

Тамара Гундорова

СОЦРЕАЛІЗМ: МІЖ МОДЕРНОМ І АВАНГАРДОМ

У статті йдеться про зв'язок соціалістичного реалізму, що трактується як естетичний феномен, з досвідом авангардизму й кітч, лівого мистецтва й неоромантизму. Предмет дискусії — ототожнення соцреалізму з постмодернізмом, а також уніфікація самого поняття соцреалізм без урахування його відмінностей на різних фазах розгортання. Зокрема, у статті аналізується парадигма соцреалізму, змодельована на основі авангардистського експерименту з масовим мистецтвом, левітського ототожнення мистецтва з конвеєрним тиражуванням способів формального опрацювання життєвого матеріалу, а також романтичної естетичної сублимації, яка стає “імітованою сублимацією”, іконічно втілюється через кітч та монополізує естетичне сприйняття, “запаковуючи” його в художній образ.

Ключові слова: соцреалізм, авангардизм, масова культура, високий модернізм, кітч, постмодернізм, імітація.

Tamara Hundorova. Socialist realism between modernism and avant-gardism

This article problematizes the relations between the socialist realism as an aesthetic phenomenon, on the one hand, and the experience of avant-gardism as well as kitsch, on the other hand; between leftist art and neoromanticism. The author of the essay criticizes those who tend to identify socialist realism with postmodernism, and also those who unify the notion of “socialist realism” in itself, without considering the differences peculiar to different phases of its development. In particular, the author makes inquiry into the paradigm of socialist realism based upon the experiments with the mass art typical of avant-gardism, the identification of arts with a conveyor-like production of methods for empirical material's treatment, as practiced by LEF (Leftist Front for the Arts), and also upon the aesthetic sublimation of the Romanticism which becomes an “imitated sublimation”, being iconically embodied in kitsch and thus monopolising the aesthetic reception by way of packing it up into the image.

Key words: socialist realism, avant-gardism, mass culture, high modernism, kitsch, postmodernism, imitation.

Було б досить просто сприймати соціалістичний реалізм як ідеологію, а не як естетику. Сьогодні, однак, цілком закономірно дослідники звертаються до художньої та естетичної практики цього методу, удаючись до корекції багатьох застарілих кліше в поглядах на радянську літературу.

Соцреалізм не лише обіймає півстоліття розвитку української літератури. Він по-особливому трансформує, імітує та пристосовує до себе форми художнього мислення, вироблені іншими, іноді цілком антагоністичними естетичними напрямками і школами. Це міркування, висловлене відомим дослідником соцреалізму Борисом Гройсом, часто служить підставою для зближення соцреалізму з постмодернізмом і модернізмом. І тут я не можу утриматися від коментарів. На моє переконання, було б великим спрощенням ототожнювати соцреалістичну та постмодерністську стратегії навіть на основі “полуторного стилю”, як це пропонує Борис Гройс.

Постмодернізм народжується з відчуття фальшивості естетичної сублимації, себто вивіщення естетичного ідеалу, що його “високий” модернізм відсікає від популярної культури, від культури повсякденності й підносить як самодостатню, а то й метафізичну цінність. Соцреалізм, навпаки, використовує сублимацію, зокрема в тому її кітчєвому варіанті, який часто називають “фальшивою сублимацією”, і пристосовує її для потреб новостворюваної популярної (чи масової культури) ідеологічного, програмного зразка. Отже, постмодернізму властива гра тими культурними стилями та кодами, що вже існують; вона проводить читача через лабіринти різних культурних контекстів-світів, знакових і символічних реальностей,

щоб увиразнити ілюзорність і відносність будь-якої монополії на реальність. Соцреалізм натомість підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності — реальності міфу, утопії, ідеалу. Відповідно соцреалізм знищує всю культурну динаміку, зводячи її до тотально імітованої дійсності.

