитували спроби моделювання позитивного героя, приводить советську критику до невтішних висновків. У літературі першої половини XIX ст. зображено соціально активну особистість, яка опозиціонується суспільству, загалом безрезультативно, бо це, як правило, вияв боротьби героя-одинака, який відстоює свої світоглядні орієнтири. У другій половині XIX ст. змальовано пасивну й безпомічну особистість щодо середовища й обставин (передусім, це образ «зайвої» людини), у чому советська критика вбачала спотворення ідеї «об'єктивного зображення закономірного розвитку дійсності».

Советські ідеологи постулюють нову порівнянню з «традиціями» XIX ст. концепцію, яка передбачає «возвеличення людини як активного і свідомого борця і перетворювача суспільного середовища, озброєного знаннями об'єктивних законів його історичного розвитку» [4, 332]. Так кодифікується ідейний розрив із традицією: советська критика стверджує, що найпоширенішим типом класичної літератури соціалістичного реалізму став образ людини-борця [2, 34].

Звідси три ключові проекції позитивного героя у соцреалістичному світі. По-перше, він утілює мобілізаційну сутність тоталітаризму, покликаною провести швидко й масштабну модернізацію, спрямовану на досягнення максимальної соціально-органічної єдності, масовізацію суспільства. Позитивний герой асоціюється з активністю (він діє, бореться, переживає, мріє), з наступальними функціями (він «борець за револю-

ційне перетворення життя», «творець історії», «будівник комунізму»).

По-друге, позитивний герой символізує стверджувальне начало в художньому проекті советської ідеології – він виконує функцію ствердження позитивного начала життя. «Новий герой утверджує в світовому мистецтві філософію історичного оптимізму» [5, 12], – указує критика. Таким чином, тоталітарна влада провіденційно узаконює свої стратегії: вона наділяє героя здатністю їх втілити, демонструючи таким чином вирішення суперечності між поставленою метою і неможливістю її остаточної реалізації у житті. Критика констатує, що «позитивний герой советської літератури – це людина, яка досягає цілі і показує приклад своєму читачу висотою поставленої мети, силою і благородством характеру, вихованого боротьбою за цю ціль – за соціалістичний ідеал» [5, 329].

По-третє, позитивний герой є передовим («голосом епохи», «виразником ідей свого часу»), утілюючи прогресивізм советської цивілізації. Образ советського позитивного героя ґрунтується на ідеї нічим не обмеженого поступу, уможливленого завдяки утопічному уявленню про стирання усіх протиріч. Тоталітарна людина, утілена в образі позитивного героя, упевнено крокує до комунізму – омріяного часу торжества соціальної справедливості й людської досконалості. Візія нового героя коментується советською критикою так: «Нові герої радянської літератури – пролетарські революціонери, рядові працівники, будівники соціалістичного будівництва, творці і воїни, виховані комуністичною партією, по суті являють собою новий тип суспільної людини. В своїй праці і боротьбі вони натхненні ідеєю любові до трудящих людства, пройняті духом колективізму і є найяскравішими виразниками соціалістичного гуманізму. Вони знаменують небачений розквіт людської особистості» [2, 16].

Моделювання образу позитивного героя як оптимальної формули тоталітарної людини – це масштабний советський проект, у реалізації якого можна виділити три сюжети, пов'язані з «ідіолектикою», «теорією», «поетикою» героя.

Советський героїчний міф ґрунтувався на утопічній візії здійсненості й здійсненості комуністичних ідеалів – це основна мотивація ідіолектики героя. Вона оприявнюється в кореляції «реальної дійсності» (данності) й «дійсної дійсності» (художніх проектів). Советська ідеологія, постулюючи принципи реалістичного зображення життя, указувала на базовий критерій моделювання образу позитивного героя – це правда життя. Вірність життєвій правді узаконюється як основна вимога до письменників, які мусять шукати героя в реальній дійсності. Тексти, де герої

змодельовані з реальних прототипів, які на конкретному життєвому матеріалі втілюють онтологічну довершеність тоталітарної цивілізації, стають канонічними у советській літературі. Це – «Як гартувалася сталь» М. Островського і «Повість про справжню людину» Б. Полевого. Відповідно встановлюється іконостас героїв: Чапаєв, Павка Корчагін, Павлик Морозов, Зоя Космодем'янська, Олег Кошовий, Олексій Мересьєв, – ті ключові літературні герої, які мали прототипів.

