

XX століття

Володимир Панченко

УДК 821.161.2 – 311.7 (091) “18”: 82.02

ІДЕОЛОГІЧНА ПОВІСТЬ II ПОЛОВИНИ XIX СТ. І ГЕНЕЗА СОЦРЕАЛІЗМУ

У статті йдеться про формування у класичній українській літературі естетичних настанов, які виявилися суголосними доктринальним засадам соціалістичного реалізму. Акцент на суспільно-перетворювальній місії літератури, її тенденційності, дидактично-публіцистичний первень простежуються в естетиці молодого І. Франка, прозі І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського, Б. Грінченка. Спроба В. Винниченка узалежнити мистецьку практику від суспільних детермінант, заклики до творення марксистської літератури були підхоплені в радянський час теоретиками соцреалізму.

Ключові слова: ідеологічна повість, марксизм, модернізм, реалізм, соціалістичний реалізм.

Volodymyr Panchenko. Ideological narratives of the second half of the 19th century and the genesis of socialist realism

The paper focuses on the formation of aesthetic foundations of classical Ukrainian literature which later appeared to be in tune with the doctrine of socialist realism. The understanding of literature as a motive force of social transformation, the vigorous support of its tendentiousness, its didactic and journalistic character could be easily traced in the texts of the young Franko as well as in the prose works by Ivan Nechuy-Levytsky, Panas Myrny, Olexandr Konysky and Borys Hrinchenko. It is thus no wonder that Volodymyr Vynnychenko's attempts to subordinate literary praxis to the social determinants, and also his appeals for Marxist literature were readily picked up in Soviet times by the theorists of socialist realism.

Key words: ideological narrative, Marxism, modernism, realism, socialist realism.

У розмові про генезу соцреалізму зовсім не зайве нагадати ту формулу 1934 року, яка стала одним із підсумків Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників: *“Соціалістичний реалізм, будучи основним методом радянської літератури й літературної критики, вимагає від художника правдивого, конкретно-історичного відтворення дійсності в її революційному розвитку”*. Так записано у статуті Спілки радянських письменників. Цю формулу було доповнено характерним уточненням: *“Правдивість та історична конкретність художнього зображення дійсності мають поєднуватися із завданням ідейної переробки (“перedelки”) і виховання трудівників у дусі соціалізму”* [3, 712].

Партія суворо орієнтувала літературу на утилітарні, пропагандистсько-виховні завдання, на безпосередню участь у процесі грандіозної *“перedelки человека”*. Утопія вимагала *“правильних”* людей, тож більшовики самі поставили себе в ситуацію Родіона Раскольникова: треба було щось робити з людьми *“неправильними”*. Експеримент із *“перedelки человека”* 1934 р. вже йшов повним ходом.

Формула соцреалізму вкрай важлива для розуміння генези самого явища. Зрозуміло, що ідеологи від естетики мали на щось зіпертися, і *вони знайшли опору в реалістичній парадигмі XIX ст.* Вимога *“правдивого, конкретно-історичного відтворення дійсності”* – це вимога реалістичного мімезису. Щоправда, соцреалістів мала цікавити *“дійсність у її революційному розвитку”*,

– і то було дуже важливе уточнення. До нього я ще повернуся, а поки що пригадаймо пам'ятку української естетичної думки II пол. XIX ст. – маніфест молодого І. Франка із програмовою назвою “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878). Для нашого контексту він цікавий як документ, у котрому проглядають важливі точки опори для майбутніх теоретиків соцреалізму. Їх принаймні три.

По-перше, І. Франко вірив у *суспільно-перетворювальну* місію літератури, відводячи їй роль соціального педагога, учительки життя, “робітниця на полі людського поступу” [5, 13]; це означало, що цілі перед письменством ставилися утилітарні. Література мала “вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя” [5, 12]. Соцреалізм таке уявлення охоче підхоплював. Тільки утилітаризм радянської літератури доходив до крайньої, дидактично-пропагандистської, межі: він передбачав, що “поступ людський” – це і є “виховання трудящих у душі соціалізму”. Франко ж говорив про “витворювання” *інтелігенції* з її особливим громадянським покликанням.