Не можна оминати увагою й питання про взаємовідношення масової та високої літератури, що так само стає предметом полеміки. Важливо, очевидно, мати на увазі, що соцреалізм не замкнена і стабільна система, хоча теоретично він таким мав би стати — згідно з логікою соцреалізму. Насправді соцреалізм — це досить динамічна, ієрархічна та історична система, в якій по-своєму повторюються ті ж самі опозиції високої і масової культур, які використовував модернізм (усупереч загальноприйнятій думці, що модернізм несумісний з популярною культурою, насправді він нею активно послуговувався), а пізніше обґрунтував і прийняв постмодернізм. Високими, або класичними, у соцреалізмі визнаються ті твори, які найчистіше виражають соцреалістичний стиль як певний гомогенний варіант тотально сфальшованої реальності. Однак поряд існують явища масової соцреалістичної літератури — численні варіанти спопуляризованих образів-кліше, примітивних пісенок, нарисів, анекдотів, оповідань про героїв-богатирів тощо. Соцреалізм також має власні історичні варіанти — у 30, 40, 50 і 60-х роках ХХ ст. ми маємо справу з різними соцреалізмами, і співвідношення високої та масової культур у кожному з цих варіантів різні — від ототожнення з традиційними жанрами популярної культури (зокрема фольклорними) у псевдонародних піснях і думах про Сталіна до створення гібридних жанрів популярної культури, яка покликана не лише навчати, а й розважати читача. Класичний зразок останнього типу — музична комедія “Кубанські козаки”, знята режисером Іваном Пир’євим 1949 року за сценарієм Миколи Погодіна.

Особливо цікавий ранній етап становлення соцреалізму, зокрема зв’язок його з авангардизмом. Саме цей аспект випущено в теоретичній частині дослідження. Отож дещо доповню теоретичні міркування, висловлені авторами книжки. У певному сенсі можна говорити, що соцреалізм по-своєму вичерпує естетичні тенденції, властиві новітнім формалістичним напрямам, доводить їх до крайнощів і, що особливо прикметно, імітує їх, переводячи в інший, неприйнятний для них реєстр — реалізмopodobність. Реалізм — ця основна категорія соцреалізму — стає полем кітчу, що виконує роль ікони для освячуваних соціалістичних ідеалів і водночас закріплює принципову *нейронічність*, яка служить однією з основних прикмет тоталітарної свідомості.

Підстави для перетворення соцреалізму на масову культуру були закладені ще революційним авангардом, в якого соцреалізм запозичив принципи художнього конструювання нової реальності. Як зазначає Ігор Голомшток, усередині авангарду практично розроблялась і теоретично обґрунтовувалась та концепція, яка опісля буде закладена у фундамент тоталітарної естетики, а саме концепція масовості мистецтва [див.: 2, 34].

Прикметно, що вже в листопаді 1917 року комісар освіти Анатолій Луначарський скликає нараду провідних митців, які були згодні співпрацювати з новим режимом; на зустріч з’являються лише 5 осіб: поет Олександр Блок, критик-ідеолог Анатолій Луначарський, художник Натан Альтман, поет Рюрик Івнєв і режисер Всеволод Мейєрхольд. Усі вони тією чи тією мірою були причетні до нових авангардних напрямів літератури та мистецтва. Аж до 1920-1921 років авангардисти мають значний вплив і визначають політику театрального та мистецького фронтів. За їхньою участю був розроблений настінний відривний “Червоний календар” з новими святами, покликаними замінити традиційні; вони запроваджують, наслідуючи символістські ідеї масових спектаклів, популярні видовища та дійства. З часом, однак, вільна карнавальна гра і творчість, підтримувані і стимульовані авангардними митцями, усе більше підпорядковуються владі режисерів-директорів і набувають ієрархічного характеру, локалізуючись у часі та просторі.

Скажімо, Натан Альтман оформив 1918 року масовий спектакль на честь першої річниці жовтневої революції. Центральні монументи Петербурга на Двірцевій площі

були декоровані так, що перетворилися на футуристичні композиції. Однією з наймасовіших вистав стала “Містерія Визволеної Праці”, що пройшла у травневі дні 1920 року в Петербурзі. У ній узяли участь понад дві тисячі осіб. У липні 1920 року, напередодні другого конгресу Третього Інтернаціоналу, відбувся величезний масовий спектакль “Вперед до Світової Комуни”. Але чи не наймасовішою стала інсценізація “Штурм Зимового палацу” під керівництвом головного теоретика театралізації життя Миколи Євреїнова. 7 листопада 1920 року в ній узяли участь 8 тисяч осіб, а спостерігали за дійством понад 100 тисяч глядачів.

