

Віра Кандинська

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИКИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Література соцреалізму виникає й постійно існує в зоні зустрічних напруг двох полюсів – влади та маси, й багато в чому визначається їхніми прагненнями впливати одна на одну. Це спричинює глибинні зміни в самій природі мистецтва слова, помітні на всіх рівнях соцреалістичного тексту.

Згідно з концепцією Ролана Барта, письмо, літературна форма, єдина сфера, в якій письменник здійснює акт свідомого вибору, беручи на себе соціальні зобов'язання, виникає у просторі взаємодії двох «сліпих сил» – мови (сукупності загальнозначущих приписів та навичок, що пов'язують письменника з історією) і стилю («вертикалі» заглиблення в потаємні глибини особистісної пам'яті, що відсилає до безпосереднього досвіду авторської плоті, біологічного начала в людині) [1, 308–310]. В соціалістичному реалізмі не тільки «соціальний» простір письма, а й «природні» сили (мова і стиль), які передують письму, перебувають під безпосереднім і майже не обмеженим впливом тоталітарної влади. Залишивши за межами цієї студії аналіз експериментів влади над мовою, який, на нашу думку, є прерогативою мовознавців, звернімося до проблеми стилю.

Індивідуальний досвід авторської плоті, що становить сутність стилю, під дією владних чинників у соцреалізмі перетворюється на досвід плоті маси: «структура плоті “народу взагалі” – маси – і є те біологічне начало мовленнєвого організму, чия енергія утримує на письмі подію зустрічі речі й слова» [2, 115]. Авторські коди в соцреалістичних текстах замінені «готовими» культурними кодами, зрозумілими кожному, близькими до колективного несвідомого. Письмо соцреалізму, в якому означена Бартом функція зв'язку між твором і суспільством дово-

диться владою до абсолюту, стає лише знаряддям комунікації між владою і масою. Автор зникає як активне начало, перетворившись на рупор панівної ідеології.

Що ж до авторської позиції стосовно героя та його світу, то в соцреалізмі можна відзначити не тільки активність цієї позиції, а й деяке перевищення авторських повноважень, своєрідне «зловживання». Оформлюючи героя як естетичне ціле з принципової позиції *позазнаходжуваності* (термін М. Бахтіна), автор соцреалістичного тексту, спираючись на задані владою абстрактні схеми, дуже невеликою мірою враховує «пізнавально-етичну самозаконність життя героя» [3, 182]. Відправною точкою стає не жива активна свідомість, а абстрактна ідея (впровадження якої в масову свідомість заплановано владою на момент написання твору). Звідси – нежиттєподібність переважної більшості головних героїв соцреалізму (не кажучи вже про другорядних персонажів). Натуралізована ідея не може відчуватися як «жива».

Для ілюстрації цих теоретичних міркувань розглянемо п'єсу О. Корнійчука «Загибель ескадри» й роман О. Копиленка «Народжується місто».

«Загибель ескадри» написана 1933 р. в період найжорстокішого сталінського терору і штучного голодомору в Україні. Перед владою стоїть проблема легітимації насильства, здобуття всенародної підтримки своїх дій через посилення ідеологічної заангажованості мас. Виконуючи завдання влади, О. Корнійчук у своїй п'єсі змальовує загибель як історичну необхідність, неминучу ланку в становленні нового світу, спираючись на зрозумілій масі й закладений у підсвідомості код мілітарних опозицій: «своє – чуже». Головна героїня, революціонерка Оксана, наділена повноваженнями будь-якою ціною утвердити істину всезнаючої влади. Цей доволі умовний, не обтяжений психологічними моментами образ є яскравим прикладом матеріалізації «чистої» ідеї, в даному випадку – історичної необхідності й виправданості жертв на шляху революції. Причому жертвою може стати кожен «чужий», хто відмовляється сліпо прийняти правду влади як свою. Сумніви загалом чесного матроса Гайдая, його намагання зрозуміти істину по-своєму, мало не коштують йому життя (обороняючи матроса-балтійця, посланця влади, Оксана погрожує Гайдаєві револьвером). Проте смерть Гайдая позбавила б п'єсу сенсу. Справжня розв'язка твору закладена в логіці образу Оксани, яка за своєю ідеальною природою приречена на загибель. Постріл зрадника Кобзи звільняє Ідею від смертного тіла, тим самим зробивши її непереможною. Оксана

