

17. Хархун В. Інваріант Мефістофеля: Образ Михайлюка у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" // В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.

18. Хархун В. Поетика роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля". – К.: АҚД, 2000.

19. Хархун В. Роман Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" (проблеми поетики). – Ніжин, 2001.

20. Шалагінов Б. Гете. Життя. Філософія. Творчість. – Харків, 2003.

21. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. – Т. 11. – М., 1993.

22. Юнгер Ф. Ницше. – М., 2001.

**В.П.Хархун**

### **"Регулювальний канон":**

#### **ідеологічні та естетичні практики марксо-ленінської критики**

У сталінській культурі критиці відведена особлива роль. Вона отримує статус культурогенного фактора, породжуючи культуру, зазначає Є.Добренко. Критика "коректує характер постановки проблем, визначає коло цих проблем, направляє і формує [...]" [5, с. 391]. Отже, вона відіграє роль "регулювального канону".

Стає очевидною відповідна паралель: критиці призначено відіграти в літературному процесі таку ж саму роль, яку виконувала партія в радянському суспільстві. Репрезентативна, декларативна, керівна функції урівноважують значущість партії і критики у формуванні тоталітарної культури, при цьому друга функція напряму залежить від першої, нею обумовлюється й визначається. Радянська критика функціонує як засіб управління літературою, тому відбуваються спазматичні зрощення, коли партія виступає головним критиком (прикметною тут є роль партійних постанов), а критика стає "голосом партії". Звідси й логіка дослідження: проаналізувати, як зі зміцненням керівної ролі партії формується типологія ідеологічних та естетичних практик критики, точніше, її найбільш ортодоксального марксо-ленінського оприявлення.

Шукаючи початки марксистської критики в Україні, Я.Гординський називає В.Дорошенка, який дебютував до війни 1914 року, і А.Ковалевського, який спробував опанувати основи марксистської критики ще 1923 року<sup>1</sup> [3, с. 70–71]. Однак, посилаючись на Д.Загула, дослідник стверджує,

---

<sup>1</sup> Очевидно, Я.Гординський має на увазі дослідження "Питання економічно-соціальної методи в літературі" (1923).

що до 1926 року українська критика продовжує дореволюційний естетичний напрям, а марксистської критики в Україні немає, якщо не рахувати неважкої спроби В.Коряка [3, с. 91].

Іншої думки сама марксистська критика 1930-х, свою історію вона датує 1919 роком, коли про себе заявили В.Коряк, В.Елланський, І.Кулик, Г.Михайличенко. Такий підхід був дуже вигідним, бо, по-перше, пов'язував прогрес української марксистської критики з пореволюційною добою, співвідносячи її з феноменом жовтня, по-друге, так формувалася "тяглість", поступовість марксистської критики, працюючи на створення ілюзії про її тривалу історію. Слід, однак, пам'ятати, що троє із зазначених критиків – В.Елланський, В.Коряк, І.Кулик – представляють у 1920-х критику "Гарту", пізніше двоє (В.Коряк і І.Кулик) – критику ВУСППУ, тільки у 1930-х стаючи ортодоксальними марксистами-ленінцями. Якщо ж марксистська критика принаймні номінативно й декларативно існувала, то її доречніше співвідносити з поняттям революційно-пролетарської критики: вона ще не мала монопольної функції у літературному процесі, була аморфною і, зрозуміло, не відзначалася ортодоксальністю, властивою марксистській критиці 1930-х, як і вся українська критика першої половини 1920-х, вона займалася формуванням нового мистецтва.

Це завдання передбачало осмислення проблем традиції та новаторства, ставлення до культурної спадщини, проблеми творчого методу. Специфіка рефлексії над зазначеними проблемами дає підстави визначити полеміку як одну з основних форм критики 20-х років ХХ ст. Академізм та естетизм неокласиків і формалістів, ортодоксальний ідеологізм плужан, тенденційність хатян утворювали войовничий, але предметний полілог, мета якого – пошуки шляхів розвитку нової української літератури. Кульмінацією цих пошуків стала славнозвісна літературна дискусія 1925–1928 років, яка поступово переросла в політичну. Незважаючи на каяття учасників дискусії, які відстоювали орієнтацію на психологічну Європу й виступали проти масовізації мистецтва, що послугувало згортанню дискусії, вона оприявнила небезпечний для політичного керівництва потенціал національної й літературної самосвідомості, а ще – потужний вплив, який може мати критика.

Питання про створення партійної критики, яка б регулювала літературне життя й протидіяла "ухилам", постало надзвичайно гостро. Саме в лоні літературної дискусії 1925–1928 років з'являється українська марксистська критика, яка стала "політичним жандармом" й отримала офіційний статус більшовицької. Вперше актуальність марксистської критики як ключового партійного механізму в організації літературного

процесу на системному рівні проголошується у Постанові ЦК КП(б)У "Політика партії у справі української художньої літератури", де зазначено: "Українська марксистська критика повинна поставити своїм завданням, підходячи з класовим соціальним поцінуванням кожного літературного твору, відзначити мистецькі досягнення, до якої б літературної школи не належав той чи той твір ("Молодняк", ВУСПП, "Плуг", "УкрЛЕФ", Вапліте, неокласики, група Хвильового, "Марс" та ін.)". Критика "повинна товаристськи допомагати окремим письменникам та літературним групам, що виявляли помилки та збочення" [12, с. 354].

Із цього моменту марксистська критика наділяється привілеями, що особливо помітно у журнальній політиці. Практично до кінця 1920-х років українська критика розпоршена по провідних журналах ("Червоний шлях", "Життя й революція", "Молодняк" тощо), проklamуючись як один із чинників літературного життя. У 1928 році започатковано журнал "Критика", який висуває марксистську критику на першорядну позицію в організації літературного життя. Поява спеціалізованого журналу, присвяченого виключно критиці, вказує на те, що партія приділяє їй особливу увагу: так починається процес вироблення партійної критики. Симптоматичними тут є стратегічні зміни в назві журналу, які формують своєрідну "криву" стратегій партії в царині літературної політики. Протягом 1928–1932 років журнал називається "Критика", у 1932–1935 роках – "За марско-ленінську критику", безапеляційно орієнтуючи на відповідну методологію, у 1935–1940 роках його перейменовують на "Літературну критику", що, вочевидь, позначає монополію марско-ленінської критики на літературно-критичному просторі України.

Цікаво, що у Росії подібний журнал почав виходити тільки у 1933 році. Це – "Літературний критик", співробітниками якого були М.Ліфшиць та Г.Лукач. Вони у 1930-і роки розробляли на його сторінках основи марксистської філософської естетики. Стає зрозуміло, що журнали, орієнтовані на критику, слугували найнадійнішим плацдармом для розгортання марско-ленінської естетики.

Перша проблема, яку мусила розв'язати марксистська критика, – це методологічна база. Особливість української літературно-критичної думки в тому, що вона не мала власної традиції марксистської естетики, як, скажімо, російська. Першим російським революційним марксистом, який ще у кінці XIX століття обґрунтував естетичні позиції, був Г.Плеханов – незмінний авторитет для критики до кінця 1920-х років. Розробляючи соціологію літератури й розвиваючи ідеї Плеханова чи полемізуючи з ними, В.Переверзев займав одну із ключових позицій у марксистській

критиці 1920-х років. До кінця 1920-х років російська марксистська критика мала значний досвід і свою амплітуду розвитку.

Українська критика синхронізується з російською у виробленні марксистської естетики у період тотального ревізйонізму, що активізує ситуацію літературно-критичної війни. Борючись за гегемонію марксизму в критиці, сформовано цілий табір ворогів, проти яких велася ідеологічна боротьба. Це – переверзєвщина (від імені В.Переверзєва), вона уособлює шкідливу соціологію літератури; воронщина (від імені О.Воронського) – захист і підтримку попутників; троцькизм (від імені Л.Троцького) – неприйняття ідеї партійної літератури; богданівщина (від імені О.Богданова) – вульгарну апологію пролеткультівства; власне українські хвильовизм і шумкізм, що символізують національний ухил.