З часом такі спектаклі починають вражати не лише масовістю, а й монументальністю новонароджуваної стилістики, в якій героїчний романтичний пафос зростає з реалістичними формами. Після 1920 року, з настанням НЕПу, масові дійства замінюються скромнішими святами, де основою стають централізовані процесії-демонстрації. Загалом масові дійства все більше бюрократизуються, і вже 1927 року святкування десятилітнього ювілею революції організовується спеціальною комісією “зверху” [див. докладніше: 14, 52-81].

Так авангард усе більше підпорядковується новій офіційній культурі, яка використовує розроблені в межах лівого авангардного мистецтва принципи “соціальної інженерії” і театралізованого ритуалу з пропагандистською метою, розвивається в напрямку зростання монументалізму й офіційно регламентованого маскараду, який підмінював реальність. І тут першочергову роль відіграє кітч.

Як відомо, кітч виникає водночас з оречевленням естетичної вартості, яка стає фетишем і/або товаром, починаючи принаймні з кінця XVIII ст. Унаслідок десублімації мистецтва можуть не лише підроблятися й репродукуватися задля продажу оригінальні речі, а й імітуватися естетичні почуття, викликані художнім артефактом. Адже кітч принципово прозорий — він спрямовує читача чи глядача не на сам твір, тобто не на зображений об’єкт, а на реальність і на емоції, пов’язані з цим об’єктом у реальності.

Починаючи з К.Грінберга, кітч зазвичай протиставляється авангардизмові. У славнозвісному есе “Авангард і кітч” (1939) К.Грінберг аналізує кітч як породження модерного світу з його технологізацією, руйнуванням традиційної культури, зростанням освіченості, можливістю тиражувати мистецькі явища. Авангард у інтерпретації вченого постає в ролі революційної критики буржуазного суспільства та академізму як його стилю. Саме авангард, з одного боку, живить політичні революційні настрої, а з другого — прагне позбутися політичних та ідеологічних чинників і стати виразником мистецького абсолюту, в якому б розв’язувалися або зникли всі непрості проблеми взаємозв’язків реального та образного. Утіленням такого абсолюту стає “абстрактне”, або “непредметне”, мистецтво, яке реалізує для авангардистів естетичний об’єкт, цілком відмінний і незалежний від узвичаєних норм і способів сприйняття. У пошуках “абсолюту” авангардисти звертаються до зображення зображеного, шукають форму форм, наслідують процес творення самого мистецтва, тобто вдаються до *імітації імітації*. Це й утілює нерепрезентативне абстрактне мистецтво авангарду, коли об’єктом зображення стає гра та аранжування простору, поверхонь, кольорів, геометричних фігур. У художній літературі авангардизм відкрито наголошує, що те, чим є твір, — усього лиш конструювання, роблення твору як речі, виявлення штучної фактурності мови, імітація певного предмета чи процесу, наприклад, процесу написання самого роману чи складання віршів.

Хоч як парадоксально це звучить, але, попри на перший погляд очевидну відмінність, авангардизм і кітч тісно пов’язані. Авангардистське мистецтво використовує кітч свідомо, з його допомогою іронізуючи над уже готовими клішованими образами сприйняття реальності. Митці-авангардисти послуговуються кітчем як формальним елементом, тобто вони цитують кітчеві образи. Приміром, ознаками буржуазної міщанської культури виступають емблеми фешенебельності — мода, магазини, перукарні, ресторани. Революційні плакати і гасла, навпаки, стають кітчевими образами нової моди — мілітаристської, пролетарської, футуристичної. У літературі широко використовується кітч у формі анекдотів.

Наприклад, один із найвідоміших авангардистських романів М.Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” з формального боку не лише іронічно використовує теорію “ландшафтного оповідання”, а й усунує побудований на основі анекдотів, котрі й виявляються тією структурною моноформою, що повторюється й організовує картковий будинок тексту-речі.