виконала свою функцію: смертю оплативши безмертя своєї справи і фактично санкціонувала право влади приносити жертви історичній необхідності. Ця смерть є останнім випробуванням Гайдая, яким він «висвячується» на служіння ідеї. Спершу він відчуває розгубленість, але Стрижень, людина з показовим прізвиськом, допомагає Гайдаєві побачити новий шлях: «Треба силу знайти, щоб відірвати живе від мертвого» [4, 55]. Таким чином, переродившись через смерть (яку за нього прийняла Оксана), Гайдай набуває внутрішньої цілісності і стає справжнім солдатом революції, готовим заплатити будь-яку ціну за її утвердження. Він без сумнівів бере на себе відповідальність за затоплення першого корабля ескадри, засудженої на загибель, і веде за собою колону озброєних моряків, які рішуче залишають кораблі, щоб «роздути на землі великий пожеж».

За подібною схемою побудовано й роман О. Копиленка «Народжується місто» (1931–1932). Це час форсованої індустріалізації, кривавої колективізації. Про підвищення життєвого рівня населення не може бути й мови. Мета влади – нарощення військової могутності СРСР. Для продовження цієї політики Сталіну, як зазначає політолог А. Валіцький, була необхідна ідея, яка б «виховувала маси в дусі дисциплінованої продуктивності, обґрунтовувала необхідність присвячувати себе майбутньому й тримати під суворим контролем утопічні імпульси, виключаючи можливість негайного задоволення потреб» [5, 389]. Цю ідею розробляє у своєму творі О. Копиленко, використовуючи універсальний соціокультурний код трудової діяльності.

Працю в романі «Народжується місто» піднесено до рангу всеохопної сутності, універсального мірила всього і вся. Економічні фактори перетворено на фактори моральності. До позитивних героїв, які мають право на життя в новозбудованому місті (що майже рівносильне праву на життя взагалі), належать лише ті, хто здатний добре працювати: начальник будівництва Павлюк, його батьки-трудівники, «геніальний десятник» Таня Кааб, дещо абстрактні «радянські робітники», а також ударна комсомольська бригада та її невтомний бригадир Рая з символічним прізвиськом Душа. Цей ідеальний образ, хоча й наділений більшою кількістю людських рис порівняно з Оксаною із «Загибелі ескадри» (Рая навіть здатна трохи позаздрити високому зростові Тані Кааб), так само є матеріалізацією «чистої» ідеї (самовідданої праці в колективі), яка, витримавши замах ворогів (Раї проломили череп шкідники з несвідомої бригади Федора Рибки), остаточно утверджується й стає непереможною (фінальна сцена торжества правди на майдані новозбудованого міста).

Код праці тісно переплетений з близьким масі кодом публічності, втіленої в образі будівництва: «Тут чужих не буває, – розмірковує Рая Душа. – Робота, як і велике свято, робить людей довірливішими і ближчими. Можна всміхатись кожному, з кожним розмовляти – ні слово, ні посмішка не пропадуть даремно» [6, 174]. Істинно братерські стосунки об'єднаних «великим святом праці» людей протиставлено напруженим взаєминам у пов'язаній кровними узами родині Каабів. Позитивні герої охоче гуртуються навколо будівництва, утворюючи своєрідний соціум, підвалиною якого є вже згадана комсомольська бригада. В основу образу цього соціуму вочевидь покладено потужний культурний архетип спілкування на площі. Адже в ньому панують покарнавальному фамільярні стосунки. Тут можна грюкати дверима, подеколи вживати міцні вислови (адже всі – свої!), вдаватися до грайливих сварок і навіть жартівливих ударів, якими розважає бригаду карнавальна пара: високий флегматично-спокійний Василь і маленький задерикуватий Ваня. Проте погано прихована штучність і сконструйованість, помітні в образі цього соціуму, вказують на його сурогатність, відчуженість від живих джерел народної культури.

Виконуючи партійне завдання – мобілізувати маси в певному напрямі, автор лише вправно грає з колективним несвідомим, реалізуючи бажання маси згуртуватися так щільно, щоб утворити спільне супермогутнє тіло. Адже прилучення до маси, участь в її русі надає окремій людині небаченої сили, робить її нездоланною. «Так, ми – велетні, бо ми – маса [...] Ми – робітничий клас, і наш авангард – партія. Ми збудували місто, ми перебудуємо весь світ», – урочисто проголошує старий комунар у фіналі роману [7, 181].