Апогей "бою за ортодоксію" припадає на 1930–1931 роки. Перекодування методологічної бази марксистської критики пов'язане з переоцінкою соціологізму (названого пізніше вульгарним) як ключового механізму аналізу літератури. Основні нападки зорієнтовані на В.Переверзєва<sup>2</sup>, ключового марксистського критика 1920-х, ім'я якого послужило появі феномена "переверзєвщини" з багатьма семантичними кодами ворожості й небезпечного ухилу. "Переверзєвщина" стає "полемічно-негативною категорією, якою користувалися критики й теоретики літератури з метою розрізнення різних аспектів літературно-соціологічного напрямку 1920-х років, особливо психологічного її варіанту" [8, с. 320].

В.Переверзєв продовжував ідеї Г.Плеханова, родоначальника марксистської соціології мистецтва. Але, на відміну від попередника, який недооцінював психологію в соціологічному дослідженні літератури, В.Переверзєв обґрунтовує концепцію соціальної психіки, яка стала основним критерієм у розумінні літератури: вона розцінювалась як відбиття соціального досвіду. Для квазіутопійної тоталітарної свідомості, яка програмується у 1930-х роках, характерна установка на те, що повинно бути. Тому метод В.Переверзєва, який прив'язав літературу до соціального досвіду, що передбачав визначення того, "що є насправді", був вороже-небезпечним. Якщо ж урахувати інтерес дослідника до проблем підсвідомого, заперечення категорії "ідея твору", пропагування формули "мислення образами", то стає очевидним, що методологія В.Переверзєва "випадає" з ортодоксального марксизму.

---

<sup>2</sup> Детальніше про Переверзєва і про методологічні "зсуви" див.: Ermolaev Herman Soviet Literary Theories 1917–1934: The Genesis of Socialist Realism. – Berkeley: University of California Press, 1963. – 261 p.

Остаточний наступ на Переверзєва синхронізується з розвінчанням незмінного авторитета Г.Плеханова (у 1920-х уважалося, що Плеханов, як і інші марксистки, внесли більш значний внесок в естетичну теорію, ніж сам Маркс). Як результат, відбувається одна з ключових подій у марксистській естетиці: соціально-психологічний підхід замінено на класово-ідеологічний.

Прикметно, що українська критика бере активну участь у пропагуванні цієї зміни. Ілюстративними тут будуть висловлювання С.Щупака: "[...] поворот до конкретної критики зобов'язує провадити ще поглибленішу теоретичну роботу, зобов'язує підноситись на вищий рівень лєнінської філософської методи, а відтак повести широку боротьбу з кантіанськими та фєрбахівськими елементами плєханівського літературознавства, проти опортуністичних поглядів Плєханова взагалі, продовжити боротьбу з усіма проявами переверзїянства, воронщини й літфронтівщини, розгорнути ще більшу критику різних помилок та ідеологічних збочень у лавах марксистської критики, загострити увагу на принциповості цієї критики й боротися з приватдоцентським цитатмахерством і претензійністю, які становлять перешкоду для самокритики й перебудови критичного фронту" [20, с. 12].

Очищення марксистської естетики від "вульгаризації" означало чітку орієнтацію на прямих родоначальників марксизму-лєнінізму: Маркса, Енгельса, Лєніна. Такий поворот К.Кларк пояснює насамперед політичною причиною. Дослідниця стверджує: "До 1931 року належить спроба утвердити домінуючу роль усередині розпорошеного комуністичного світу, настояти на спадкоємності та істинності лінії марксистської думки, тобто її неперервності від Маркса і Енгельса до Лєніна, а від нього до Сталіна" [10, с. 355]. Утілення цих ідей вимагало широкомасштабної програми, адже у 1920-х роках популяризувався насамперед Г.Плєханов, натомість стверджувалося, що Маркс і Енгельс зробили достатньо мало у цій царині. Це завдання було покладене на співробітників Інституту Маркса-Енгельса-Лєніна М.Ліфшиця, Ф.Шиллера, Е.Фішера, Г.Лукача та співробітника Інституту літератури А.Луначарського.

Посвячення класиків марксизму в літературознавці відбувалося принаймні двома шляхами. По-перше, друкувалися їх висловлювання й листи про літературу, які ставали священними текстами для критиків. По-друге, з'являлися фундаментальні праці, у яких осмислювався літературознавчий доробок Маркса-Енгельса-Лєніна. Серед них – "До питання про розвиток поглядів Маркса на мистецтво" М.Ліфшиця (1933), "Енгельс як літературний критик" Е.Фішера (1933), "Лєнін і літературознавство"

А.Луначарського (1934)<sup>3</sup>. Так практично штучно зводилися теоретичні позиції Маркса-Енгельса-Леніна й створювалася марксистсько-ленінська естетика.

Слід зауважити, що у цей процес активно включається українська критика. Наприклад, з'являється дослідження С.Щупака "Маркс, Енгельс та мистецтво" (1933), монографія О.Білецького "К.Маркс, Ф.Енгельс і історія літератури" (1934). Прикметним як у російській, так і в українській критиці є структурування відповідної ієрархії, спричинене насамперед тим фактом, що Ленін мислився як абсолют у структурі радянської цивілізації, по-друге, спадщина Леніна багатша на розвідки, дотичні до літератури, зокрема його знакова стаття "Партійна організація і партійна література".

Звідси очевидне "вивищення" Леніна: "За зразок справжньої марксо-ленінської критики літератури має стати сам Ленін, зокрема його критика [...] [7, с. 36], "Ми повинні провадити рішучішу боротьбу саме за ленінське літературознавство, за ленінську історію літератури, за ленінську критику" [9, с. 11]. Створення літературознавчого іміджу Леніна відбувається через позиціонування: "Для Леніна всяке мислення, в тому числі й художня творчість є процес, рух, зв'язок з дійсністю, для Плеханова – це проста картина, образ, абстрактність" [7, с. 24]. Ленінські погляди на літературу визнаються канонічними, і з 1932 року проголошується ленінський етап у літературознавстві, а кодифікація марксистської естетики отримує ще одну сему – ленінська. Виникає симулякр "марксо-ленінської критики". "Ленін та Маркс повинні лягти в основу марксо-ленінського розуміння критики", – такий силогізм увінчує міркування авторів статті "За марксо-ленінську літературну критику" [7, с. 36].

"Ленінська" марксистська критика, яка наполягала на тому, що мистецтво повинно цілком присвятити себе політичним цілям лівих, кодифікується західним літературознавством як "вульгарний марксизм" 1930-х, який зводився "до утвердження прямих причинно-наслідкових зв'язків між економікою і літературою та "ув'язнення" письменників у прокрустовому ложі інтелектуальних можливостей їхнього суспільно-класового стану" [1, с. 191].

"Ленінська" марксистська критика насправді була сталінською. Сталін як головний деміург тоталітарного світу визначав його координати, літературознавчі зокрема. Безпалов зазначає: "Всі ми знаємо, яку велику увагу віддає літературі ЦК нашої партії. Не раз він виправляв помилки

---

<sup>3</sup> Див. про це детальніше: Кларк К. Марксистско-ленинская эстетика // Соцрелистический канон – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 352–361.

критики, давав конкретні вказівки. Всі ми знаємо про величезну роль т. Сталіна в нашій літературі. Йому належить геніальне визначення методу радянського мистецтва, як методу соціалістичного реалізму, він визначив місце письменника в соціалістичному будівництві, як "інженера людських душ". Цим самим було визначено напрям розвитку радянського мистецтва, який і був покладений в основу всієї діяльності письменників" [2, с. 41].