Однак взаємодіювання кітчу, який зорієнтований на предметність, і авангарду, який прагне редукувати предметність і стати нефігуративним мистецтвом, значно складніші. Невипадково, що кітч і авангард існують паралельно. Передумова для появи кітчу, як і авангарду, — існування доступної та розвиненої культурної традиції, чий відкриття, форми й досвід вони можуть застосувати для своїх потреб. Кітч запозичує ознаки, прийоми, стратегіями, теми, конвертує їх у власну естетичну систему, себто обеззброює та нівелює їх, а непотрібні ознаки, такі як взаємозв'язки художнього об'єкта та естетичної функції — викидає. Авангард, зі свого боку, стилістично грає з існуючими кодами — через механізми свідомої деструкції і конструкції.

Але не лише “високий” модернізм і авангардизм використовують кітч. Він сам захоплює народну культуру (фольклор), утягує у свою орбіту високу культуру, розмикає межі національних і географічних кордонів. Претензія кітчу — стерти різницю між мистецтвом і не-мистецтвом, і він має для цього необхідні засоби — копіювання, тиражування, моду. Наприкінці свого есею, фундаментального для розуміння мистецьких процесів ХХ ст. — аж до соцреалізму, К.Грінберг зазначає, що якщо авангард імітує мистецький процес, то кітч імітує ефекти мистецтва. Відмінність у сприйнятті кубістської картини П.Пікассо та реалістичної картини І.Репіна полягає в тому, що естетичне враження від авангардистського твору опосередковане індивідуальним переживанням і рефлексією, тоді як “реалізмopodobна” картина І.Репіна подає вже сформоване естетичне переживання: зображене на ній передбачає однозначне сприйняття, отже, готове для споживання. Естетичне переживання ніби запаковане в картину, об'єкт зображення відшліфований так, щоб уникнути конфлікту інтерпретацій і викликати однозначне й односпрямоване сприйняття.

Зрештою, уже в межах самого авангарду було відчутно, що десь зовсім поруч з авангардною безпредметністю існує кітч, який редуковану реальність інтенсифікує, імітує й репродукує. Саме тому ліві критики завважили, що “під мазками живописців-футуристів чути акцент Репіна і передвизників” [7]. Репін і загалом передвизники на початку ХХ ст. асоціювалися для авангардистів передусім із мистецтвом масовим, предметним, примітивним, іншими словами, з кітчем.

Досить промовистий, до речі, той факт, що пізніше соціалістичний реалізм, зокрема на тому етапі, коли він виразно наближатиметься до кітчу й викреслюватиме все, що нагадувало б про його зв'язок із революційним авангардом, відновить усі права передвизників і, зокрема, І.Репіна. В одній із промов 1948 р. А.Жданов говорить: “Партія відновила повною мірою значення класичної спадщини Репіна, Брюллова, Верещагіна, Васнецова, Сурикова. [...] Що ж, відстоюючи класичну спадщину в мистецтві, Центральний Комітет діяв “консервативно”, перебував під впливом “традиціоналізму”, “епігонства” і т.д.? Це ж просто нісенітниця!” [8, 6]. По суті, А.Жданов намагається виправдати еkleктизм і обуржуазнення мистецьких смаків пізньосталінської доби. Відбувається поворот до “нової культурності”, під якою можна бачити формування нового середнього класу та його псевдо-класицистичної культури або, за Абрамом Терцем, мистецтва соціалістичного класицизму.

Прищеплення кітчу до соцреалізму здійснюється, однак, за допомогою романтизму. Здавалося б, соцреалізм мав би наслідувати й розвивати засади пролетарської літератури, серед яких була й романтична ідея сублімації, виражена в пошуках “нової краси”. Уявлення про пролетарську культуру у 20-х роках так само, як і про соціалістичний ідеал, мало естетичний характер і базувалося на неоромантичному міфі нової краси. Авангардизм же (нехай теоретично)

спрямований на руйнування красивості, звичних і комфортних образів. “Відтворювати улюблені предмети і куточки природи – усе одно що злодію захоплено дивитися на свої закуті ноги” [5, 1], – так визначав антикітчеву настанову авангарду Казимир Малевич.