Особливості авторського оформлення героя та його світу в соціалістичному реалізмі дають багатьом дослідникам підстави порівнювати тип соцреалістичного героя з класицистичним та епічним типами. Нормативність характерів (люди, «якими вони мають бути»), тяжіння героя до алегорії або схеми, рольовий набір персонажів, незаперечний примат ідеї, єдність світоглядів автора і героя – ці класицистичні риси формально притаманні соцреалізму. З героєм епічним героя соцреалізму, вочевидь, єднає цілковита відповідність зовнішнього і внутрішнього, самовідчуття і об'єктивного становища в світі, принципове самоздійснення в існуючому світоустрої.

Проте герой класицизму, а тим паче епічний герой, – це сталі, завершені, самодостатні характери, які за своєю природою не можуть змінюватися. Характер класицистичного героя

повністю детермінований його долею і належністю до певного роду. Як зазначає М. Бахтін, герой класицизму може бути лише тим, чим він уже суттєво є, й не може відмовитися від свого суттєвого *вже-буття*, бо для героя воно принципово *«не моє, а матері, батька, роду, народу, людства»* [8, 165]. Епічний же герой належить до остаточно завершеного, монолітного світу *«абсолютного минулого національних начал і вершин»* [9, 206], в якому він вже повністю себе здійснив. Його життя й характер вже були визначені в далекому минулому й логічно завершилися смертю. А вже здійснене – непідвладне змінам. Чого не можна однозначно сказати про соцреалістичних героїв.

Справді, деякі з них, найбільш ідеалізовані, є *«готовими»* зразками довершеності й такими залишаються, попри всі випробування, всім своїм буттям даючи гідний приклад. Проте ідея радикального перевиховання, *«перековки кадрів»* посідає чільне місце як у соцреалістичній літературі, так і в партійній ідеології. Як зазначає А. Синявський, соцреалістичний герой *«зсередины також рухається до мети, борючись з “пережитками буржуазного минулого в своїй свідомості”, перевиховуючись під впливом партії чи під дією навколишнього життя»* [10, 58].

При цьому в соціалістичному реалізмі не тільки обставини впливають на особистість, а й навпаки. Героя наділено здатністю змінити як власне життя, так і долю колективу, взяти участь у безпосередньому творенні історії (тоді як життя епічного і класицистичного героїв не може бути змінене ними особисто, оскільки зумовлене *«вищими законами буття»*). Водночас всі ці можливості соцреалістичного героя не є абсолютними. Єдиний напрям, в якому автор дозволяє рухатися героєві, може бути означений як *«еволюційний»*, тобто – лише в бік досконалості й *«Золотого віку»*, передбаченого в майбутньому (тоді як епічний герой уже перебуває в *«Золотому віці»*). Тут ми безпосередньо підійшли до проблеми художнього часопростору. Як відомо, образ людини в літературі завжди є суттєво хронотопічним.

Відчуття часу героями соціалістичного реалізму в деяких моментах нагадує фольклорне. Подібно до часу фольклорного (як розумів його М. Бахтін [11, 139–143]), соцреалістичний – є часом колективним, єдиним для всіх. Він диференціюється й вимірюється подіями колективного життя: історичними (п'єса *«Загибель ескадри»*) або трудовими, які також піднесені до рівня історичних (роман *«Народжується місто»*). Проте коли у фольклорному хронотопі (коріння якого сягає докласової стадії розвитку людського суспільства) приватний, побутовий час ще не відокремлений від колективного, то в соцреалізмі сфера індиві-

дуалізованого побуту штучно звужена, а особисті та сімейні події, які не стосуються справ колективу, применшені, навіть дискредитовані (якщо врахувати, що всі хронотопічні характеристики завжди мають ціннісно-емоційне забарвлення). Цікаво, що при повному витісненні їжі, пиття й еротики в старанно масковану приватну сферу, смерть у соцреалістичному хронотопі залишається актом публічним, справою всіх. Згадаймо «ідейну» смерть Оксани із «Загибелі ескадри».