Генетичне узалежнення художньої дійсності від конкретно-реального життя усіляко педалюється советською критикою. Цей принцип перетворюється на ключовий естетичний норматив. Наприклад, Й. Кисельов, осмислюючи образ позитивного героя у драматургії О. Корнійчука, окремий розділ монографії присвячує темі «Образ і дійсність». Дослідник пов'язує художню виразність і правдивість позитивних героїв О. Корнійчука з тим, що вони «почерпнуті з реальної дійсності» [7, 105]. Художній досвід драматурга, зокрема процес створення трагедії «Загибель ескадри», є яскравим доказом твердження Є. Кисельова. У статті «Пам'ятати, для кого і про кого ми пишемо» О. Корнійчук зізнається, як радикально змінилася трагедія після його зустрічі з безпосередніми учасниками подій, про які йдеться у творі. Результат – ідейне прозріння, що стимулювало становлення О. Корнійчука як советського письменника: «...я знову почав працювати над п'єсою, став писати про події і явища, які були, а не тільки уявлялися мною. Я розумів, що розв'язати проблему соціалістичного реалізму в мистецтві – значить усвідомити свою відповідальність і перед тими, для кого ти пишеш, і перед тими героями, про яких ти пишеш. Це означає знати життя і розкривати багатогранність людей епохи соціалізму, відтворюючи атмосферу, в якій вони живуть, працюють, творять» [7, 106].

Формула «знати життя» набуває символіко-містичного звучання у тоталітарній семіосфері, бо знати – означає «координувати» це знання, або, оперуючи канонізованим лексиконом советської критики, – «художньо узагальнювати життя». Так здійснюється вихід у «дійсну дійсність» соцреалізму, який моделює «справжній» світ советської реальності, а відтак дереалізує життя.

Репрезентативність стратегій соцреалізму багатопланово оприявнюється в Корнійчуковій концепції позитивного героя і її рецепції. Драматург вирізняє прогностичність як ключовий принцип моделювання героя, який розцінюється як зразок, «горизонт» для тоталітарної людини. Він пише: «Зараз багато драматургів пише про челоюскінців. Деякі з них самі вписали чудові сторінки в історію людства. Як ви про них не пи-

шіть, мені здається, це буде тільки чудова рамка до готових творів нашої соціалістичної Батьківщини. Рамки потрібні, але є інший шлях, складніший: це попереджати великі події, показувати звичайних будівників, авіаторів, агрономів і т. д. – людей, які, здається, сьогодні, на перший погляд, нічим не відрізняються від інших, але в потенції таять великі сили. Художникові треба їх розкрити, показати» [8, 127].

Практика «наполегливого вторгнення в життя» активно підтримується критикою, яка прагне скерувати советську літературу у жорстке русло ідеологічно стимульованого роману виховання. Звідси й відповідна риторично-оклична інтонація у конструюванні літературного портрета Корнійчука-вихователя: «Хіба, скажімо, “Загибель ескадри” не допомагає зміцнити революційну дисципліну? Хіба “Платон Кречет” не кличе до творчого дерзання, до завоювання стратосфери у всіх галузях нашого життя? Хіба комедія “В степах України” не нанесла удару по “галушківщині”? Хіба “Фронт” не зміцнив могутності Радянської Армії в роки Великої Вітчизняної війни? Хіба “Макар Діброва” не поетизує людей праці, не породжує у них почуття господаря радянської країни?» [7, 119].

Ідеолектика позитивного героя, уписана у виховний проект тоталітаризму, передбачає «втягування» реципієнта у «справжню» реальність, туди, де можна жити в ситуації здійсненого соціалізму й комунізму. Наперед задана у в'язненість реципієнта посилюється візією того, що позитивний герой – це його «відображення» у майбутньому, до якого треба дорівнятися. Показовими у цьому випадку будуть міркування А. Трипільського, який, аналізуючи перегляд драми «Платон Кречет», зазначав: «Образ Платона Кречета узагальнює якості людей, які сидять у залі радянського театру. Тому кожен жест, кожен вияв характеру сприймаються особливо близько до серця, тому кожен фальшивий рух зруйнував би образ в цілому, бо глядач контролює по собі поведінку Кречета і виходить із театру задоволений – головний герой відповідає дійсності, збагачуючи глядача, допомагаючи скоріше і краще відшукати в собі якості Кречета, коли вони ще слабо виявляються» [9, 43].