Авангард і кітч пов’язані між собою також тим, що фіксують протилежну настанову щодо краси реального світу. Мета авангарду – зруйнувати не лише красину предметності, а й предметність як таку. Його мета – осягнення та фіксація чистої неореченої суті буття, що й засвідчує “Чорний квадрат” Малевича. “Чорний квадрат”, як справедливо стверджує Б.Гройс, – “це, так би мовити, трансцендентальна картина – результат редуції в картині будь-якого можливого конкретного змісту, тобто знак чистої форми споглядання, який потребує трансцендентального, а не емпіричного суб’єкта. Предметом такого споглядання служить для К.Малевича абсолютне ніщо (те ніщо, до якого прагне, на його думку, всякий прогрес), котре й збігається з космічною першоматерією, або, іншими словами, чистою потенційністю всякого можливого існування, яке розкривається за межами будь-якої наявної форми” [3, 21].

Однак коли відкинути таку негативну діалектику, на яку вказує Б.Гройс, а зупинитися лише на формах афірмативних, себто взяти до уваги, по-перше, деформацію реальності, яку здійснює авангард, і по-друге, фетишизацію об’єктів-речей, до якої вдається авангард, то можна стверджувати, що, заперечуючи кітч і будучи ніби-то його формальним антиподом, авангард, навпаки, закріплює й підсилює кітч онтологічно. У найзагальнішому сенсі на місце трансцендентального ніщо, відкритого авангардом, тобто на місце безпредметного чорного квадрата, кітч підставляє свою сурогатну предметну реальність. Виникає навіть спокуса говорити, що завдяки цьому він рятує світ від тієї прірви ніщо, яка відкрилася трансцендентальному суб’єктові свідомості разом з авангардистським “чорним квадратом”.

З початком НЕПу, коли авангард переживає кризу, а його незрозуміла революційна образність користується все меншим попитом, на передній план виходить кітч, який досі був тіншовим боком авангарду. Виникає попит на речі “красиві”, “буржуазні” – від джазу, західного кіно до мрії про білі костюми Остапа Бендера.

Поширенню кітчу у 20-30-х роках ХХ ст. сприяє все очевидніший процес отоварення мистецтва, коли творчість усе більше зближується з виробничим процесом, а естетичний об’єкт із матеріальною річчю – “товаро-скарбом”. “Немає більше “храмів” і мистецьких кумирень..., – говорили, наприклад, представники “лівого” мистецтва. – Є майстерні, фабрики, заводи, училища, де в загальному святковому процесі виробництва творяться ... товаро-скарби... Мистецтво як єдиний радісний процес ритмічно організованого виробництва товаро-цінностей у світлі майбутнього – ось та програмна тенденція, якої повинен дотримуватися кожен комуніст” [12, 36-38]. Така візія “лівого” мистецтва недвозначно засвідчувала, що в новонароджуваній пролетарській культурі виробничий процес зростався з естетичним сприйняттям з одного боку, і з революційним оптимізмом – з другого. Саме ці обставини (плюс імітована реалізмopodobність та ідеологічна програмність) формували масову радянську культуру.

Важливо, що існували принаймні дві тенденції в розвитку соцреалістичної масової культури. По-перше – досвід авангардизму з його апологетикою конструктивної формотворчості. По-друге – романтична (чи неоромантична, як називав її А.Луначарський) естетика, яка несла в собі надзвичайну силу емоційного переживання та задоволення ідеальних потреб (індивіда й цілих мас). Саме романтичну ідею нової краси переймає так звана “пролетарська література”, котру варто розглядати як один із протоваріантів соцреалістичної літератури. Її гаслом стає народження міфу про нову красу, адже й саме уявлення про пролетарську культуру, і соціалістичний ідеал естетизуються, починаючи з ХХ ст. За словами В.Фріче, “пролетарська поезія” “на місці зруйнованого старого міфу [...] створює новий храм невідомої ще краси, і її творчим пориванням немає ні краю, ні назви” [9, 102].