По-друге, принципово у Франка була теза про *тенденційність* літератури. 1878 р. він, учень М. Драгоманова, категорично заперечував “літературу, стоячу над партіями”, іронічно зауважуючи, що “на ділі такої літератури не було ніколи” [5, 13]. А якщо так, то свобода письменника полягає в його добровільному виборі, у свідомій заангажованості певною суспільною проблематикою та навіть ідеологією на противагу відомій позиції, згідно з якою митець-самітник має творити у вежі зі слонової кістки. Тенденційність, за Франком, – це, власне, *свідомий вибір* позиції, право і “хрест” літератора. Теорія ж соцреалізму трансформувала ідею *тенденційності*, добровільної заангажованості митця у вузькопрагматичну ідею *партійності*. Літературі відводилася роль ідеологічної обслуги конкретної партії. У структурі ЦК Компартії існував ідеологічний відділ із сектором літератури. Так за літературою встановлювався політичний нагляд. Те, що для молодого Франка було виявом доброї волі митця і критика, тепер ставало підконтрольною сферою партійної бюрократії.

По-третьє, якщо література – це “робітниця на полі людського поступу”, то хто в такому разі літератор? Очевидно, що *діяч, будитель і вихователь*. Іншими словами кажучи, *слуга народу*. Теоретиків соцреалізму така постановка питання цілком улаштовувала. Тільки вони робили казуїстичне доповнення: письменник – *слуга народу*, а *значить* – *слуга партії*. Комуністична партійність оголошувалася вищим виявом народності. Відповідно, “партія і народ – єдині”; партія – виразник інтересів і сподівань (“чаяний”!) того ж таки народу.

Основні постулати реалістичної естетики доводилися до крайнощів, за якими починався абсурд комуністичного тоталітаризму, зорієнтованого на панування в царстві духу.

Зіславшись на маніфест 22-річного І. Франка, не з'ясовуватиму тут еволюції його естетичних поглядів, бо для цього потрібен інший контекст. Зазначу тільки, що трактування письменника як “старого народника” (С. Павличко) дуже спрощує уявлення про непересічну постать. Та й самі ці визначення – “народник”, “народництво” – зовсім випадкові в літературознавстві: вони залишилися ще відтоді, коли народництво існувало як суспільний рух. Натомість для сучасного вжитку цілком достатньо понять “реалізм” (чи “позитивізм”).

Отже, соцреалізм як теорія не виникав на голому місці й не був суто кабінетною вигадкою Сталіна, його ідеологів та літераторів. Він претендував на те, щоби бути *реалізмом*, тільки особливим, підпорядкованим завданням соціалістичного будівництва. Для цього і знадобилося уточнення щодо

“відтворення дійсності в її революційному розвитку”. Тобто письменник-соцреаліст мав орієнтуватися на *бажану, уявлювану дійсність*. Її можна було би назвати *третьою*, якщо мати на увазі, що перша – це та дійсність, яка була, а друга – та, яка є. Третя дійсність – уявна, ідеальна, та, що обслуговує потреби утопії.

Власне, тут і криються початки драми літератури радянської доби: теорія соцреалізму запрограмувала її на фальш – на “підмальовування” дійсності. Маска мусила стати заміником обличчя. З літератури вихолощувалася здатність відкривати світ, а натомість їй належало ілюструвати, пропагувати, займатися “переробкою” людини. У певному сенсі література соцреалізму – це *утопійна* література.

І тут варто пригадати не тільки рефлексії теоретиків II половини XIX ст., а й саму літературну практику тієї пори. Як на мене, чимало спільних типологічних рис із соцреалістичною літературою має так звана українська “ідеологічна” повість останніх десятиріч XIX ст. – твори Панаса Мирного (“Лихі люди” (1875)), І. Нечуя-Левицького (“Хмари” (1872)), Б. Грінченка (“Сонячний промінь” (1890) і “На розпутті” (1891)), О. Кониського (“Семен Жук і його родичі” (1875), “Юрій Горовенко” (1883)) та ін.

Усі вони – із життя “нових людей”; усі покликані, за І. Франком, “витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя” [5, 12]. Створено згадані прозові зразки в пору масового “ходіння в народ”, тож, природно, були пройняті відповідними ідеологемами.