Деміургічність Сталіна у критиці оприявнює факт, пов'язаний із листом до журналу "Пролетарська революція" "Про деякі питання в історії більшовизму", у якому Сталін, критикуючи статтю Слуцького "Більшовики про Германську соціал-демократію в період її передвоєнної кризи", подав своє розуміння принципів відображення історії: це скерованість не на архівну точність, а на політичну провіденційність, характерну для марксизму-ленінізму. Стаття, яка в принципі не стосувалася безпосередньо критики, мала значний на неї вплив. Стосується це насамперед риторики, пов'язаної з бичуванням різних ухилів і прославлення ідей марксизму-ленінізму. Як зразок – програмна редакційна стаття "Критики" "Лист тов. Сталіна та завдання критики", у якій говориться: "Лист тов. Сталіна зобов'язує всі комуністичні літературознавчі сили зімкнутися для рішучого наступу на ворожу ідеологію та окремі її прояви в царині літературної теорії. Треба вчитись у вождя нашої партії більшовицької непримиренності в обстоюванні ленінської теорії, – вчитись боротися за ленінський етап у філософії, а відтак і в літературознавстві". І відповідна риторика: "Ми повинні провадити рішучішу боротьбу саме за ленінське літературознавство, за ленінську історію літератури, за ленінську критику" [9, с. 11].

Стає зрозумілим, що Сталін використовує класиків марксизму-ленінізму для легітимізації й виправдання своєї політики. Розрив між тим, що справді говорили класики (теорія) і як їхні висловлювання використано (практика), очевидний, констатує К.Кларк [10, с. 359]. Сталінська марксо-ленінська критика побутує як практика одержавлення й політизації мистецького простору.

Російський імперський експеримент із марксо-ленінською критикою повністю поглинає українську критику, відповідно її маргіналізує. Літературна дискусія 1925–1928 років активізувала і, можна сказати, вивисувала власне український культурний контекст. Вхідження української критики в зону російської марксистської естетики, опанування "чужої" методології означало процес маргіналізації й провінціалізації українського літературно-критичного життя. Відсутність доморощеної методології,

нав'язування марксизму відчутно позначилося на структурі критичної дискусії, помітно її профануючи.

Зміст літературно-критичної боротьби російської марксистської критики 1930-х передбачав дискусію В.Переверзева і його школи з групою Ліфшиць-Лукач, яка була скерована на завоювання домінантної позиції в марксистській естетиці. Жоден український марксист-теоретик не спромігся (і того не вимагалось, треба зауважити) на власну конкуренто-спроможну концепцію, відпрацьовуючи задані з центру літературно-критичні завдання. Відсутність власного центру призводить до зрівнювання усіх критиків до рівня недосконалого підмайстра, який недолуго розуміє основні принципи марксизму. У статті "За марксо-ленінську критику" це продемонстровано на прикладі С.Щупака: "[...] т. Щупак дійсно не зрозумів Леніна [...] хоче він того, чи ні, об'єктивно перекручує Леніна, знецінює роль Леніна, його спадщину" [7, с. 22–23].

На початок 1931 року ситуація уже відзначається монологічністю. Монополізація марксистською критикою літературно-критичного дискурсу унеможливила активну участь у літературно-критичному житті критиків-інтелектуалів (визначення Я.Гординського). А це значна літературно-критична сила. Серед інших Я.Гординський називає О.Дорошкевича, Б.Якубського, Є.Айзенштока, А.Шамрая, В.Юринця, О.Білецького, М.Доленго, Г.Майфета, О.Лейтеса, Є.Перліна, Ф.Якубовського [3, с. 83]. Разом із "випаданням" критиків-інтелектуалістів з активного літературного життя український критичний дискурс позбавляється інтелектуалізму й орієнтації на вишуканість та естетичний смак. Натомість акцентується ідеологічна ортодоксальність. Саме вона визначає структурованість критичного поля початку 1930-х років. В.Сушино-Хоменко, аналізуючи течії критики, які синхронізуються з марксистською, виділяє, по-перше, тих, хто не є марксистами, а ідеалістами, еkleктиками без помітного впливу марксизму, по-друге, форсоців<sup>4</sup>, що тяжіють до марксизму, по-третє, марксистську критику з її хибами й досягненнями [16, с. 3].

Пріоритетність марксистської критики на практиці досягається кількома шляхами. Розростання марксистського критичного фронту відбувається насамперед інституційно: з'являється кафедра літературознавства в Інституті марксизму, комісія літератури при київській філії УІМЛ, збільшений вплив марксистів в Інституті Шевченка.

---

<sup>4</sup> Форсоцями називали тих критиків, які у своїй критичній практиці намагалися поєднати формалізм із соціологізмом.



Структуризації критичного поля сприяє кадрова політика. По-перше, укладається персоналістичний канон марксо-ленінської критики. Його представляють С.Щупак, І.Кулик, В.Коряк, А.Хвиля – автори журналу "Критика". По-друге, розгортається молодняцько-комсомольська критика, яка організовується навколо журналу "Молодняк" з 1927 року. Її представляють Б.Коваленко, І.Момот, П.Усенко. Молодняцька критика постулює відданість ортодоксальній марксистській лінії, проголошеній компартією. Тобто, це, властиво, "дочірня" ланка "дорослої" марксо-ленінської критики. Аналізуючи її специфіку, можна виділити хіба що посилену увагу до письменницької молоді, особливо початківців, і ще нижчий, аніж у марксо-ленінської критики, інтелектуальний рівень.

По-третє, у 1930–1931 роках відбувається масовізація літературно-критичного простору за рахунок залучення до літературного життя робітників-ударників. Не виняток і критика. С.Щупак у програмній статті "За перебудову критичного фронту, за ударників до лав критики!" агітує: "[...] пора вже, щоб і в критиці більше було чути голос робітників-ударників" [20, с. 15]. Критичне поле наповнюється потужною масою аматорів, якою зручно й необтяжливо керувати. Завдяки вдалій кадровій політиці критика перетворюється на вправний інструмент партійних маніпуляцій у царині літератури.

Партія перетворилася на головного критика, продукуючи основні змісти літературно-критичного поля. Звідси й відповідна ситуація, у якій критиці призначено лише відрефлектовувати накази партії. Прикметний у цьому разі текст статті В.Сушино-Хоменка "Критика в світлі реконструктивних завдань", де принаймні тричі прокоментована ця ієрархія. Пояснюючи завдання своєї статті, критик зауважує: "Цей виступ я, зокрема, розглядаю як часткове виконання директиви т. Касіора про піднесення на належну височінь нашої критики, бо в перебудові літератури марксистської критиці мусить належати ведуча роль" [17, с. 56]. Полемізуючи з колегою про стиль, Сушино-Хоменко відзначає: "Я, т. Довгань, аж ніяк не формально, а в душі резолюції ЦК ВКП(б) про художню літературу трактую і форму, і стиль" [17, с. 58]. І нарешті: "Я розумію стиль приблизно в такому ж вигляді, як поняття стилю вживається й в редакції ЦК ВКП(б)" [17, с. 58]. Таким чином, літературно-критичний текст стає способом оприявлення й реалізації постанов партії.

Пріоритетність партії як головного критика визначає систему методів марксо-ленінської критики. Кодифікування критичного поля як "літературного фронту" визначало першорядність методу викриття, нападу й бичування, яким послуговувалися марксо-ленінські критики, досліджуючи

поточний літературний процес. "Літературний фронт" передбачав виявлення ворогів, боротьбу за чистоту методологічної бази. Безпалій стверджує: "Перед критиками так само, як і перед літераторами взагалі, гостро стоїть завдання боротися проти пережитків капіталізму, проти ідеології впертого ворога – за справді соціалістичне мистецтво, за радянське письменницьке оточення" [2, с. 37].

Найбільший ворог для української марксистської критики – це буржуазний націоналізм. Для більшовицької критики, зазначає Я.Гординський, характерна "тваринна ненависть до українського націоналізму й судорожне намагання прикріпити Україну до Москви" [3, с. 77]. Радянська критика виступала на герць із представниками української діаспори, які розгорнули альтернативне більшовицькому літературно-мистецьке життя. Окрім того, марксистська критика активно дошукувалася проявів національної свідомості у творчості українських письменників (це, зокрема, критика Ю.Яновського, Б.Антоненка-Давидовича, Г.Косинки). Звинувачення у буржуазному націоналізмі розцінювалося як найтяжчий злочин і могло коштувати або кар'єри, або життя. Зважаючи на те, що саме поняття буржуазного націоналізму нечітко окреслювалося марксистською критикою, то все, що сигналізувало національне, потрапляло у зону ризику, а це практично уся національна культура, із якої витравлювався національний код.