Подібно до фольклорного, соцреалістичний час (особливо у виробничому романі) є просторовим і конкретним. Його плин матеріально втілений: «це слово («темп». – В. К.) звучало для Павлюка не далекою абстракцією, а кількістю покладеного муру, заштукатурених метрів, кількістю рам і квадратів насланої підлоги» [12, 23]. Це час продуктивного зростання, з його плином збільшується кількість цінностей. І основне – соцреалістичний час, подібно до фольклорного, є «часом колективної турботи про майбутнє», адже всі трудові процеси спрямовані вперед.

Футуральна спрямованість фольклорного часу принципово обмежена природним циклом, який обов'язково завершується, щоб початися спочатку. Що ж до соцреалістичного часу, то він нібито рухається лінійно, в одному напрямі до чітко поставленої мети – ідеального комуністичного суспільства. Сучасність, що якнайшвидше прагне стати майбутнім (абсолютною цінністю, якою вимірюється все і вся), підносить до абсолюту поняття темпу. Проте її злиття з майбутнім принципово неможливе. Остаточне здійснення мети щоразу відсувається в нескінченність. При цьому ціннісний акцент однозначно лежить на майбутньому. Перефразуючи вислів М. Бахтіна про аналогічне значення категорії минулого в епосі, можна сказати, що для соцреалізму в майбутньому – все гарне, і все суттєво гарне – тільки в майбутньому.

Свою цінність моменти теперішнього отримують саме через прилучення до майбутнього як джерела всякої достеменною цінності. І якщо в епосі основним видом творчої активності Бахтін називає *пам'ять*, в романі – *пізнання*, то в усій літературі соціалістичного реалізму це, очевидно, *видіння*. Як слушно зазначає Є. Чорноіваненко, для соцреалістичного героя «світ сонцесийного майбутнього різно- і багатоманітно виявляється вже в світі теперішнього життя [...] Тому те чи інше явище, подія має, окрім звичайного “земного” сенсу, ще й символічний: воно може і повинне бути витлумачене як *знамення*» [13, 667].

Простір соцреалістичні герої сприймають переважно через опозицію «свій» – «чужий». При цьому вони над усе прагнуть розширити ойкумену, завойовуючи «чужий» простір, будь то

непідкорена природа («Народжується місто»), території, захоплені ворогами («Загибель ескадри») або заселені «несвідомими елементами». Привласнення простору в творах соціалістичного реалізму – процес безперервний, чітко спрямований у майбутнє, до абсолюту, що дуже точно відбиває завойовницькі прагнення радянської імперії.

Що ж до приватного простору, відокремленого від колективного, то в соціалістичному хронотопі йому відведено дуже незначну роль. Як правило, він гранично деіндивідуалізований, позбавлений краси, своєрідності, стилю, суто функціональний. Прагнення оточити себе гарними предметами інтер'єру сприймається як принизлива «залежність від речей», яка може бути притаманна тільки ворогам. Топос дому як надійного прихистку від всіх життєвих негараздів у соціалістичному реалізмі втрачає свій сенс. Майже не бувають вдома самозабутні працівники Микита Павлюк і Таня Кааб, колективно (в одному корпусі на території будівництва) живе комсомольська бригада Раї Душі, «виринається» з дому на роботу в громадській їдальні матери Павлюка. Матір Тані, яка життя поклала на турботи про родинну домівку, постає втіленням обмеженості й недалекоглядності.

Соцреалістичний часопростір досить монолітний. Окремі хронотопи всередині загальної структури практично непомітні. Варто виділити своєрідний хронотоп громадських зборів, що поєднує в собі риси одразу двох бахтінських хронотопів – *«вітальні-салону»* і *порогу*. Там відбуваються зустрічі, ключові діалоги, зав'язки інтриг, а також кризи, вирішальні конфлікти, зміни долі.