У розмові про генезу соцреалізму важливо звернути увагу на такі прикмети “ідеологічних” повістей.

1. Їм притаманний виразний дидактично-публіцистичний первень. “Ідеологічні” повісті – це твори “з тенденцією”, що мали цілком утилітарну мету. Це своєрідні “сценарії”, за якими належало “витворювати ... людей”, програмні засади для української інтелігенції, перейнятої соціальною та національною проблематикою.

2. Для здійснення дидактично-публіцистичних завдань украї необхідним був *позитивний герой* – народолобець. Тому “ідеологічні” повісті І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, О. Кониського, Панаса Мирного – це *доцентрові* твори, у яких проміння авторської уваги максимально зосереджене на головній постаті героя, який намагається підпорядкувати обставини й незрідка постає рупором ідей автора.

3. В “ідеологічних” повістях переважає контрастний, “чорно-білий” спосіб змалювання персонажів. Тут наявна велика кількість опозиційних пар, зокрема протиставлені між собою народолобці справжні і фальшиві. Останні частенько саморозвінчуються в історіях зі “спокушеними й покинутими” дівчатами з народу, наділеними всім набором традиційних чеснот. Перефразувавши назву відомого роману Т. Драйзера, можна сказати, що в “ідеологічних” повістях часто розгортається “українська трагедія” і нехитра love story закінчується для жінки летальним фіналом. Позолота декларацій злітає, відкриваючи справжнє обличчя “псевдонародолобця”, захопленого привабливою риторикою. Вельми поширеною така сюжетна схема була й в українських мелодрамах II половини XIX ст.

Що ж до народолобців *справжніх*, то з ними в авторів було чимало клопоту: їхні образи виходили плакатними. Хоча сама установка письменників на пошук героя з позитивною життєвою програмою варта уваги. Павло Радюк у Нечуя-Левицького, Семен Жук і Юрій Горовенко в О. Кониського, Петро Телепень

у Панаса Мирного, Демид Гайденко в Б. Грінченка – це спроби змалювати альтруїста-інтелігента, котрий шукає точку прикладання своїх сил. Щоправда, експерименти цих народолобців закінчуються здебільшого нічим. Схильний до театральних поз Павло Радюк “розчиняється” в голосних деклараціях: Нечуй-Левицький, по суті, “зібгав” фінал, “відправивши” свого героя з Києва на Кавказ. Культурник Юрко Горовенко, не раз опиняючись у становищі Дон Кіхота, різко радикалізується; тиск обставин, суспільна реакція пробуджують у ньому ненависть, жадобу помсти. Він зв’язується з терористичною “Народною волею”: “Я тепер соціаліст... я... я... самий, самий гарячий проводар соціалізму й революції”. Проте революційний запал невдовзі розвіюється, і Горовенко кінчає життя самогубством.

“Зайвими людьми”, нереалізованими та пропащими, виявляються й герої Панаса Мирного (Іван Левадний із повісті “П’яниця”, Петро Телепень із “Лихих людей”, Довбня з роману “Повія”). Мотив знищення чесної людини суворими обставинами для цього письменника був визначальним.

І тільки у Грінченкового Деміда Гайденка, здається, його народолобство дає добрі плоди. Утім недовго: арешт, заборона жити в селі руйнують програму героя.

Життя не могло “запропонувати” авторам ідеологічних повістей якихось позитивних розв’язок – і тоді *література сама пропонувала життя свої сценарії!* Їй кортіло показувати “дійсність у її революційному розвитку” – чи не правда? Тому вона й “забігала” в *бажаний* світ, намагаючись “пришпорити” далеке від досконалості життя. Вона конструювала морально привабливих героїв, які, утім, нерідко зазнавали поразки, зустрічаючись із дійсністю *небажаною*.