Окрім буржуазного націоналізму, марксистська критика активно виступає проти ідеалізму, буржуазного естетизму і формалізму, які напряду координуються з дилемою "зміст/форма". Вона перебувала в центрі полеміки ще з початку 1920-х років [4, с. 6], однак у кінці 1920-х – першій половині 1930-х набула особливої гостроти й драматизму: дискурс марксистської критики безапеляційний та ідеологічно вбивчий.

Прикметно, але факт, що критика 1930-х, яка б мусила структурувати літературний процес, цікавиться ним напрочуд мало. Цьому сприяло, oprіч інших причин, спроба застрахуватися від звинувачень у формалізмі [7, с. 22]. Критики використовують літературу як поле методологічної борні: критика, особливо початку 1930-х років, замикається на самій собі, тому основна частина критичних методів зорієнтована на організацію власне літературно-критичного середовища. Показовими тут є статті В.Сушино-Хоменка "Критика" та "Критика в світлі реконструктивних завдань" і потужна критична компанія, яка розгорнулася навколо них.

В.Сушино-Хоменко використовує метод "опосередкованої критики": він розглядає не саму поточну літературу, а "неправильну" її інтерпретацію іншими критиками. Так, він звинувачує Б.Коваленка в неправильному

тлумаченні текстів І.Ле і П.Панча, С.Щупакові закидає невміння критикувати ворожі тексти Г.Косинки і Б.Антоненка-Давидовича.

С.Щупак, відповідаючи на звинувачення В.Сушино-Хоменка, презентує метод "перехресної критики" (критики-відповіді), який потужно розгортається у літературно-критичному житті 1930-х, відповідно його репрезентуючи. Якщо В.Сушино-Хоменко звинувачував С.Щупака у покриванні Г.Косинки, то С.Щупак, захищаючись, указує, що виступав проти куркульської ролі Косинки, у той час як Сушино-Хоменко захищав Косинку від Коряка [21, с. 34]. С.Щупак стверджує: "Тепер Сушино-Хоменко намагається, підтасовуючи історичні факти та перекручуючи зміст моєї статті, заробити собі "лівий капіталець" [21, с. 35].

"Перехресна критика" хибує на перекручування фактів, маніпуляції, поверховість, цитатність. Дискурсивні практики такої критики передбачають блазнювання і стьоб для розвінчування супротивника. В.Сушино-Хоменко, аналізуючи дослідження І.Лакизи про М.Коцюбинського, коментує: "Екстаз висотує критика, і він, тяжко дихаючи, замовкає. Дивиться на нас з погордою: от, мовляв, що в Коцюбинському я знайшов, – варт мені було раз тільки копнути! А нас пробирає сум: невже це справді, невже він не жартує? Товаришу Лакизо, агов, чи ви не очманіли, там у буржуазній історіографії, критиці закопавшись? Очунуйте скорше, друже, уже порохнява від ваших змагань осіла, ідеалістична гіпноза джерел, у яких ви рились, зникла і тут біля вас ми – друзі, що можуть допомогти. Агов, Лакизо! Але І.Лакиза невинуватий. [...] Хвороба "людяности", "святості ідеалу", "самопожертви", "теплих хвилювань", виходить, всерйоз захопила критика, і тут уже дружнім окриком справі не допоможеш. От приклад, як не можна кидатись на боротьбу з ворожою наукою без твердого гарту марксистського. Ворог заповонив повного найкращих побажань товариша, бо в нього не було не лише марксистського, а взагалі ніякого марксистського хребта" [16, с. 4–5]. Так, самовивищення критика передбачало функцію пошуку ворога, виявлення якого забезпечувало кар'єрну стабільність. Літературно-критичне життя перетворювалося на боротьбу проти всіх, навіть самого себе, за утвердження програм партії.

Оскільки політика партії з маніпулювання літературно-мистецьким життям змінювалася достатньо швидко, то критика, зрозуміло, не встигала так оперативно її оприявнювати. Тому звинувачення критики у відставанні – типовий мотив літературно-критичних статей<sup>5</sup>. Слідування вказівкам

---

<sup>5</sup> Див. наприклад: На рівень нових завдань // Критика. – 1932. – №4. – С. 7; Щупак С. Література в творчому піднесенні // Критика. – 1933. – №4–5. – С. 14;

партії позбавляє критику логічної поступовості у проголошенні ідей і у формуванні стратегій. Критика швидко "старіє", виникає ситуація, коли ідеї одного автора протягом одного періоду (як правило, 1–3 роки) взаємозаперечуються, всіляко заплутуючи позицію критика. "В іншому місці я справді некритично цитував формалістичне визначення Гірта про стиль. Але в практиці я аналізую не йдучи за цим визначенням", – зізнається С.Щупак [21, с. 32]. Він же у 1931 році, оцінюючи свої статті за 1925–1927 роки, знаходить серйозні помилки.

Зважаючи на те, що марксо-ленінська критика завжди знаходилась у ситуації наперед визначеної вини (не в повну силу, не тим способом реалізовано партійні вказівки), тому популяризуються жанри каяття і самовиправдання, а також метод самокритики. Подаючи розгорнуту картину літературно-критичного життя 1930-х років і нещадно критикуючи колег, В.Сухино-Хоменко постійно вдається до самокритики (с. 47, 49–50). У фіналі він цілий розділ статті відводить на самокритику [17, с. 55–60], картаючи себе за недооцінювання ролі систематизованого пізнання в художній творчості. Таку саму методу повторює у своїй статті і С.Щупак.

Займаючись самокритикою, дослідники часто вдаються до прийому відсторонення, який реалізується в ідентифікації себе як Іншого. Наприклад, В.Сухино-Хоменко пише про себе: "[...] Сухино-Хоменко й сам припустився неприпустимої помилки [...]" [20, с. 50]. Зрозумілими у цьому разі є привселюдні акти покаяння. Звинувачений у троцькізмі В.Сухино-Хоменко "[...] в листі до "Комуніста" засудив свої троцькістські формулювання і мусить це засудження підтвердити своєю дальшою літературно-критичною практикою" [7, с. 9].

Акти самовиправдання синхронізуються з методом самоінтерпретації. Спростовуючи закиди В.Сухино-Хоменка, С.Щупак вдається до автокоментаря. "Саме від цього [публіцистичності Антоненка-Давидовича – В.Х.] я починаю аналізу творчості письменника й саме цьому я п і д п о р я д к о в у ю оцінку всіх його стильових засобів" [21, с. 35], – стверджує С.Щупак, аналізуючи свою статтю про Б.Антоненка-Давидовича. Далі дослідник констатує: "Антоненка-Давидовича я аналізував у процесі його еволюції, показавши, як він спочатку пристосовуючись, сковзав по поверхні

---

Сенченко Г. Завдання спілки радянських письменників України. Доповідь на пленумі правління Спілки радянських письменників від 25 квітня 1935 року // Червоний шлях. – 1935. – №4. – С. 142; Безпалов. Стан і завдання радянської критики // За марксо-ленінську критику. – 1935. – №4. – С. 38.

революційних явищ, ступневе все активніше розвиваючи свої антиреволюційні, буржуазно-націоналістичні погляди" [21, с. 35].

У протистоянні В.Сушино-Хоменка і С.Щупака помітне місце відіграла редакція "Критики", де були вміщені статті обох авторів. У коментарях до статті В.Сушино-Хоменка зазначено, що редакція не поділяє ряду його тверджень, у коментарях до статті С.Щупака позиція редакції означена чіткіше: вона відзначає, що Сушино-Хоменко "правдиво критикував антимарксистські критичні роботи тт. Лакизи та Юринця" і в той же час зауважує, що він "перебільшено й неправдиво скритикував праці т. Щупака".