Розглянувши особливості соцреалістичних текстів з точки зору проблеми автора, героя й хронотопу, варто зупинитися на проблемі рецепції. Соцреалістичне письмо, як будь-яке інше, є «актом вибору соціального простору, в який автор вирішує помістити Світ свого слова» [14, 312]. Проте для письменника-соцреаліста, всупереч бартівському визначенню, цей простір є не тільки сферою духу, а й сферою практичної ефективності. Письменник (а через нього – влада) намагається безпосередньо вплинути на читача, перетворити його з реципієнта на об'єкт «ідейної переробки». Проте, виробляючи «художню продукцію» для мас, автор не може не враховувати смаків потенційного споживача. Вони входять у його свідомість разом з ідеологічними настановами влади і не без її посередництва. Влада ж, у свою чергу, намагається формувати масові смаки (через цілу систему заходів: читацькі гуртки і семінари, роботу бібліотекаря, який

виступає як порадник у виборі літератури, навчальні заклади тощо), таким чином замикаючи «зачароване коло».

Євген Добренко в монографії «Формування радянського читача» наводить список читацьких вимог до літератури – результат опитування, проведеного в 20-х роках серед усіх верств населення: 1) книжка повинна бути корисною і пізнавальною; 2) повчальною; 3) містити практично корисні рекомендації («як жити»); 4) містити чітку й недвозначну авторську оцінку подій; 5) виховувати молоде покоління; 6) являти читачеві картини «світлого майбутнього»; 7) бути оптимістичною; 8) героїчно-піднесеною, 9) герой повинен бути зразком для наслідування; 10) герой мусить бути «як у житті»; 11) в творі повинна бути показана керівна роль колективу і партії; 12) оцінка художніх якостей книги визначається тим, якими є персонажі; 13) сюжет повинен розвиватися послідовно; 14) книжка повинна бути великою, товстою; 15) сюжет повинен бути захоплюючим, з великою кількістю подій; 16) виклад має бути «простим», «доступним»; 17) мова твору повинна бути «зрозумілою»; 18) мова твору повинна бути художньою; 19) кохання в творі має бути ідеально-«піднесеним»; 20) фантастика непотрібна; 21) пролетарський гумор прикрашає твір [15, 110–115].

Усі означені вимоги з дивовижною точністю відбиті в літературі соцреалізму, яка здається буквально побудованою на них. Таким чином, позбавляючи читачів задоволення «бути ошуканими», автор пропонує їм приємну ілюзію. При цьому література соціалістичного реалізму вочевидь розрахована на читача, який сприймав би її як достеменне життя і навіть як щось правдивіше за об'єктивну дійсність. Ідеальний читач соціалістичного реалізму, ігноруючи естетичну дистанцію, проживає життя героя як своє власне й намагається наслідувати його в реальному повсякденні. Соціалістичний реалізм – це передусім героїчне мистецтво, яке, за Ізером, «започатковує (обґрунтовує, ініціює, звеличує, виправдовує) норму» [16, 305].

І останнє спостереження: процес читацької рецепції в соціалістичному реалізмі тяжіє до жорсткої регламентації, що зокрема виявляється в авторському прагненні звести до мінімуму кількість лакун у тексті, які читач може заповнити на власний розсуд. У соцреалістичних текстах майже немає «недомовок» і «умовчань». Автор прагне висловитися так, щоб ідеї влади, які він пропонує читачеві, були витлумачені в єдино правильний спосіб.

Завершуючи, варто зробити акцент на проблемі, яку в статті заторкнуто лише побіжно: в літературі соцреалізму яскраво

помітна негация індивідуального і природного начала в людині на користь її соціально-культурної іпостасі, та, водночас, чимало кодів соцреалістичного тексту явно апелюють до інстинктів і сфери підсвідомого. Гадаю, розгляд цієї проблеми з позицій психоаналізу може стати темою окремої розвідки.

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М., 1987.
2. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт // Даугава. – 1989. – № 8.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества: 2-е изд. – М., 1986.
4. Корнійчук О. П'єси – К., 1965.
5. Валіцький А. Марксизм і стрибок у царство свободи. Історія комуністичної утопії. – К., 1999.
6. Копиленко О. Твори: В 4 т. – К., 1961. – Т. 2.
7. Там само.
8. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности.
9. Бахтин М. Эпос и роман // Эпос и роман. – СПб., 2000.
10. Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм? // С разных точек зрения. Избавление от миражей: соцреализм сегодня / Сост. Добренко Е. А. – М., 1989.
11. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. – СПб., 2000.
12. Копиленко О. Твори: В 4 т. – К., 1961. – Т. 2.
13. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. – Одесса, 1997.
14. Барт Р. Нулевая степень письма.
15. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социологические и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб., 1997.
16. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.