4. “Ідеологічним” повістям притаманний *соціальний детермінізм*. Характер, доля людини суворо зумовлені суспільними чинниками. Пафос творів подібний до відомого гасла М. Чернишевського: *змінить обставини – і зміниться людина*. Достоєвський гаряче заперечував молодшому колезі: *обставини не зміняться, поки не зміниться сама людина*, якій належить пройти нелегкий шлях *самовдосконалення, прилучення до цінностей християнської моралі*. Радянській літературі принцип Чернишевського був значно ближчий, адже він впливав із матеріалістичної віри в те, що свідомість визначається буттям. Хоча насправді буття впливає на свідомість такою ж мірою, як і остання – на буття.

Перелічені прикмети “ідеологічної” повісті засвідчують, що в цьому жанровому різновиді тогочасного письменства було закладено те, що знайшло своє продовження в літературі соцреалістичній. Хоча, звісно, “витворювати <...> людей” тепер уже належало не з інтелігенції, а із трудящих, оскільки освічений клас потрапив під підозру. Роман А. Платонова “Котлован” починається із фрази про те, що герой “с некоторых пор стал задумываться и его уволили с работы”. Інтелігенція має звичку задумуватися, а це небезпечно, зокрема і для неї самої. Тому в радянській літературі ідеологеми були інші, ніж у Панаса Мирного чи Б. Грінченка, проте способи їх “просування” в художньому творі вельми схожі з тими, що їх породив соцреалізм. Іншим був і погляд на народ: в “ідеологічних” повістях народ (читай: селянство) – це *об’єкт* співчуття, виховання, культурницької роботи, у соцреалістичній же літературі він мав виступати як *суб’єкт* історії. І все ж спільного чимало. Передусім – у пропагандистському складнику, нав’язливій утилітарності, у пориві до бажаного світу.

Проте не тільки реалістична парадигма ХІХ ст. мала вагу для теоретиків соцреалізму. Утопісти, прийшовши до влади, зажадали монополії на істину.

Єдино правильним ученням, котре не лише пояснює, а й змінює світ, було проголошено *марксизм*. Він трактувався як універсальне вчення, що визначає закономірності розвитку не тільки матеріального буття, а й духовної сфери. Виникла нездоланна спокуса: новий світ потребує нової літератури, яку творитимуть нові люди.

Ескіз такої *нової* літератури можна відшукати у статті В. Винниченка “Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво”, надрукованій 1913 року в українському марксистському журналі “Дзвін”. Цікаво, що її автор був запеклим опонентом творців “ідеологічних” повістей; часом він навіть шаржував їхню пласку, описову манеру. Але об’єктивно, несподівано для себе, своєю статтею він прислужився генезі соцреалізму.

Згадана стаття – ода марксизмові, який “прагне вперед, до нових форм, до майбутнього, ще не перейденого” [1, 475]. Винниченко полемізує з теоретиками і практиками українського модернізму. Предмет дискусії – свобода творчості, тенденційність і незаангажованість мистецтва, місія художнього слова... Спостереження “непрофесіонала” зводяться до кількох головних пунктів.

Оскільки марксизм – усеохопне, універсальне вчення, значить, він “має, мусить мати і свою поезію, літературу, етику, політику, все своє, окреме, нове, увільнене від старих, закам’янілих форм” [1, 476]. Це провідна думка статті. Ніщо не викликає в її автора такої відрази й такої потреби бунту, як “старі, закам’янілі форми” суспільного й духовного життя. Ідея перетворення, удосконалення світу володіє ним цілком. У марксизмі він бачить ключ до храму майбутнього щастя, адже це те вчення, яке дає перспективу, націлює на “далекий пункт”, кличе в “голубу далечінь”, досягнення котрої стане виправданням затрачених зусиль і пережитих незгод. Ну, а якщо “марксизм є рух” [1, 476], “новий світ з новою основою, а тому з новим способом реагування на життя, з новими ідеалами й способами їх досягнення” [1, 475], то цьому “новому світу з новою основою” має відповідати й нова – марксистська – література, спрямована в майбутнє і пройнята пафосом наближення того майбутнього.

2. Право на життя, за Винниченком, має саме та література, у якій підноситься бунт, боротьба, порив у “голубу далечінь”, пафос руйнування “старих, закам’янілих форм” і заміни їх більш досконалими. Усе, що не відповідає такій вимозі, викликає в автора статті хіба що іронію. Майже за Леніним, який стверджував, що “в кожній національній літературі є дві національні літератури”, він дистанціюється від літератури *панів*, що виражає настрої та інтереси “кляси переможців”.

