

про сучасне життя. Є тут, звичайно, і причина об'єктивна: надто швидкий нестабільний стан "перехідного" суспільного етапу, що в свою чергу заважає створенню справді масштабного роману чи повісті.

Щодо прогнозів, то, як відомо, вони далеко не завжди і не в усій повноті здійснюються. Можна лише спробувати вловити деякі тенденції. Багато в майбутньому залежить не від наших роздумів, а від появи нових могутніх обдаровань, здатних бути відчутно присутніми у світі, привносити нове знання про життя й міцно впливати на душі й розум людей.

Людмила Медведюк

ТЕОРІЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ ЯК КАНОН РЕАЛІЗМОЦЕНТРИЗМУ

Теоретики соціалістичного реалізму доклали чимало зусиль, щоб обґрунтовано довести те, що не відповідає правді історії. Найбільше вони прагнули переконати людство, що творчий метод радянської художньої культури (соціалістичний реалізм), диктаторським чином впроваджений партією більшовиків і канонізований з волі її вождя Й.Сталіна, ввібрав у себе найкращий – найпрогресивніший і найгуманістичніший – естетичний досвід усіх часів та народів, тому логічно й уявляється єдино можливим, всезагальнозначущим рушієм художнього прогресу в добу переможної ходи комуністичних ідей по планеті. Певна річ, "всезагальна значущість" неминуче передбачала герметичність, глуху закритість соціалістичного реалізму як художньої стильової системи, її жорстку одновимірність, непробивне відгородження від усього того, що не мало права називатися реалізмом, "правдивим відтворенням дійсності". Виняток становив хіба що т.зв. революційний романтизм, який означав не більше і не менше, як ідеологічну пропаганду міражів у вигляді соціалістичної утопії; остання слугувала чудодійним магічним засобом для підміни реального наслідування дійсності її лакуванням.

Соціалістичний реалізм спосіб свого відрубного буття теоретично обмежував рамками саме декларативного, а не справжнього реалізму, прирікаючи радянських митців на закріпачення нормативною естетикою, що становила собою специфічний художній реалізоцентричний канон і переносила художню культуру, творену методом соціалістичного реалізму, із нової "нереалізоцентричної" доби (перехід до якої ознаменував ще романтизм на самому початку ХІХ ст.) далеко назад – в епоху "мімезисоцентричну", вершиною котрої був класицизм зі своєю жорсткою нормативною естетикою, типологічно схожою з марксистсько-ленінською концепцією художньої творчості. Тим-то врешті-решт закономірно в новітньому літературознавстві й виникла думка, що соціалістичному реалізмові краще б пасувала назва "соціалістичний класицизм". Адже й "література ХVІІІ-го століття створила позитивного героя, вельми схожого на героя нашої літератури". Бо і "нам припала до душі велемовність оди", класицистичне, не згірш ніж державінське, одописання. Отже, й "ми прийшли до класицизму"¹.

¹ Снявский А. Что такое социалистический реализм (Фрагменты из работы) // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М., 1990. – С. 70, 71.

Як і класицизм, “соціалістичний реалізм виходить з ідеального зразка, до якого він уподібнює р е а л ь н у д і й с н і с т ь. Наша вимога — правдиво зображувати життя в його *революційному розвитку* — нічого іншого не означає, як заклик зображувати п р а в д у в ідеальному висвітленні, давати ідеальну інтерпретацію р е а л ь н о м у, писати про належне як про д і й с н е. Адже під “революційним розвитком” ми маємо на увазі неминучий рух до комунізму, до нашого ідеалу, в перетворювальному світлі якого і постає перед нами р е а л ь н і с т ь. Ми зображуємо життя таким, яким нам хочеться його бачити і яким воно зобов’язане стати згідно з логікою марксизму. Т о м у с о ц і а л і с т и ч н и й р е а л і з м, в о ч е в и д ь, д о р е ч н о б у л о б н а з в а т и с о ц і а л і с т и ч н и м к л а с и ц и з м о м”².

Проте наразі має місце, так би мовити, й *онтологічна* підоснова, завдяки якій соціалістичний реалізм у статусі творчого канону виявляється класицистичним анахронізмом у літературно-мистецькій історії ХХ ст.