Далі "Критика" розгортає цілу кампанію з розвінчання В.Сушино-Хоменка, уділяючи помітну роль "навчанню" усієї української марксо-ленінської критики, недосконалість якої чітко прокоментовується. У статті "Лист тов. Сталіна та завдання критики" оскаржуються усі провідні українські марксистські критики: "Треба повести рішучу боротьбу з помилками формалістичними, механістичними й збоченнями націонал-опортуністичного порядку в роботах тов. Коряка, з проявами правого опортунізму та лібералізму в питаннях літературної політики у тов. Кулика, проявами примиренства до націонал-опортунізму та дрібно-буржуазним еkleктизмом тов. Овчарова, з право-опортуністичними помилками і троцькістськими формулюваннями тов. Сушино-Хоменка, з гнилим лібералізмом, право-опортуністичними та націонал-демократичними помилками тов. Ів. Лакизи" [9, с. 11]. Так мудра партія-вчитель за допомогою "Критики", виявляючи помилки критиків-учнів, відповідно скеровує літературно-критичний процес, надаючи йому відповідного значення.

До 1932 року завершується установчий процес марксо-ленінської критики на рівні методології та методики, а також кадрової політики. Будучи виключно тоталітарним проектом, вона функціонує як державна інституція, покликана виконати ряд завдань. Проголошування цих завдань – одна з найприкметніших ознак критичного дискурсу. "Гнучкість" структури цього дискурсу узабезпечується набором постійних завдань і таких, які змінюються згідно з політикою партії. До постійних належить: показувати домінуючу роль комуністичного світогляду, утверджувати принципи ленінської діалектики, обстоювати служіння літератури найударнішим завданням доби тощо.

"Змінні" завдання наочно оприявнюються після знакової для літературно-критичного життя постанови ЦК ВКП(б) від 23.04.1932 р. "Про перебудову літературно-художніх організацій". Явна мета цієї постанови, яка відповідно вербалізувалася, полягала у необхідності подолати гальму-

вання художньої творчості, "захованої" у вузьких межах літературно-художніх організацій, завдяки утворенню спілки радянських письменників.

У програмні й статті, опублікованій у "Правді" від 9 травня 1932 року й передрукованій у "Критиці", так коментується феномен спілки: "Перед спілкою радянських письменників та її комуністичною фракцією стоїть величезної ваги завдання – створити високохудожню за своїм змістом літературу. Спілка письменників має забезпечити такі умови творчості, виховати такі кадри, щоб у недалекому майбутньому могла з'явитися література, справді гідна нашої великої доби, гідна кляси, що героїчно здійснює побудову нового безкласового суспільства. Гасло – за соціалістичну літературу, за магнетобуд у літературі – має стати прапором спілки письменників. Пролетаріат під керівництвом компартії буде соціалізм, творить соціалістичну літературу. Література є частина загального фронту культурного будівництва" [13, с. 9]. У 1931 році закінчується перша п'ятирічка, яка оприявнила практику індустріалізації й колективізації, і настає період реконструкції мистецького життя, який вивершує сталінський проект з утворення держави як "тотального твору мистецтва" (Г.Гюнтер).

Прихована мета передбачала остаточне ув'язнення літературно-мистецького життя у процесі формування феномена радянського письменника й радянської літератури. М.Чудакова, яка розглядає семантичну ортодоксальність (злиття географічного й ідеологічного) слова радянський, коментує його номінативність і тоталітарну зрощеність зі словом "письменник": [...] саме слово означало, що тепер зворотної дороги ні для кого нема" [18, с. 199].

Відповідно змінюється завдання критики, яка вивищується у статусі регулятора літературно-мистецького життя. Завдання 1931 року про боротьбу за творчу гегемонію пролетарської літератури, стимульовану ВУСППом, поступається потребі працювати над утворенням радянської літератури, а розмежування пролетарсько-письменницьких лав – необхідності виховати радянського письменника. Відповідальна місія критики постійно контролюється партією. Уже у роз'яснювальній статті у "Правді" наголошувалося: "Дуже відповідальне завдання лягає на літературну критику. Критика допомагає письменникові піднятися на вищу ступінь творчості. Критика може зробити це, коли самі критики серйозно поставлять перед собою завдання теоретичного навчання" [13, с. 10].

У наступній статті "За марксо-ленінську критику", яка надрукована у четвертому номері "Критики" за 1932 рік, спектр завдань уточнюється: "Завдання та зміст марксистської критики полягає в тому, щоб на засаді

марксо-ленінської методології, ленінового положення про партійність літератури, вести боротьбу на фронті літератури за ліквідацію відриву літератури від політики, від партійності, викривати всілякі перекручення й збочення в художньому творі, боронити чистоту матеріалістичної методи, підносити рівень світогляду самого митця" [7, с. 34].

Прикметним також є той факт, що президія оргкомітету Спілки радянських письменників України ухвалила першою провести нараду критиків: критика покликана виконати роль організатора літературного життя, а саме втілити Постанову ЦК про побудову літературно-художніх організацій. І.Кулик, виступаючи на нараді, проголосив: "Критика й повинна нам допомогти, в громадському порядку, визначити склад майбутньої спілки радянських письменників. Своєю точною марксистською оцінкою, творчою оцінкою кожного письменника повинна допомогти виявити, хто з них справді творить соціалістичну літературу, хто правдиво відображає нашу дійсність, хто з тих, що стояли на хибних шляхах, виявив ознаки того зламу, що, за історичною промовою тов. Сталіна, характерний для радянської кваліфікованої інтелігенції" [9, с. 3].

Функціоналізація критичного поля передбачає визначення двох ключових ролей критика: він і учень, і вчитель одночасно. Критик мусить підвищувати загальний рівень, марксо-ленінську і фахову ерудицію. Для нього часто влаштовуються лікнепи, як та ж таки критична нарада, на якій І.Кулик роз'яснює сутність перебудови. Він виділяє три концептуальні моменти: сутність перебудови означає не скасування ленінського партійного етапу в літературознавстві, а його розгортання за нових умов, що передбачають втягнення нових кадрів; не скасування класової боротьби, а втягнення нових сил, активізація кваліфікованих кадрів; не скасування пролетарської літератури, а максимальне її посилення, використання для соцбудівництва якнайширших кадрів радянських і тих, хто може і повинен стати радянським письменником. У статті І.Кулик формує основні завдання критики: "[...] від вас, т.т. критики, що беретесь вчити інших і повинні вчити інших, що беретесь і повинні вчити письменників – безперечно від критиків-марксистів, ми вимагаємо й партійності, й діалектичності у вашій роботі" [11, с. 8].

Озброєна знанням марксо-ленінська критика мусить виховати радянського письменника. Кодифікуючи феномен "радянський письменник", І.Кулик визначає три його сутнісні ознаки: "Письменник-комуніст повинен бути не просто радянським письменником – з нього мусить бути пролетарський письменник" [11, с. 7], "Від письменника-комуніста ми вимагаємо комуністичного світогляду й щоб цей світогляд не мав би

збочень" [11, с. 7], "Ми визнаємо автора художнього твору за радянського письменника, коли він підтримує платформу радянської влади. Ми його визнаємо за радянського письменника, коли він прагне брати участь у соціалістичному будівництві" [11, с. 8].

Процес народження радянського письменника зображено у міфопоетичних тонах. Спочатку критика мусить боротися за нього і "видерти його з ворожих пазурів", далі виховати письменника таким чином, щоб він перетворився на "союзника", а "союзник" – на пролетарського письменника. Відповідно окреслюється роль критика-деміурга, який мусить дбати, щоб творчість радянського письменника набрала ознак більшовицької ідеології, а для цього критик мусить "боротись", "консультувати", "радити".

Міфопоетична риторика І.Кулика виявилася дуже продуктивною й оприявилася у доповіді Г.Сенченка "Завдання спілки радянських письменників України", де дослідник використовує настанову Сталіна про вирощування кадрів, як садівник вирощує плодове дерево. Г.Сенченко проголошує: "Наші критики повинні підходити до письменника так, як кращий садівник підходить до облюбованого дерева, вони повинні дбайливо вирощувати його". І далі: "Треба створити дійсно такі умови, щоб кожен письменник на Україні був як прекрасне квітуче дерево" [15, с. 143].