3. Абсолютна свобода митця, писав український марксист В. Винниченко, це міф. Оскільки буття визначає свідомість, то й письменник “мусить відбивати в своїх творах *свій* спосіб думання, почування, *свій* погляд на світ, на людей, і на їхні відносини. А сей спосіб є той, який він виніс з своєї родини, з свого осередку, в якому жив, з комбінації цих інтересів, які панують над ним” [1, 478]. Хоча у “Спостереженнях непрофесіонала” не йдеться про класову детермінованість літератури й мистецтва, але у викладі легко помітити першопочаток ідеї про нерозривний зв’язок між соціальним походженням письменника і його творчістю, між належністю митця до певного суспільного стану й ідейним пафосом його художньої продукції. За Винниченком виходить, що класовий інтерес панує над митцем ледь не фатально. Роль творчого “Я”, неповторність особистості та обставин при цьому приглушуються; починає домінувати теза про напередвизначеність творчої поведінки. (До речі, на *класовий* вимір літератури зважала й Леся Українка: про А. Негрі і Г. д’Аннунціо вона писала як про “виразників інтересів своїх класів”. Аду Негрі називала “дочерью рабочих” [4, 311]; уважала, що твори її “полны классовою ненависти и презрения” [4, 330];

у них “очень сильно звучит нота классового сознания и классовых стремлений” [4, 336]. Це думки зі статті “Два направления в новейшей итальянской литературе” (1899). І річ не в тому, що *класовий критерій* – то якась вигадка, а в тому, що в радянські часи він абсолютизувався).

Стаття ж В. Винниченка – це спроба обґрунтувати тезу про партійну літературу. Вона яскраво ілюструє той факт, що постулати соцреалістичної естетики зароджувалися задовго до 1934 р., коли вслід за колективізацією селянства відбулася *колективізація літератури*. У максималізмі позиції публіциста проглядає навіть щось застрашливе – претензія на монополію. У багатьох його гаслах щодо “нової літератури” легко побачити ескіз, прообраз тих формул, які запанують в Україні через кілька років. Навіть емоційний градус їх нагадує полум’яний мажор літераторів-“аргонавтів” 1919 року, шукачів естетичних істин нового часу. Магія “далекого пункту”, світлої мети визначала азарт нетерпіння, вимагаючи й відповідної лексики та образності. У Винниченка – “голуба далечинь”, у Коряка – “бурштинові острови”, у Хвильового – “загірня комуна”...

Микола Євшан іронічно поставився до декларацій популярного письменника, який “з цілою форсою пре марксизм у мистецтво”. Іронія критика мала ще й ту причину, що “його (Винниченка. – В. П.) творча практика говорить що інше, ніж марксистська теорія” [2, 286]. Так буває: талант художника – річ єретична; творчість митця далеко не завжди відповідає його ж таки деклараціям...

Цей епізод 1913 року, як на мене, вельми красномовний. Він дає змогу ще раз пересвідчитися, що генеза соцреалізму має глибоке коріння, котре сягає спокус, ілюзій та утопічних візій як XIX, так і початку XX століть. XIX ст. було вагітне соціалізмом, а всяка вагітність, як відомо, чимось закінчується. У літературі все завершилося появою дитяти соцреалізму. Мені хотілося нагадати про це, маючи на увазі, по-перше, зв’язок соцреалістичної естетики з реалістичною парадигмою XIX ст., по-друге, ілюзії щодо універсальності марксистського вчення, постулати якого механічно переносилися у сферу естетики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво // *Дзвін*. – 1913. – № 12.
2. Євшан М. Українська література в 1913 році // *Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика*. – К., 1998.
3. *Первый Всесоюзный съезд советских писателей*. 1934. Стенографический отчет. – М., 1990.
4. *Українка Леся*. Два направления в новейшей итальянской литературе // *Українка Леся*. Твори: У 5 т. – К., 1954. – Т. 4.
5. *Франко І*. Література, її завдання і найважливіші ціхи // *Франко І*. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26.

Отримано 26 жовтня 2010 р.

м. Київ