Свого часу А.-В. Шлегель, обґрунтовуючи переваги доби романтизму над попередніми культурними епохами, у своїх славетних “Лекціях про красне письменство та мистецтво”³ висловив думку (з нашого погляду не тільки оригінальну, а й плідну) про наявність двох “художніх ер”, двох мегаперіодів в історії європейської художньої культури — традиційної (до кінця ХVІІІ ст.) і новітньої (від кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст. і пізніше).

Епоха новітня, суб’єктоцентристська (на своєму старті романтична), у класичному розумінні більш не мімесисна, бо не об’єктоцентристська, повносило почала утверджуватися в європейській художній культурі на переході від ХVІІІ до ХІХ ст. — у підвалини її лягло новітнє гносеологічне світорозуміння, яке завдячує своєю появою т.зв. коперніканському переворотові у *природі* людського мислення, в його онтологічній суті⁴. “Переворот, здійснений Кантом у філософії, не міг не вплинути й на естетику. Коли від об’єктивного знання він звернувся до винятково суб’єктивного мислення, то всяке знання зробилося естетичним у тому сенсі, що його подала йому школа Баумгартена. Не те, як речі існують, а те, як вони даються у відчуттях, є для Канта предметом філософування”⁵. Світ — і дійсний, і відтворюваний у мистецтві та літературі — залежить від людини з її пізнавальними спромогами та ментальністю. Ця остання обставина і становить відправну передумову *природи* новітнього людського світоосягання — реального та художнього.

Раніше людині видавалося, що вона сприймає дійсність (і відповідно передає її у своїй художній творчості) тотожно зі сприйнятим нею образом дійсності (тобто об’єктоцентрично), і ніхто не здогадувався, що ці рефлектовані образи світу — не істина в останній інстанції, адже становить продукт обмежених пізнавальних можливостей людини. В контексті такого всезагального світосприймання *природа* мистецтва (або ж його родовий, тільки йому притаманний спосіб самореалізації) мислилась у цілковитій конвенційності з реальною об’єктивною Природою, отже, художня творчість мусила бути наслідуюванням їй або ж мімесисом⁶. Для всіх видів мистецтва (образотворчого й словесного, включаючи навіть музику) він був опорною теоретичною, методологічною і творчою категорією, відколи її

² Там само. — С. 71–72. Розрядка наша. — Л.М.

³ Див.: Schlegel A. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. — Heilbronn, 1889; а також Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма. — Ленинград, 1934. — С. 213.

⁴ Див.: Шеллинг Ф. Иммануил Кант // Новые идеи философии. — СПб., 1914. — Сб. 12. — С. 148.

⁵ Амфитеатров Е. Исторический очерк учений о красоте и искусстве. — Х., 1890. — С. 91.

⁶ Пор.: Ханин Д.М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. — М., 1986. — С. 20–25.

впровадив в естетичне мислення Платон і фундаментально осмислив задля вічної присутності в естетичному ж мисленні Арістотель. “Мімізис у Арістотеля є сутність мистецтва, його особлива природа”, він “виступає в чині родової характеристики мистецтва в найширшому смислі цього слова”⁷. Саме тому і *природа* фактично всього європейського мистецтва та літератури від античності аж до кінця XVIII ст. ґрунтується на арістотелівському або дещо видозміненому арістотелівському (проарістотелівському) мімізисі. Адже “до Арістотеля зверталися і звертаються не тільки історики, а й теоретики майже усіх напрямів в естетиці. Він — стовп середньовічної і сучасної релігійної естетики. Арістотелівська “Поетика” служить базою будь-якої класичної естетики (підкреслення наше. — Л.М.), мислитель проголошується батьком усіх органічних теорій мистецтва”⁸. Через те арістотелівські й проарістотелівські настанови перетворилися в парадигму традиційної художньої культури — культури, сказати б, зі “старої художньої ери”, поки їй не заопонувала “нова художня ера”, започаткована романтиками.