Процес формування і становлення радянських письменників підсилюється політичною риторикою й стимулюється сталінським визначенням, за яким письменники кваліфікуються як "інженери людських душ", а отже, в ієрархізованому тоталітарному суспільстві, скерованому на виховання нової людини, посідають визначальне місце. Тому програмування письменника – запорука успіху тоталітарних стратегій. Прикметною тут є промова П.Постишева на пленумі правління Спілки радянських письменників України, у якій він сформулював партійний канон радянського письменника.

Постишев виділив кілька основних вимог: висока ідейність і принциповість у творчості, соціалістична правда, щирість як у самих творах, так і в моральному обличчі письменника, підвищення рівня загальної культури і художньої майстерності, створення товариських стосунків у середовищі письменників, справжнього колективізму [14, с. 16–18]. За зразок для наслідування Постишев виділяє Максима Горького, а образ радянського письменника мислить як справжнього борця "за здійснення найпередовіших ідеалів людства, носієм яких є наша партія на чолі з великим Сталіним" [14, с. 18].

Перший з'їзд радянських письменників у 1934 році – ключова віха в структуруванні літературно-мистецького життя – відповідно програмує



завдання для критики, яка мусить "перевірити, чи всі правильно зрозуміли завдання, поставлені з'їздом, чи все зроблено, щоб здійснити постанову з'їзду письменників, чи стоїть критика на рівні своїх завдань" [2, с. 36]. Післяз'їздовий період позначений зміною в конфігураціях учасників літературного процесу, що спричинене успіхами в розгортанні програм партії з консолідації мистецьких сил. Так, відзначено помітні успіхи критики, бо вона консолідована на основі марксистсько-ленінської теорії, марксизму-ленінізму уже не протистоїть жодна літературно-теоретична школа, зліквідовані групівщина й групова боротьба, з'явилися нові кадри й підвищився загальний рівень робіт.

Досягнення критики ще сильніше вивищують її, зміцнюють її позицію над літературою. Відповідно узаконюється функція критика як "володаря значення", яке є істинне за своєю суттю. Обґрунтовуючи цей феномен, Безпалов коментує: "Гончаров створив образ Обломова, але обломовщина як велике соціальне узагальнення було розкрито Добролюбовим. Тургенєвський Базаров знайшов у Писарева таке тлумачення, що ряд поколінь сприймав Базарова крізь призму саме його оцінки" [2, с. 43].

Безпалов заперечує дві кодифікації критика як своєрідного типу художника в літературі, що передбачає пріоритетність естетичної оцінки й образність як одну із ключових ознак наукового мовлення, і науковця з відповідною політичною, громадянською та науковою позицією, яка обмежується методами аналізу, оцінки й коментаторства. Програмування феномена провідничності критика, який "наділений знанням" або повинен його здобути й мусить його відповідно використати, уможлиблює номінування критика як тоталітарного медіума: "Перед критиком стоїть завдання вивчити дійсність, знати її не гірше, а краще за письменника, не обмежуватись тим, що дає література, а самому підносити перед літературою завдання, робити висновки й узагальнення на основі літературних образів, бути провідником політики партії, а не тільки оцінювачем чи коментатором художніх творів" [2, с. 47].

Факт проведення з'їзду радянських письменників конституював легітимність феномена "радянський письменник", над появою якого критика мусила працювати з 1932 року, реалізуючи літературну комунікацію на рівні "учитель – учень". Мета була досягнена – письменники включилися в практику соціалістичного будівництва. Відповідно переорієнтовуються літературні взаємини. Тепер це – соціалістичне співробітництво. Критик і письменник визначаються як "соратники", "два загони єдиного літературного руху", що виконують єдину спільну мету: "Художник служить соціалізму створюючи образи. Критик служить соціалізму, аналізуючи художні образи і

процеси дійсності. Обидва загони працюють під керівництвом партії, обидва загони служать єдиній ідеї і єдиній меті" [2, с. 40].

Другий тип стосунків – суперництво. Критик переорієнтовується із вивчення літератури на її співтворення і уже не тільки "наставляючи" письменника, а й продукуючи критику як літературу. "Мусять бути створені такі роботи й статті, які за своїм змістом, проблемами, мовою могли б конкурувати з тими художніми творами, про які вони написані" [2, с. 44], – зауважує Безпалов. Відчутною стає тенденція популяризації й масовізації критики, що пов'язане з чіткою зміною адресата. Літературна комунікація критика й письменника глобалізується за рахунок включення читача. Саме читач є об'єктом літературної дидактики, тепер критик і письменник борються за право його виховувати.

Критику скеровано на читача, тепер він основа кодифікації: "Критик буде тим авторитетніший для письменника, чим авторитетніший він буде для читача" [2, с. 47]. Відповідно сформовано функцію критика як вихователя читача й визначено її специфіку: "Критика тоді керуватиме читачами, виховувати їх художні смаки, коли вона знатиме реальні вимоги читачів, матиме широкий контакт з передовими людьми нашої епохи. Передові люди нашої країни мають широку змогу виявляти свої вимоги і смаки, і критика, дотримуючись контакту з читачами, зуміє бути їх художнім керівником, вивчати їх смаки, виховувати їх" [2, с. 48]. Критик, із одного боку, мислиться як частина читацької публіки, із іншого, як той, хто володіє "голосом дійсності". Безпалов наголошує: "Критик мусить мати художній смак, що відбиває і формує смак активних і свідомих будівників соціалістичного суспільства. Коли він сам належить до їх числа, коли він сам є голосом дійсності, активним учасником соціалістичної практики, більшовиком у своїх думках і почуттях, – він зуміє тим самим вірніше висловити естетичні вимоги пролетаріату" [2, с. 48].

Функція критика – вихователя читача передбачає формування двох інших: критик як соціолог і громадський діяч. По-перше, критика зобов'язують вивчати дійсність, знання якої стає основним критерієм оцінки твору. Окрім того, "знання життя" дає змогу "доповнити те, що дає художній твір", а тим самим відстояти право критика бути єдиним легітимним "вихователем". По-друге, у літературному процесі другої половини 1930-х критик кодифікується як громадський діяч, бо його функція зводиться до того, аби виявити, як твір впливає на суспільство, тобто критика переорієнтовується із вивчення літературного твору на дослідження того значення, яке він має для суспільства. У цьому вбачається громадянська роль критика, який бере безпосередню участь у формуванні соціалістичного суспільства: "[...]

Комуністична критика, являючи собою критику партійну, найповніше аналізує художній твір в його значенні для соціалізму, отже, не авторові наміри, його задуми, а те, як ці наміри реалізовані" [2, с. 49].

Серед "розбудовчих" функцій марксо-ленінського критика особливого значення набуває "естет нової формації", яка передбачає формування основних естетичних засад соціалістичного мистецтва. Концепійно теорія тоталітарної естетики ґрунтується на твердженні, що нова дійсність висуває естетичні принципи, а вже потім вони виявляються в повній і досконалій формі в мистецтві. Відповідно в соціалістичному суспільстві, за твердженнями критики, естетика наповнюється іншим змістом: "Соціалістична праця, соціалістичне будівництво, боротьба за соціалізм в минулому й сьогодні, за повне знищення капіталістичних елементів в економіці й свідомості людей – зміст нашої естетики" [2, с. 37].

"Прив'язування" й обумовлення мистецтва дійсністю передбачає ортодоксальний рівень функціоналізації усіх його оприявленнь. У першу чергу, це стосується літератури, функціональний план якої подається у термінах індустріалізації й ув'язнений політичною риторикою: "Художня література є специфічна форма класової ідеології, в класовому суспільстві вона є гнучка, різнобарвна, відбиває в собі всю сукупність суспільного буття і суспільної свідомості, охоплює всю безліч відтінків людських переживань, почуттів, думок, волі; окрім того, в художній творчості значне місце посідає індивідуальна творчість кожного письменника, але не в сенсі буржуазного індивідуалізму, а як широке розвинення індивідуальних здатностей кожного активного будівника соціалізму, підпорядкованих одній основній ідеї – побудування безкласового комуністичного суспільства" [7, с. 19].