Дискурс дереалізації, наймобільніший в естетиці соцреалізму, посилюється дискурсом реалізації (оживлення) художніх структур, які умовлядно транспортуються в реальну дійсність. Так, Й. Кисельов, захоплюючись майстерністю Корнійчука, указує: «Художня сила, з якою створені ці [Корнійчукові – В. Х.] персонажі, дозволила деяким з них міцно ввійти в життя. Окремі герої Корнійчука сприймаються як реально існуючі типи» [7, 22]. Так формується візія світу-симулякру, коли «сцена зливається із загальом

глядачів, бо на сцені діють герої, подібні до тих, що сидять в залі» [9, 46]. Отже, ідіолектика позитивного героя конститує нові нормативи взаємопов'язаності дійсності й мистецької фікції: остання мислиться як правда життя, нормативна й доконечна у своїй суті, спрямована на шліфування й ідеологічне мотивування самої реальності.

Ідіолектика позитивного героя, базована на пріоритетності художньо-моделюючої ролі соцреалізму, прогнозувала відповідну його «теорію», у якій ключова роль відводиться концепції героїчного. Тоталітарна людина, борючись із минулим за утвердження нового життя, вигідно вивисується до статусу героя. Логіка цієї боротьби, згідно із класичним уявленням про героїчне, стимулюється ідейними пріоритетами: «[...] героїчне в зображенні соціалістичного реалізму означає безкорисний і свідомий подвиг в ім'я спільного блага, що поєднує мужність і сміливість і нерідко проявляється в самопожертві героя» [10, 22]. Абсолютизація ідейності, характерна для тоталітаризму, стає ключовим інструментом чіткої ієрархізації позитивних героїв, серед яких найпочеснішу нішу відведено комуністам, революціонерам, чекістам, усім, хто уособлює «чистоту» ідеї.

Персоносферу тоталітарної героїки формують: «сталінські соколи», які утілюють лозунг епохи «вперед і вище», стахановці, які символізують велич людини у творчому труді, нарешті, молодогвардійці, які уособлюють воєнний героїзм. Апогеєм героїчного є його узаконення в межах літературного жанру (серія «Жизнь замечательных людей», ініційована Горьким) і державної політики (уведення звань Героя Радянського Союзу, Героя Соціалістичної Праці).

Концепція героїчного у тоталітарній естетиці вписана в дихотомію «ідеальне, виняткове – звичайне, буденне». Із одного боку, критика постулює ідеальне як код позитивного героя: «[...] головним виразником ідеалу в мистецтві соціалістичного реалізму є позитивний герой [...]» [7, 3]. Із іншого – застерігає від ототожнення, як це було у дискусії про позитивного героя у 60–70-х роках ХХ ст. Ідеальний – значить статичний, а це спростовувало ідейні передумови соцреалізму, покликаного зображувати життя в його революційному становленні. Відтак ідеал завжди бачився як перспектива, орієнтир для позитивності, тому в советській семіосфері постульовані не синонімічні, а градаційні унормування героїчного та ідеального.

Натомість продукується інша стратегія – практичного застосування ідеалу як засобу виховання. О.Корнійчук пропонує власні рецепти. Письменник акцентує на тому, що треба створювати образи життєвих героїв, а не ідеальних. При

цьому він не відкидає поняття ідеалу як такого, а модифікує його, знаменуючи розрив із традицією. Якщо для Гюго, Міллера або Лермонтова ідеальні образи були потрібні, щоб викликати в людей бажання бути кращими, ніж вони є насправді, стверджує письменник, то «радянський письменник в самому житті шукає образи, гідні наслідування, і знаходить їх. Він створює не «ідеальних» героїв, а образи, які можуть стати для нас ідеалом [...]». Життя радянської людини дає численні і різноманітні приклади самовідданості і героїзму, і завдання кожного художника – шукати такі засоби художнього відображення, які б передали і узагальнили риси характеру позитивного героя в житті» [7, 11].

Як видно, у тоталітарній естетиці героїчне позбавляється статусу винятковості: у тоталітаризмі практично усім дозволено стати героями. Звідси й патетизація героїчного, яке «найбільш повно виражає оптимістичну ідею часу» [10, 44]. Відповідно спроектовано основний сюжет тоталітарної літератури – це ідеологічна рецептура, як стати героєм. «Усереднення» героїчного оптимізує тоталітарну візію світу як «країни героїв». Розгортання цього проекту уможливлено за допомогою постулювання ідеї про те, що героїчне в рядовій людині, у буденних обставинах, які скеровані в комуністичне майбутнє. Так тоталітарний героїзм стає героїзмом повсякденності.