Про універсалізм категорії “наслідування” (“мімізис”) О.Ф. Лосєв та В.П.Шестаков пишуть: “Наслідування” належить до тих естетичних категорій, за допомогою яких естетика минулого прагнула з’ясувати сутність (або ж природу. — Л.М.) мистецтва. Тим-то історичний розгляд цієї категорії дозволяє подати історичний розвиток уявлень про сутність мистецтва, про його відношення до Природи і діяльності людини”⁹. Фундаментальна значущість категорій “наслідування” в історії “старої художньої ери” незаперечна передусім через те, що “мімізис, вважав Арістотель, лежить в основі генезису мистецтв”¹⁰. Таким чином, мімізис оголошується онтологічною сутністю художньої творчості, її *природою*. В найновіших і в найавторитетніших працях про арістотелівську літературну теорію знаходимо виведену з неї стислу й однозначну, як математична формула, дефініцію: “*Природа мистецтва (тобто його родова сутність. — Л.М.) — наслідування*”¹¹, або ж мімізис. Доводиться лише уточнити при цьому, що йдеться про мистецтво “старе”, творене під знаком естетичного арістотелізму, арістотелівського й проарістотелівського мімізису, за якого панівне становище посідає об’єкт зображення. В такій ситуації “форми мистецтва не є цілком новими, небаченими формами, це наслідування форм буття як природних, так і штучних, це наслідування того, що відбувається в реальному житті. Тим-то для Арістотеля, який відмовив мистецтву в абсолютній творчості, у творенні того, чого нема ні в природі, ні в людському житті, мистецтво є наслідуванням, мімізисом”¹².

Тут митець повністю узалежнений від об’єкта художнього зображення, від предмета художнього пізнання. Він приречений на те, щоб неухильно дотримуватися відповідного канону — канону мімізису.

У “новій художній ері” уявлення про природу мистецтва та літератури, їхню родову сутність *знають докорінної трансформації*. Становище змінюється на користь суб’єкта художнього зображення (митця): “деспотична” вимога об’єкта художнього зображення постійно пам’ятати про його канонічну “іконічність” поступається цілковитій свободі художньої творчості, а мімізис, повністю не зникаючи з неї, перестає бути канонічно арістотелівським (чи проарістотелівським).

⁷ Никитина Н.Н. Мимесис в эстетике Аристотеля. — М., 1990. — С. 14.

⁸ Там само. — С. 50–51.

⁹ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. — М., 1965. — С. 205.

¹⁰ Воронина Л.А. Основные эстетические категории Аристотеля. — М., 1975. — С. 11.

¹¹ Миллер Т.А. Природа искусства: “подражание” // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 68.

¹² Чаньшев А.Н. Аристотель. — М., 1987. — С. 183.

У новітніх умовах з аристотелівського, проаристотелівського він трансформується в неаристотелівський, який передбачає деструкцію будь-яких канонічних форм — допускає свободу вибору художніх стилів, їхнього суб'єктивного “винаходу” митцем, їхнього навзаємного схрещення і перехрещення тощо¹³. Внаслідок цих процесів проективно трансформується і природа новітнього мистецтва, незалежна від будь-яких канонізованих приписів. “Нові митці не дивляться, а “споглядають”, “не фотографують, а мають видіння”. Поет повинен утворити собі “новий образ світу” і в змалюванні його базуватись на візіїх: він не малює, він переживає, він не передає, а формує¹⁴.”

Відтак хоч-не-хоч ми долучаємося до дискусії довкола т.зв. реалізоцентризму в новітньому літературознавстві.

У 60-х рр. минулого століття відомий американський фахівець із загального літературознавства та компаративістики Рене Уеллек виступив із тривожною статтею “Криза порівняльного літературознавства”¹⁵. Зрештою, в ній ішлося про тупикову ситуацію, в якій опинилася не лише західноєвропейська компаративістика, а й літературознавство в цілому. Передусім Р.Уеллек звертав увагу на брак нових дослідницьких методик.

Уже на початку 70-х років завдяки оновлювальним процесам, що охопили всі гуманітарні науки, західноєвропейське літературознавство почало успішно виходити з кризи, відзначеної Рене Уеллеком. Німецька “рецептивна естетика”, французький структуралізм, американська теорія архетипів, повсюдна тенденція до відмови від “європоцентризму” і “реалізоцентризму” швидко вивели зі стагнації західноєвропейське літературознавство. На його терені зарясніли не лише вагомі академічні дослідження нового типу, а й підручники для вузів та спеціальні “модерні” методологічні розробки.