Тоталітарна "не-естетика", універсалізуючи ідеологічне, послуговується кількома принципами, які оприявнюються, зокрема, в теорії тексту і його інтерпретації. Із одного боку, критика намагається повністю девальвувати естетичне як таке за рахунок прокламації ідеологічної доцільності. Вона стверджує: "Нам треба характеризувати літературний твір не з погляду абстрактних категорій, а з погляду його адекватності нашим ідеям, нашим завданням, з погляду зв'язку його з революційною дійсністю, революційною реальністю, з погляду його художньої насиченості і рівня художнього впливу" [19, с. 27].

Із іншого боку, критика, використовуючи естетичні категорії, наділяє їх перверсивним ідеологічним значенням. Характерним у цьому разі є черговий етап у дискусії про зміст і форму художнього твору. Абсолютизація ідеології у тоталітарній естетиці вивисує категорію змісту. Перестраховуючись від звинувачень у формалізмі, критика неохоче

рефлексує над категорією форми, особливо на початку 1930-х, проте пізніше все-таки зголошується на пропагування гегелівської формули про єдність змісту і форми, надаючи їй відповідного ідеологічного звучання. Критика, відтак, мусить разом із письменниками міркувати, як "реалістичний зміст втілити в реалістичну форму і революційну форму заповнити революційним змістом" [23, с. 26].

Пріоритетність змісту, однак, все одно вичитується, у критиці 1930-х зокрема, у створеному каноні темарію, який орієнтується насамперед на відображення реконструктивної доби п'ятирічок. Це соціалістичне будівництво, колективізація та індустріалізація, радянський патріотизм, соціалістична Батьківщина, оборона краю (тема Червоної армії) тощо. Тематичний принцип є одним із основних в оцінюванні легітимності твору: так радянський тоталітаризм контролював твір, уписуючи його в грандіозний сюжет досягнень соціалістичного суспільства.

Одне з ключових питань тоталітарної естетики – проблема стилю. Її намагалася розв'язати протягом 1920-х років уся літературно-критична думка, доки у 1932 році пошуки не увінчалися остаточним рішенням Сталіна про соціалістичний реалізм – конгломерат, у якому заховалися всі ідеологічні й естетичні парадокси сталінської культури. Перед критикою вимальовувалося ключове завдання: легітимізувати цей стиль, теоретично його обґрунтувавши. Українська критика реагує досить оперативно: у 1933 році у журналі "Критика" з'являється стаття "Стиль нашої доби", у якій її автор С.Щупак на шести сторінках конспективно викладає теорію соцреалізму, починаючи від генези стилю й закінчуючи його генологією. У 1934 році виходить доопрацьований варіант статті, зокрема у питанні генези. У 1935 році друкується стаття російського автора Безпалова "Стан і завдання радянської критики", де осмислюються основні положення соцреалізму.

Основне питання, яке потребувало першочергової кодифікації, – це проблема генетичного коду соцреалізму. Вона розв'язується згідно з визначальною характеристикою тоталітарної естетики: "[...] Соціалістичний реалізм є *продукт нашої радянської дійсності, тобто насамперед наш реальний літературний процес*" [2, с. 51]. Тому найперше соціалістичний реалізм "прив'язувався" до естетики реалізму, через ідеологічне перепрограмування якої він і легітимізувався.

С.Щупак диференціює поняття буржуазного й пролетарського реалізму. Він використовує ідею "статичність/активність" як принцип диференціації, стверджуючи, що буржуазний реалізм не ставить собі завдання змінити даний лад, не виходить за межі конкретної історичної реальності, не розкриває рушійних сил історичного процесу. Пролетаріат –

єдиний клас, який, впливаючи на дійсність, велетенським розмахом пришвидчує суспільний рух. Звідси, на думку дослідника, пролетаріат єдиний здібний розкривати "правду до кінця", "тому він творить найбільш послідовну реалістичну літературу" [22, с. 8].

Реалізм пролетарської літератури мислиться С.Щупаком як підґрунтя методу соціалістичного реалізму, а його генезис тлумачиться двопланово. Дослідник стверджує: "[...] творчі принципи, що склалися – внаслідок – з одного боку – критичного освоєння літературної спадщини минулого і – з другого боку – на основі вивчення досвіду переможного будівництва соціалізму і зростання соціалістичної культури, найшли головний свій вияв у принципах соціалістичного реалізму" [23, с. 11]. Тобто критика намагається історично обґрунтувати появу соцреалізму, обумовити той фактор, що він продовжує кращі традиції класичної літератури. Водночас вона постулює унікальність соцреалізму як продукту соціалістичного життя.

Основним кодифікаційним чинником соцреалізму С.Щупак мислить ідейно-активне ставлення до правди соціалістичного життя. Він стверджує: "Соціалістичний реалізм не реєструє пасивно факти, а систематизує факти, щоби показати *головне й основне*, щоби виділити *ведущу* тенденцію нашого розвитку, щоб дати *синтезу* життєвих фактів. Соціалістичний реаліст не просто описує відносини, а активно ставить до цих відносин, прагнучи змінювати їх в напрямі соціалістичного розвитку" [22, с. 6]. Соцреалістична візія правди має провіденційний і футурологічний характер, вона пов'язана з пропагуванням соціалістичних ідеалів. Так актуалізується концепція "романтичної перспективи" або ідея "завтрашнього дня" і водночас виправдовується бичований на початку 1930-х років романтизм, що асоціювався передусім із ім'ям М.Хвильового. Тепер ідеологічно обґрунтований романтизм уписується у систему генетичних кодів соцреалізму.

Критика 1930-х основним своїм завданням бачить прописування механізмів "активного втручання в життя" для здійснення футурологічної візії завтрашнього дня. Вона безапеляційно заявляє, що соцреалізм партійний, і ставить його на "службу соціалізму": "Партійність виявляється в тому, чи служить даний твір соціалізму, чи показує дійсність в її революційному розвитку, чи оцінює факти з погляду соціалізму" [2, с. 53]. На практиці партійність реалізується за допомогою тенденційності. Їй надаються широкі права: це і відповідне об'єктивне змалювання й розгортання образів, та прокоментована авторська позиція. Тенденційність спрямована на виховання людей у дусі соціалізму, вона необхідна умова

побутування соцреалізму як дидактичної практики. Безпалов констатує, що "справжнє соціалістичне мистецтво виникає тоді, коли твір, на основі змалювання самої дійсності, виховує комуністичне світовідчуття й світогляд, коли художній образ викликає в читачів наслідування, править за приклад" [2, с. 54].

Виховні претензії соцреалізму обумовлюють важливість постановки проблеми героя. С.Щупак звертає на неї особливу увагу, вважаючи першорядним завданням для соцреалізму. Вирішуючи його, критик синхронізує політико-економічну характеристику, вважаючи, що новий герой – не обрана людина, а масове явище, а в масі формується тип соціалістичної людини; психологічну – людину-типа треба показати у своїй складності й різноманітності. С.Щупак помічає чи не найголовнішу ознаку нового героя – він перебуває у стані зросту, демонструючи динамічну модель соціалістичного суспільства.

Як бачимо, критика 1930-х запрограмувала основні вертикалі теорії соцреалізму, активуючи його реалістичний і романтичний компоненти, указуючи на моделювальну роль позитивного героя, досліджуючи поетику соцреалізму (темарій, сюжет, композиція). Однак агітковий тон оприявнював партійно-ідеологічний генезис соцреалізму як фантому, який до того ж не був підкріплений практикою. Теоретизування марксистської критики 1930-х років про соцреалізм – це розмисли про те, що практично не існує, а тому й уявляється за допомогою промовистих метафор. Наприклад, кодифікування С.Щупака: "[...] соціалістичний реалізм у своєму розгорнутому вияві – це велика вершина ідейної глибини, художнього розмаху й майстерності. Через глибоке вивчення соціалістичної дійсності, поширення свого ідейного обрію на основі науки Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна, піднесення своєї мистецької кваліфікації радянські письменники повинні більш настирливо боротися за здобуття справжньої вершини соціалістичного реалізму" [23, с. 26].