Прикметно, що соціалістичний реалізм надає перевагу романтичному *пафосу* “загірної комуни” перед авангардистським лівим конструюванням мистецтва-як-речі. Соцреалізм не приймає відкритий лефівцями принцип *формальної конструкції* життєвого матеріалу, що зближував ліве мистецтво з авангардом. Представники лівого мистецтва не абсолютизували естетичну функцію, а сам художній твір розглядали лише як певний формально напрацьований *спосіб* конкретизації матеріалу. Отже, основою для появи нової масової (пролетарської) літератури могло стати конвеєрне виробництво. “Сучасний споживач розглядає художній твір не як цінність, а як спосіб, як метод передачі реального матеріалу, – наголошував Й.Брик. – [...] На передньому плані стоїть матеріал, а художній твір – лише один із можливих способів його конкретизації, і, як виявилось, спосіб далеко не досконалий” [1, 228]. Відповідно, пролетарська література в розумінні лефівців базувалася не на романтизації ідеалів, а на формальних принципах і “ступені достеменності в передачі матеріалу”. Так заперечується романтичний пафос і романтизація ідеалу, бо “коли все у творі зводиться до романтики, то матеріальна оболонка перестає відігравати роль” [6, 125].

Цю тенденцію розвине далі соцреалізм, в якому “матеріальна оболонка” втрачає свою значущість, бо найважливішим стає “правдиве” відображення дійсності “в її революційному розвитку”, і конвеєрного характеру набуває репродукція ідеологічних знаків, опертих на романтичну ідеалізацію реальності. Матеріал, мова, форма послідовно редукуються і стають прозорими в мистецтві соцреалізму. І все ж матеріальність слова і сконцентрованість форми, мовна гетероглосія – як спадщина авангарду – тривалий час будуть присутні в літературі 30-х років минулого століття. Найвиразніше транспарентність форми закріпить лише соцреалістичний кітч 1940-1950-х років.

Загалом уже на середину 1920-х років були вироблені практично всі критерії альтернативного авангарду цільового мистецтва, як стверджує, наприклад, С.Іванов [4, 27]. Дослідник звертає увагу на те, що елементом цільового мистецтва стає переорієнтація з мистецтва пролетарського на мистецтво для “народу”. “Це протиставляло споглядальну естетику виробничо-конструктивістській естетиці авангардистів і вело до заміни богданівського терміна “пролетарське мистецтво” на новий – “мистецтво соціалістичне”, – зазначає він. Отже, утверджувалася *формула* соціалістичного мистецтва, яка зводилася до того, що це мистецтво: “1) *сильне*, виражене простою, але могутньою мовою, яка підводить глядача до сприйняття основної ідеї; 2) *здорове і бадьоре*, адже все розслаблене й понуропесимістичне ніколи не буде спроможним повести за собою маси; 3) *раціонально-розумне*, позбавлене міщанської наївності; 4) *струнке* за своєю цільовою організованістю і строге щодо формулювання та обґрунтування поставлених завдань; 5) *завершене* у своїй досконалості, цілісне, позбавлене двоїстості й недомовленості – і технічної, і ідейної; 6) *лаконічне*; 7) *монументальне*, таке, що сприяє величчю та усвідомленню нездоланної сили, віри в себе й у міцність життєвих устоїв; 8) *декоративне*; 9) сповнене *фарб і колориту*, але таке, що не припускає солодкавості й пістрявості; 10) *умовне*, але водночас ця умовність має не зашкодити свободі мистецтва, а покликана сприяти розширенню його можливостей і доступності для сприйняття народних мас” [13, 138-141].

Саме такі принципи соціалістичного мистецтва тяжіють до кітчу з його вдаваною простотою, оптимізмом і монументальністю. Елементи авангардизму (конструктивізму) замінюються романтичною пафосністю та ідеалізацією, з яких виростає соцреалістичний кітч. Основними стають патологічна життерадісність і народність соцреалістичного мистецтва. У соцреалізмі підтримується враження тотальної ідеальної і чудової реальності, просвітленої соціалістичним ідеалом, – імітованої, “фальшивої” реальності. Безперечно, при цьому ідеал естетизується, перебиває реальність і стає іконічним образом. Кітчеві іконічні образи уособлюють основний зміст тотального піднесення зображуваного, переносячи ідеал на реальність, підмінюючи образ прокламацією, заглушуючи надмірно пафосним голосом автора сумнів читача.