У Радянському Союзі сприйняття літературознавчого модерну або зовсім унеможлилював, або обережно дозував панівний ідеологічний нагляд у всіх галузях науки. Певна річ, найскрутніше доводилося гуманітаріям, яким доступ до “чужих новацій” нормувало, переважно у вигляді розпливчатої інформації в контексті шаленої голобельної критики “буржуазних концепцій”, кремлівське чиновництво через посередництво упривілейованої московської академічної еліти. Врешті-решт українські вчені могли собі дозволяти тільки те, що їм дозволяв для імітації російських зразків “загальносоюзний центр”.

Отже, якщо на Заході теорія літератури переживала кризу тимчасову (так принаймні і вважав Рене Уеллек), то в Радянському Союзі вона була перманентною, зокрема тому, що до останніх днів його існування неборну перешкоду для серйозного оновлення мистецтвознавчої та літературознавчої теоретичної думки становив нав'язуваний теорією соцреалізму доктринальний канон. Під фальшивим знаком правдивого відтворення життя він зобов'язував митців до неухильного дотримання його ідеологічних первнів: партійності та класовості, романтичної оптимістичної пафосності, центрованої довкола соціалістичного ідеалу, віри в світле комуністичне майбутнє, символом якої могло би бути колоритно-тичинівське “Весел, весел, весел будь!” (навіть в умовах голодомору). Одне слово, реалізоцентризм, що приховувався за фасадом “правдивого” (соцреалістичного) відображення дійсності, перетворився в одну з

¹³ Пор.: Штерф І. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. – М., 1973. – С. 82–84.

¹⁴ Див.: Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі // Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини. – К., 1929. – С. 22.

¹⁵ Wellek R. Krysys literatury porównawczej // Pamiętnik literackie. – 1968. – № 3.

найважливіших ланок догматичного марксистсько-ленінського естетико-філософського вчення.

Реалізоцентризм (насправді ж імітований аристотелівський чи проаристотелівський мімезисоцентризм, зміщений у площину класицистичної архаїки) у компартійній ідеології був невмирущою “священною коровою” тому, що його схема досить зручно дозволяла послідовно обстоювати пропагований академічним офіціозом фальсифікат, згідно з яким реалізм (вірний правді життя мімезис) від своєї найдавнішої історії був телеологічно (до речі, це також Аристотелів термін) запрограмований на те, щоб неухильно еволюціонувати від епохи до епохи, в напрямку до свого останнього і найвищого ступеню розвитку в іпостасі соціалістичного реалізму. Відтак у цій досконалості він претендував на те, щоб монополювати правити в художньому житті усїєї планети. І радянське літературознавство ту свою галузь, якою воно виходило на вивчення міжнародних літературних взаємин і бодай якоюсь мірою схиляло соцреалізм до “відкритості”, до його “розгерметизування”, одне слово, до його звільнення від пут реалізоцентризму, приневолювало до виконання “пріоритетних завдань”, що полягали в “дослідженні” фантомного “взаємозбагачення” літератур реалізму “найпередовішими”, з погляду КПРС, ідеями. Тим-то справою найбільшої ваги (і, безперечно ж, це був коронний номер радянського “віртуального” порівняльного літературознавства) вважалося знаходити “зерна” соціалістичного реалізму в реалістичних літературах світу сьогоднішніх і навіть давніх.