На рівні художньої практики тоталітарний механізм «тиражування» героїв підтримується концепціями народності й типовості. Так, стверджується, що героїчна особистість завжди втілює народний героїзм, а сам герой – відбиток народного життя. Народність у концепції позитивного героя критика коментує так: «різноманітність його [героя – В. Х.] глибоких зв'язків із народним життям, міра утілення у його образі провідних тенденцій його життя, народних ідеалів, стремлень, уявлень» [11, 235]. Герой делегований представляти народ, він один, але утілює суспільність вищого порядку. Щоб «закріпити» героя у його «множинності», тоталітарна естетика продукує поняття позитивного типу й ідеологічно узаконює семантику типового. Типове в його соцреалістичному варіанті означає використання свідомого загострення, художнього перебільшення і підкреслення найістотнішого в характері персонажа [7, 14].

Советські ідеологи реінкарнують загальновідому формулу реалізму про типових героїв у типових обставинах, однак акцентують дієву роль героя – пізнавши природу обставин, він підпорядковує їх своїй користі. Звідси й сакралізоване тлумачення типового: «Великий процес «олгоднення людини» й умов її життя у процесі боротьби за соцреалізм і є типове в зображенні людини

в літературі соціалістичного реалізму. Розкрити типове у житті соціалістичного суспільства – це означає показати процес духовного і морального збагачення людини в боротьбі за здійснення світлих ідеалів комунізму» [4, 332]. Ідея типового героя увінчує ідеологічні стратегії тоталітаризму: вона формує ідеосвіт на концептуальному рівні.

У теорії позитивного героя виявилась гнучкість тоталітарного мислення. Він, із одного боку, завдяки героїчності, скерованої на ідеальність, стоїть над життям, відповідно його координуючи, із другого – будучи втіленням самого народного життя, уособлюючи його типові прояви, він є із життя, його віддзеркалює і узакоконює.

Поетика позитивного героя ґрунтується на ідеї недосотворенності людини. Заперечення природи людини і віра в пластичність усіх форм її діяльності лежить в основі совєтської антропології, для якої, окрім того, на думку Т. Круглової, характерні такі чинники: «[...] позитивний зміст людині надає тільки майбутнє, людська природа першопочатково дефіцитарна, вона потребує виповнення з допомогою зовнішньої сили, пластичність природи людини є джерелом її ненадійності, потребує дисциплінарного контролю і самоподавлення» [12, 105]. У тоталітарній цивілізації людина цілеспрямовано мислиться як об'єкт сотворіння, у той час, як держава, влада, ідеологія виступають тоталітарними деміургами, надаючи відповідного значення «людському».

Зважаючи на те, що антропологічна ініціація передбачала розгортання багатопланового сюжету епічного характеру, вона найповніше і найпереконливіше репрезентована в літературі, у жанрі роману, в образі позитивного героя. Семантику цього сюжету визначає міфологічна (перетворення), техногенна (формовка, перековка) лексика, що позначає динаміку, рух, зміну. Тому, як констатує К. Кларк, позитивного героя слід розглядати більш динамічно, не як тип героя, а як особливий тип розвитку персонажа [13, 570], який би й позначав стадіальність ініціації. Із цієї ідеї розвинулась ключова концепція К. Кларк про «велику сім'ю» – центральний міф сталінської культури, який спрогнозував «основний» (ретрансльований) сюжет роману.

Персоносфера цього міфу передбачала наявність «батьків», які уособлювали «усвідомленість» «ідейність», відзначалися близькістю до абсолюту, і «синів», які утілювали позитивну стихійність, «недовершеність», «недосотворенність». Основний сюжет розгортається як шлях здобування синами «усвідомленості», що розглядається як «епопея боротьби особистості за

нову самоідентичність» [13, 571], а сам син розглядається як модель позитивного героя, тобто такий, який розвивається, формується, ідеологічно удосконалюється. Ключовим орієнтиром у процесі самостановлення є батько, який символічно репрезентує законність і правдивість тоталітарної ідеології. Зважаючи на те, що сюжет очевидно домінує над персонажами, вони схематизуються, представляючи набір канонізованих характеристик: син символізує життєву силу, нестримність, динамізм, волю, самовідданість, самовпевненість і дитячу безпосередність, батько – суворість і любов, необхідні для координації дій сина.

Техніка моделювання образу позитивного героя передбачає два ключові прийоми: доповнення і контраст. Перший пов'язаний із формуванням певного «позитивного середовища»: сонму героїв, які, символізуючи позитивність, доповнюють і підсилюють значення ключового позитивного героя. Часом спрацьовує методика бінарності, коли ідеологічна дозрілість одного героя уяскравлюється процесом самостановлення іншого.