XX ст. майже навпіл розділене епохою модерну і постмодерну. Яке місце посідає в них соцреалізм як певний вид культурної практики, що існувала то паралельно з модернізмом, то перетиналася з ним і дала поштовх розвитку постмодернізму на пострадянському просторі у формі концептуалізму, андеграунду, неоавангарду? Теоретичні дебати навколо цього питання мають принаймні кілька аспектів. По-перше, існує спокуса розглянути соцреалізм як варіант естетико-культурних і літературних парадигм модернізму і постмодернізму. Прихильники цієї тенденції відшукують спільні стильові ознаки й зовсім ігнорують політичний та ідеологічний підтекст існування соцреалізму як культури тоталітарного суспільства. По-друге, можна винести соцреалізм за межі дебатів про модерн і постмодерн і розглядати його як ерзац-мистецтво, як щось середнє між ідеологією та виробництвом. У цьому випадку соцреалізм збігається з масовою культурою, формою існування якої виступає відтворюваність та імітація естетичних об'єктів і відчуттів, породжуваних ними. По-третє, можна співвіднести соцреалізм і авангард за принципом взаємодії й відштовхування, якщо взяти до уваги той факт, що і соцреалізм і авангард послуговуються принципами конструювання естетичних об'єктів. Однак застереження викликає те, що авангард — найрадикальніша форма де-сублімації і де-естетизації будь-якого традиційного чи нормативного мистецтва, а соцреалізм — це, врешті-решт, нормативне мистецтво.

Зрештою, низку імовірних зіставлень і визначень можна продовжити. Очевидне одне — осмислення соцреалізму з перспективи сучасних теоретико-культурних підходів, таких, як новий історизм, постколоніалізм, усна історія, гендерні студії, теорія масової культури, відкриває багато нових і несподіваних можливостей. Однак жоден із цих методологічних напрямків, так само як ототожнення соцреалізму з модернізмом, постмодернізмом чи авангардизмом, не адекватні природі соцреалізму. Прикметно також, що при цьому відбувається несвідоме ускладнення соцреалізму і спрощення культурних парадигм, наприклад, модернізму чи постмодернізму.

Мабуть, варто не пристосовувати новітні методологічні напрями й культурні парадигми до соцреалізму, а спробувати розглядати сам соцреалізм у контексті потенційних можливостей, оприявлених розвитком основних для XX ст. естетик — модернізму, авангарду і постмодернізму. Безперечно, що соцреалізм на першопочатках використовував відкриття раннього модерну, зокрема принципи пролетарського неоромантизму, про який почали говорити критики ще на межі XIX ст., протиставляючи революційний і декадентський типи неоромантизму. Використовує соцреалізм і авангардистські конструктивістські принципи лівого мистецтва, запроваджені, зокрема, практикою “пролетарської культури”. Усе це поєднувалось на ґрунті кризи ранньомодерністського комплексу ідей, що спостерігається у 20-х роках XX ст. Річ у тому, що в цей час ранній модерн трансформується в західноєвропейській літературній критиці у “високий” модернізм. Сама концепція “високого” модернізму лише починала формуватися у 1920-х роках, і передумовою для цього послужило заперечення новонародженої масової культури — культури “пересічної людини”, яку просвітництво надихнуло “фальшивою, гамівною і шкідливою самовпевненістю” (Х.Ортега-і-Гасет).

Як зазначив О.Хакслі 1923 року, “наше століття породило безпрецедентну за своїм розмахом масову культуру. Масову в тому значенні, що вона створюється для мас, а не масами (і в цьому вся трагедія)” [10, 485]. Саме народження масової культури як культури банальностей видозмінювало естетику “високого” модернізму, яка стала все герметичнішою та елітарнішою. Водночас існували й інші варіанти того ж модернізму, які не відкидали форм масової культури. Наприклад, чи не найбільш репрезентативний для українського модернізму роман В.Петрова (Домонтовича) “Доктор Серафікус” поєднував модерністський серафічний і авангардистський супрематичний романи, нанизуючи їх на романсову любовну історію сентиментального виховання, запозичену з масової літератури.