Зазначена тенденційність заважала об’єктивному науковому розумінню *природи* мистецтва та літератури відповідних історико-культурних періодів. У соціалістичному ж реалізмі, котрий концептуально виражає *природу* новітньої тоталітарної художньої культури, по-своєму відроджуються суворо регулятивні принципи класицистичних мімезисоцентричних поетик, що свого часу тиранічно вимагали від літераторів суворого дотримування приписуваних їм настановчих правил, і то не тільки щодо композиції творів, а й щодо ліплення образів та ще багато чого. Приміром, як і антична Горацієва “Ars poetica”, наскрізь проаристотелівськими є новочасні класицистичні трактати Юлія Скалігера “Поетика”, Антоніо Мінтурно “Поетичне мистецтво”, Лодовіко Кастельветро “Поетика” Аристотеля, викладена народною мовою”, Торквато Тассо “Роздуми про героїчну поезію”, Філіпа Сідні “Захист поезії”, Нікола Буало “Поетичне мистецтво”, статті-роздуми Джона Мільтона, Франсуа Малерба, П’єра Корнеля, Жана-Батіста Мольєра, Жана Расіна, Жана де Лафонтена тощо. Заборонялося змішувати жанри в одному творі, в трагедії герої не мали права сміятися чи веселитися, в комедії не припускалося, щоб у ній діяли елітні персонажі, оповідь мусила бути лінійною, одновекторною, а самому митцеві радили відкидати те, “у чому нема порядку, бо криве дерево столяру непридатне”¹⁶. Аж десь до 60-х років минулого століття позитивний герой у літературі соціалістичного реалізму “не міг” сумувати, в трагічні хвилини пускати сльозу, прикро помилятися, його будні мали бути тільки героїчними тощо. Разюча типологічна схожість “обов’язкових до виконання” приписів ленінсько-сталінського методу соціалістичного реалізму з авторитарними вимогами класицистичних поетик базується аж ніяк не на збігові випадкових зовнішніх ознак. І там, і тут у кінцевому підсумку бал править класицистичний канон, найперша заповідь якого неодмінне протоколювання стандартних вимог до написання художнього твору.

У соціалістичний реалізм настанова на підпорядкованість міметизмові, суголосному класицистичним поетикам, увійшла у вигляді широковідомого

¹⁶ Тассо Т. Рассуждения о героической поэме // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980. – С. 125.

визначення реалізму, яке дав Енгельс 1882 року: “Реалізм передбачає, крім правдивості деталей (проарістотелівського “простого наслідування природі”. — Л.М.), і правдиве відтворення характерів у типових обставинах”¹⁷ (теж явний відгомін проарістотелівських класицистичних поетик. — Л.М.). Другою ж “священною” заповіддю, за якою стоїть Арістотель і проарістотелівський класицизм, у соціалістичному реалізмі виступає єдність форми та змісту, їхня зав’язаність на взаємовідповідність (“дійсність відтворюється у формах самої дійсності”). І третьою — неодмінна виховна функція мистецтва та літератури (наразі уже прохоплюється опрощений Арістотелів катарсис).

У такому світоглядному континуумі (в якому правила для художньої творчості імпліцитно приписував арістотелівський погляд на її *природу* і призначення), звісно ж, не могло бути мови про те, що на певному етапі духовної історії європейського людства (а саме наприкінці XVIII — на поч. XIX ст., коли відбувся “коперніканський переворот” у його свідомості, супроводжуваний переходом до “нової художньої ери”) мімезис перестав бути арістотелівським, і тим паче класицистичним проарістотелівським, тобто об’єктоцентричним, одновимірним і авторитарним. Вистежувати, доводити подібне означало б доказове виведення на денне світло того, що в своїй аутентичності назавжди зужило себе в XX ст., — означало б, отже, демонстрацію світові того, що будь-яка сучасна культура, побудована на мертвій класицистичній ідеї регламентування мистецтва, нежиттєспроможна. Навпаки, в СРСР докладалося гігантських зусиль, щоб переконати, що істинна свобода творчості митця перебуває в прямій залежності від його служіння рідній комуністичній партії, яка і навчає його, як писати й про що писати. Всіляко акцентувалося, що соціалістичний реалізм є спадкоємцем реалізму XIX ст., притому замовчувалося (зумисне чи незумисне), що реалізм XIX ст. — феномен конкретно-історичний, виплід такого специфічного “духу часу” (Zeitgeist), в якому давніший однонаправлений проарістотелівський мімезис хоч і не зник безслідно, проте зміг трансформуватися в неарістотелівський, тобто такий, який відкритий для поєднання в собі структурних елементів усіх можливих художніх течій, шкіл тощо. Таким чином, це була, на відміну від соцреалізму, якнайвідкритіша художня система. Усе те, що від середини XIX ст. з легкої руки французької мистецтвознавчої та літературознавчої критики почало називатися реалізмом, ніколи не було класицистичним каноном: у ньому ймовірна найрізноманітніша скомбінованість творчих елементів усього художнього досвіду людства. Елементи романтизму, символізму, імпресіонізму органічно вплітаються в творчість найбільших представників мімезисного стилю (реалізму у версії естетики XIX ст.). Видатний літературознавець Е.Ауербах констатує: “Проникнення екзистенціальної і трагічної серйозності в реалізм, що ми спостерігаємо у Стендаля та Бальзака, без сумніву, пов’язане з романтичною тенденцією до змішування стилів”¹⁸. У цьому ряду мають право постати також й інші корифеї: Гоголь, Бальзак, Флобер, Достоевський, Толстой та ін.