До середини 1930-х років стало зрозуміло, що марксо-ленінська критика як проект сталінської культури виконала свою функцію: вона закріпила більшовицьку владу на території не тільки літературно-мистецького, а й власне суспільно-громадського життя. Марксо-ленінська критика монополізувала літературно-критичний простір, що уможливило безальтернативність критичного мислення. Зрощеність політичного й естетичного в ущерб другого – ознака, характерна для марксо-ленінської критики, – обумовила ортодоксальність, дидактичність і агітковість, які працювали на реалізацію партійних завдань. Профанація та брак інтелектуалізму, що відзначали критичний дискурс, лише сприяли постулюванню "істинності" партійних завдань.

Отже, свою історичну місію критика на даному етапі виконала, що сигналізує про завершеність проекту – партія його згортає. Цьому сприяли і власне внутрішні характеристики марксо-ленінської критики. Вона не вийшла із зони самостановлення, переймаючись проблемами методології, кадровою політикою, формуванням системи методів і функціональних ролей критика. Попри успіхи у формуванні критичного канону, перших спроб про креслення теорії соціалістичного реалізму, ця критика була ще досить аморфною і не досить оперативною для того, щоб ефективно й швидко впроваджувати політику партії в літературне життя. Очевидно, що свою роль зіграли також взаємні звинувачення критиків (вони тривали впродовж 1930-х), які шкодили втіленню візії партії про критиків як єдиний літературний загін. Ставало очевидним, що марксо-ленінська критика більше не виправдовує політики партії.

Як реакція, у другій половині 1930-х партія впроваджує "ручне" управління літературою, тобто критика позбавляється статусу керівного чинника у літературно-мистецькому житті. На практиці це означало репресію усіх чільних українських критиків-марксистів у 1937 році та їх фізичне усунення з літературного поля<sup>6</sup>.

Найвідчутніше зміна у партійній політиці помітна у ситуації з журналами. Замість полемічних статей 1920-х років, войовничо-ортодоксальних, наказово-декларативних першої половини 1930-х, у другій половині 1930-х домінують розгорнуті стенограми різних пленумів, засідань оргкомітетів спілок, основний зміст яких – це визначення завдань для літератури. Так через свої інституції партія почала керувати літературою.

Помітно зменшується і до того невелика кількість журналів. У 1934 році зникає "Життя й революція", у 1936 – "Червоний шлях", відчутних перебоїв у регулярності зазнає "Критика" (із 1935 року – "Літературна критика"), яка втратила усіх своїх ключових авторів та проіснувала тільки до 1940 року.

Так марксо-ленінська критика як один із проектів сталінської культури 1930-х, що позначався чи не найбільшою дозою ортодоксальності і чи не найменшим рівнем естетично вартісної продуктивності, практично була "згорнута" до кінця 1930-х років. Тільки у пізньому сталінізмі вже радянська (нова номінація!) критика, синхронізуючись із літературою, досягає помітних результатів: вона розробляє базові концепти теорії соцреалізму й засвідчує таким чином "затвердіння" соцреалістичного канону.

---

<sup>6</sup> Див. про це більше: Гординський Я. Літературна критика підсовєстської України. – Львів; Київ, 1939. – С. 78–79.

## Література

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К.: Смолоскип, 2008. – 186 с.
2. Безпалов. Стан і завдання радянської критики // За марксо-ленінську критику. – 1935. – №4. – С. 36–59.
3. Гординський Я. Літературна критика підсовєстської України. – Львів; Київ, 1939. – 134 с.
4. Демська-Будзуляк Л. "Ідеологічна" та "університетська" літературна критика та формалістський дискурс 20-х рр ХХ ст. в Україні // Молода нація. – 2007. – №2. – С. 158–173.
5. Добренко Е. Функции и категории соцреалистической критики: поздний сталинизм // Соцреалистический канон – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 392–433.
6. Зражевська Н. Журнал "Критика" і загальнометодологічні проблеми літературознавства 30-х рр. // Слово і час. – 1991. – №8. – С. 34–41.
7. Лаврова О., Уральцев М. За марксо-ленінську критику // Критика. – 1932. – №4. – С. 18–39.
8. Ленерт Х. Судьба социологического направления в советской науке о литературе и становление соцреалистического канона. "Переверзевщина / Вульгарный социологизм" // Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 320–339.
9. Лист тов. Сталіна та завдання критики // Критика. – 1932. – №1–2. – С. 5–12.
10. Кларк К. Марксистско-ленинская эстетика // Соцреалистический канон – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 352–361.
11. Кулик І. Нові завдання критики // За марксо-ленінську критику. – 1932. – №9. – С. 3–19.
12. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду. 1917–1959 рр.: Збірник документів. – Т. 1. – К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. – 880 с.
13. На рівень нових завдань // Критика. – 1932. – №4. – С. 5–10.
14. Постишев П. Шляхи української радянської літератури // За марксо-ленінську критику. – 1935. – №5. – С. 3–18.
15. Сенченко Г. Завдання спілки радянських письменників України. Доповідь на пленумі правління спілки радянських письменників від 25 квітня 1935 року // Червоний шлях. – 1935. – №4. – С. 117–152.
16. Сухино-Хоменко В. Критика // Критика. – 1931. – №5. – С. 3–17.
17. Сухино-Хоменко В. Критика в світлі реконструктивних завдань // Критика. – 1931. – №6. – С. 28–60.
18. Чудакова М. Новые работы 2003–2006. – М.: Время, 2007. – 557 с.
19. Щупак С. Завдання критики на новому етапі // За марксо-ленінську критику. – 1932. – №9. – С. 20–28.
20. Щупак С. За перебудову критичного фронту, за ударників до лав критики // Критика. – 1931. – №9. – С. 11–17.



21. Щупак С. Критична метода т. Сухино-Хоменка // Критика. – 1931. – №7–8. – С. 29–46.
22. Щупак С. Стиль нашої доби // За марксо-ленінську критику. – 1933. – №8. – С. 3–8.
23. Щупак С. Соціалістичний реалізм в художній літературі // За марксо-ленінську критику. – 1934. – №8. – С. 3–26.

**Н.П.Русаченко**

### **Морфологічні процеси в розвитку іменникового словотвору староукраїнської мови XVI–XVIII ст.**

Традиційними аспектами морфології у словотворі є вивчення фонологічної структури дериваційних морфем і морфологічних характеристик словотворчих моделей, які визначають роль чергувань та лінійних модифікацій основ у різних словотворчих типах. "Предметом вивчення словотвірної морфології є дериватологія в динаміці, дії, коли фіксується момент сполучуваності словотворчих одиниць" [1]. Елементами морфологічного синтезу є комплексні за своєю формою і семантикою одиниці – твірна основа і дериваційний формант. Саме особливості їх взаємодії є умовою функціонування морфологічних явищ у процесах словотвору. При цьому найважливішими виявляються ті зміни голосних та приголосних у складі морфем, які знаходяться в позиції додаткової дистрибуції і формують нові різновиди мотивуючих основ у складі мотивованих. Ці процеси зумовлені історично, в основі їх лежать певні діахронічні мовні явища, за аналогією до яких формуються і сучасні новотвори.

Мотивуючі засоби не завжди семантично повністю відповідають вимогам словотвірної моделі. Фонемна структура основи не буває ідеальною, тобто такою, яка безпосередньо, без перешкод має змогу поєднуватися з дериваційним афіксом. Зазвичай словотвірний процес супроводжується різними змінами фонологічного складу морфем. Саме тому для утворення нового слова необхідно правильно оформити компоненти його словотвірної структури. Останнє неможливе без урахування закономірностей, що встановлюються під час морфологічного аналізу.

Процес сполучуваності твірної основи і дериваційного форманта проходить три етапи: підготовку твірних засобів до сполучуваності; їхнє безпосереднє з'єднання і пристосування відповідно до семантичних, граматичних, фонематичних, орфоепічних закономірностей мови; акценту-