Важливо також усвідомити, що в центрі літературно-мистецької дискусії 1925-1927 років в Україні так само опиняється питання про графоманію й масову культуру.

“Треба негаймо “одшити” – або принаймні поставити на своє місце різних писак, що вмючи сяк-так зробити репортерську замітку, тикають свого носа в мистецтво [...], – нетерпеливився М.Хвильовий. – Тоді ясно стане, що так зване масове мистецтво є продукт упертої роботи багатьох поколінь, а зовсім не “червона” халтура” [11, 403]. Отже, неоромантизм, авангард і масова культура – це лише кілька складників, з яких зароджувалася ідея соцреалізму вже в 1920-х роках.

Безперечно, походження соцреалізму не лише політичне й ідеологічне. Він використовує естетичні можливості різних естетичних систем і в певному сенсі може розглядатися як специфічний синтез різних тенденцій. З цих нереалізованих іншими напрямками естетичних можливостей соцреалізм і народжується, а остаточно формується й організовується партійною ідеологією.

Зрештою, це лише ймовірні підходи до загадки соцреалізму. Парадигма масової культури дає змогу побачити її як цікавий семіотичний проект, а не лише як артистичні відходи від інших мистецьких напрямів, і ще раз підтверджує, що соцреалізм – не лише політичний, а й естетичний феномен літератури ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брик О. Разложение сюжета // *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н.Ф.Чужака. – М., 2000.
2. Голомиток И. Тоталитарное искусство. – М., 1994.
3. Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1993.
4. Иванов С. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. – К., 2001.
5. Малевич К. От кубизма к супрематизму. – М., 1916.
6. Незнамов П. О поэтах и об установках (Противостояние и борьба) // *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н.Ф.Чужака. – М., 2000.
7. Сирена. – Воронеж, 1919. – №4.
8. Улучшить работу творческих союзов // *Искусство*. – 1948. – №6.
9. Фриче В. Пролетарская поэзия. – М., 1919.
10. Хаксли О. Искусство и банальность // *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века*. – М., 1986.
11. Хвильовий М. Камо грядеши // *Твори: У 2 томах*. – К., 1991. – Т. 2.
12. Чужак Н. Под знаком жизнестроения // *ЛЕФ*. – 1923. – №1.
13. Юон К. Каким должно быть искусство для народных масс // *Печать и революция*. – 1925. – Кн. 4.
14. Brandist Craig. Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel. – 1996.



Тетяна Свербілова

ПРОЕКТ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО СОЦРЕАЛІЗМУ ТА ДРАМА 30-Х РОКІВ ХХ СТ.

Соціалістичний реалізм не був монокультурним явищем, як не був він специфічно російським “стилем”. Розгляд його в контексті масової культури Європи й Америки вимагає національної диференціації й ідентифікації культур, що входили до складу радянської імперії. Культурна антропологія (cultural studies), що реконструює образ тоталітарної культури, враховує аспект читача, але не ідентифікує самого читача. Повернення до історії літератури одіозних імен, що були викреслені в попереднє десятиліття, має супроводжуватися увагою до окциденталізму як культурного явища, що неминуче мусить змінити ідеологічний антиімперський дискурс. Це можливо тільки в межах компаративного дослідження, зокрема імагології.

Ключові слова: соцреалізм, масова культура, культурна антропологія, тоталітарна культура, окциденталізм, імперський дискурс, компаративістика, імагологія.

Tetyana Sverbilova. Ukrainian socialist realism's project of national self-identification and the drama of the 1930s

Socialist realism was not a monocultural phenomenon, as it was not a specifically Russian style. Its localization in the context of European and American mass culture calls for the differentiation of national modes and for the identification of cultures which made up the Soviet empire. Reconstructing the model of the totalitarian culture, the advocates of cultural studies do consider the reader's existence, although they prove themselves unable to identify the reader himself. The comeback of some odious names, which were