Якщо класицистичний мімезис прагнув бути засобом та метою Природи і своєю зовнішньо-наслідувальною проарістотелівською сутністю водночас оприявлював класицистичну онтологічну *природу* мистецтва та літератури, то, трансформувавшись у неарістотелівський мімезис (інакше кажучи, в реалізм XIX ст.), він поступився урівнюванню родової *природи* мистецтва та літератури із творчою суб’єктивністю митця, з його *особистою природою* — із тим, у чому виявляється його автономна, ні від кого і ні від чого не узалежнена особистість.

¹⁷ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори: В 50 т. — К., 1967. — Т. 37. — С. 33.

¹⁸ Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976. — С. 475.

Подібного розуміння реалізму прокласицистична теорія соціалістичного реалізму в жодному разі не могла допустити – суб'єктивність митця виражалася в ній у пропагандистський спосіб, який адекватно вочевиднюється у відомому мотто Шолохова: “Усі ми пишемо за вказівкою свого серця, а серця наші належать партії та народу”. Таким чином, з огляду на онтологічну природу, нічого спільного в цього реалізму з реалізмом ХІХ ст. немає, – через голову останнього він перекидає міст і перебігає по ньому до давнішого, передусім класицистичного, проарістотелівського, мімезису, органічно сполученого з тими типами художньої культури, в яких мистецтво та література тенденційно *служили* комусь або чомусь – меценатові, панові, моді, політиці.

У тій добі (у “новій художній ері”), в якій обертається новий – неарістотелівський – мімезис (“реалізм”), субстанцію його, субстанцію усіх інших художніх стилів і напрямів, як і всього того, що можна назвати *новою природою* мистецтва та літератури, становлять цілком нові концепти, невідомі ні “старому” мімезису, ні “старій художній ері”, в якій він домінував до настання доби романтизму як переддня реалізму ХІХ ст. Йдеться про концепти, що їх виробила нова філософія мистецтва та літератури (всі вони з філософії Канта та її адептів) на світанку “нової художньої ери” в атмосфері “коперніканського перевороту” в європейській свідомості (А.-В. Шлегель). У “новій художній ері” ненастанно і переважаюче діють концепти, що визначають *родову сутність* її художньої культури: автономія мистецтва та літератури, примат митецької суб'єктивності в художньому процесі, цілковита свобода вибору об'єкта зображення, “конструювальна діяльність фантазії”, якою легітимізувалася свобода митця “конструювати” власну дійсність, незалежну від об'єктивного субстрату. Врешті-решт новітня, суб'єктоцентричного стибу, естетика проголошує цілком новий погляд на родову сутність мистецтва та літератури, їхню природу: вони вже не традиційний арістотелівський мімезис, вони – *вільна гра творчої уяви митця*¹⁹.

Як відомо, щойно перелічені характеристики художнього творення в радянській літературі, теоретичне підґрунтя якої становив реалізоцентризм класицистичного ґатунку, перебували за межами можливого та ймовірного. Та на останньому етапі її існування (починаючи від 60-х років і до кінця 80-х), коли канон почав розпадатися у зв'язку з перманентною ерозією теорії і практики соціалістичного реалізму, зникають і підстави говорити про якийсь реалізоцентризм у ній. Після гострих літературознавчих дискусій соціалістичний реалізм отримав статус відкритої художньої системи, яка надалі легітимно приймала в себе здобутки найрізноманітніших шкіл і напрямків світової літератури. Зі зникненням у методі соціалістичного реалізму такої важливої його атрибуції, як “реалізоцентризм”, по суті, перестав існувати і сам метод соціалістичного реалізму, бо всі інші його канонічні визначники (насамперед партійність і класовість мистецтва та літератури, єдність національної форми та комуністичного змісту) після цього одномоментно опинилися в безповітряному просторі.

¹⁹ Кант И. Критика эстетической способности суждения // Кант И. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1966. – Т. 5. – С. 344–345.