Принцип контрастності орієнтований на формування бінарності іншого гатунку. Моделювання образу позитивного героя відбувається за принципами маніхейської філософії про дуалістичність світу. Існування позитивного героя уможлиблюється завдяки герою негативному. Лише у протистоянні позитивного й негативного народжується позитивний герой. Критика настійливо педалювала цю ідею, наголошуючи, що «сила стверджуючого образу тим вища, чим більше зусиль витрачає герой для відстоювання своїх передових ідеалів, чим значиміший противник, якого йому вдалося перемогти» [7, 47]. Намагання літератури сконструювати виразний і переконливий образ негативного героя в цьому разі є ґрунтовно мотивований.

Найвиразніша й ультрапозиційована проекція образу негативного героя – це ворог. Відповідно поляризуються героїчне й вороже – два вектори тоталітарного антропологічного проекту, які працюють на одну ідею. Як зазначав Г. Гюнтер, «совєтський пангероїзм відповідає пандемонізму» [14, 751]. Семіосфера ворожого – все те, що не є совєтським, насамперед, буржуазний світ, Європа, Захід, чи не співвідносне з совєтським (внутрішні вороги – шкідники, провокатори, нероби). Педалювання образу ворога характерне для 1930-х, коли встановлювалися й закріплювалися (на символічному рівні) кордони совєтської тоталітарної цивілізації і коли важливо було скоординувати поняття свого і чужого. Наприкінці 1930-х абсолютизація образу ворога згортається, концепція негативного героя трансформується.

Розростання амбіцій тоталітарної влади оприявнюється у глобалізації позитивності й у стиранні радикальності конфліктів, які програмуються в ідеї «кращого і найкращого», синхронізовану з ідеєю поступу. Так, ще у передвоєнних творах О. Корнійчука йдеться про якість життя, яку герої розуміють по-різному. Одні по-комуністичному провіденційно, інші – по-споживацьки прагматично або «спокійно» (ця лексема у словнику тоталітаризму набуває виразно негативного значення). Ці «інші» уже й не «інші», для них просто ще не відкрилась

правда комуністичного майбуття. Тому увесь текст скеровується на те, щоб оприявити істинність стратегій тоталітарної ідеології і відповідно спрогнозувати поведінку героїв. Так позитивність розростається й виступає ключовим чинником кодифікації тоталітарного простору.

Концепція позитивного героя, оприявлена в ідеолектиці, теорії та поетиці, кодифікує сутність соцреалізму як ідеологічно трансформованої естетичної практики, спрямованої на формування советського антропологічного проекту.

1. Смирнов И. Соцреализм : антропологическое измерение / И. Смирнов // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 16–30.
2. Історія української літератури. – К. : Видавництво Академії наук України РСР, 1959. – Т. 2.
3. Mathewson R. Jr. The Positive Hero in Russian Literature / R. Jr. Mathewson. – Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 2000.
4. Петров С. Возникновение и формирование социалистического реализма / С. Петров. – М. : Высшая школа, 1976.
5. Монастирський Л. С. Позитивний герой української радянської прози / Л. С. Монастирський. – К. : Вища школа, 1983.
6. Тимофеев Л. Теория литературы. Основы науки о литературе / Л. Тимофеев. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1948.
7. Кисельов Й. Образ позитивного героя в драматургії Олександра Корнійчука / Й. Кисельов. – К. : Радянський письменник, 1955.
8. Корнійчук О. Герої соціалістичного будівництва – наші герої / О. Корнійчук // Мільйони сонячних днів. – К. : Радянський письменник, 1975.
9. Трипільський А. Олександр Корнійчук / А. Трипільський. – К., 1950.
10. Петров С. Проблема человека и литературы социалистического реализма / С. Петров // Концепция человека в эстетике социалистического реализма. – М. : Мысль. – С. 5–32.
11. Барабаш Ю. О. Народности. Литературно-критические очерки / Ю. О. Барабаш. – М. : Советский писатель, 1970.
12. Круглова Т. Советская художественность или нескромное обаяние соцреализма / Т. Круглова. – Екатеринбург : Издательство Гуманитарного университета, 2005.
13. Кларк К. Положительный герой как вербальная икона / К. Кларк // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект. – С. 569–584.
14. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект. – С. 743–784.

Valentyna Kharkhun

THE POSITIVE HERO AS AN ARTISTIC FORMULA OF TOTALITARIAN ANTHROPOLOGY

This article studies the main representative formula of totalitarian anthropology, embodied in the concept of positive hero. In particular, the author reviews the Soviet and Sovietologic reading of the genesis and typology of this concept. Central attention is paid to the analysis of three plots in the construction of the positive hero model: his «ideolectic», «theory», and «poetics».

Key words: totalitarian anthropology, positive hero, man-fighter, heroic, hostile, peopleness, typicalness.