

Марина ГРИНИШИНА

**ДИСКУРС «РЕАЛІЗМУ» У РАДЯНСЬКОМУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ
НА РУБЕЖІ 1920-х — 30-х рр.**

У статті розглянуто останній етап дискурсу реалізму, яким у літературо- і мистецтвознавстві позначений період від початку ХХ століття. Також автором простежується генезис категорії «соціалістичний реалізм», визначаються її спільні з «реалізмом» та відмінні риси.

Ключові слова: дискурс реалізму, соціальний критицизм, пізній реалізм, художня система, «великий стиль».

The article describes the last part of the realism discourse, lasted in the literary and art research sphere from the beginning of the 20th century. The author also traces the «socialistic realism» category' genesis, determines its common with «realism» and different style features.

Key-words: Realism discourse, social criticism, late Realism, artistic system, «great» style.

У другій половині 1920-х років дискурсний процес, в центр якого винесе-на проблема утвердження реалізму як найбільш естетично плідного та ідео-логічно адекватного стилю нової пролетарської культури, не тільки помітно активізується, але й отримує декілька нових системних нюансів. Як — то вже стало хрестоматійним для з'яви всіх попередніх за часом нових стилів у світо-вому мистецтві, реалізм радянського зразка також стверджує себе через заперечення інших художніх систем, через відмову від їх філософських, світогляд-них, естетичних доктрин, а разом і від теоретичних розробок, в яких ці ху-дожні системи утверджувались. Відтак, теорія нового, соціалістичного етапу стилю «реалізм» прокладає свій шлях, спираючись на не дуже авторитетні на той час у колах європейської мистецтвознавчої науки визначення класиків-марксистів і відкидаючи всю «антиреалістичну» теоретичну та практичну спад-щину, накопичену світовою культурою впродовж останньої третини ХІХ до початку ХХ століття.

Насамперед, в роботах перших тогочасних поборників реалізму, згрупованих у так званому «соціологічному» напрямку (П. Коган, І. Маца, В. Фріче, В. Коряк та ін.), який на рубежі 1920–1930-х рр. виявляється провідною науковою «школою» радянського літературо- і мистецтвознавства, «дістається» натуралізму, який у дописах першої половини десятиріччя йшов пліч-о-пліч з реалізмом, часто-густо навіть змішувався з останнім. Тепер два напрямки відмежовані один від одного й навіть протиставлені, задля чого віднаходяться тематично принагідні статті марксистів П. Лафарга та Ф. Енгельса. Що ж до різноманітних течій модернізму, то вони просто заперечуються, оголошуються «ворожими» й «шкідливими» для пролетарської культури.

Що ж стосується паралельних платформ розвитку мистецтва й літератури, що послідовно й рясно плодоносять на російському й українському ґрунтах у зазначений період, то в дописах адептів соціологічного реалізму «по заслугі» отримують представники кожної з течій: пролеткультівці (вагому частину яких становлять представники російського футуризму) — за тотальне заперечення класичної спадщини без урахування плідного доробку поборників реалізму його «критичного» етапу; М. Євреїнов («у спину», оскільки ще 1925 року він виїхав з Росії) та його послідовники у царині театру (зокрема О. Таїров) — за заміну методики «правдивого» зображення дійсності на кону на методологію «театралізації життя», за спроби її «оздоровлення» через «театральні інтенції»; Л. Курбас — за відмову ще в часи Молодого театру розподіляти «великі» стилі світового мистецтва за релевантністю, за розуміння висхідної нової української сцени як покрокове «щеплення» європейськими мистецькими з'явами від античності до стилів модерну; українські футуристи — за принциповість тогочасної «антиреалістичної» позиції, за «братання» з європейським мистецьким авангардом.

Отже, визначивши реалізм єдиним «напрямком правдивого відображення дійсності», розбудовувачі російської та української мистецтвознавчої теорії послідовно заносять до «чорного списку» хибних і неправдивих мистецьких стилів всі, за винятком реалізму, стилі світового мистецтва усіх часів і народів. Перша, базова платформа відмежування, звісно, світоглядна: реалізм визначається «художньою паралеллю матеріалізму», що є незаперечною і єдиною філософською основою марксизму й ленінізму. Відтак, в якості «супротивника» декларована художня творчість, що вибирає матеріал не з реальної дійсності, але фантазує дійсність будь-якого іншого походження і шукає у її образах «вищої» містичної чи ідеалістичної «надреальності».

Невдовзі з'ясовується наступний рівень протиставлення: реалізм відмежовується від інших стильових систем через їх підлеглість формальним вимогам, під якими розуміються традиція (романтизм), канон (класицизм), абсолютизм

провідної ідеї (символізм), загостреність, декларативність формотворчого принципу (всі течії модерну й авангарду). Відтак, за єдиним реалізмом лишається здатність не тільки справжнього пізнання дійсності, але й донесення до споживача мистецької продукції результатів цього пізнання у адекватній художній системі.

На самому початку утвердження реалізму радянського зразка автори його доктрини вибудовують його художній ідеал лише з двох компонентів. Йдеться, по-перше, про відображення зовнішніх прикмет суспільства й часу з тією межею конкретності, яка складає уявлення («ілюзію») дійсності; по-друге, про більш глибоке розкриття історичного та суспільного змісту, сутності соціальних сил через образи-узагальнення. Тут на допомогу дописувачам приходять і стає хрестоматійною фраза Ф. Енгельса з листа до М. Харкнесс: «На мій погляд, реалізм має на думці, окрім правдивості деталей, вірність у передачі типових характерів в типових обставинах».

Надмірна узагальненість, відтак змістовна необов'язковість Енгельсового умовиводу добре прислужилася радянським теоретикам реалізму. Віднині уможливується пошук «родинних плям» стилю у літературі і мистецтві всіх часів і народів, і він унаочнюється у власній історичній продуктивності, більш значущій, ніж у будь-якої іншої художньої системи. Поступово, впродовж 1930-х рр., в працях теоретиків соцреалізму, вже названого єдиним художнім методом радянської літератури й мистецтва, конструється історична поетапна висхідна реалізму, і ця «конструкція» з остаточністю відмежовує радянську мистецтвознавчу науку від європейського наукового загалу, де реалізм був і залишився художньою системою, що заявила себе лише в другій чверті XIX століття й відтоді характеризує творчість окремих художників, яких за деякими індивідуальними стильовими ознаками можна звести до єдиного річища представництва реалізму.

Натомість, у радянських дослідженнях історії світової літератури першим кроком стилю визначається «стихийний реалізм» поем Гомера, потім північноєвропейського епосу, згодом західноєвропейської літератури середньовіччя («Пісня про Роланда», лірика трубадурів).

Відразу визначаються й «супротивники», які нібито «перешкождали» реалізові ствердитися у потужну й переважаючу методологічну рису, — це міфологія й релігія, з одного боку, і формальна традиція — з іншого. Відтак, свобода від іншої «школи» і «традиції» називається однією з «чеснот» будь-якого мистецького витвору, в чийй стилістиці радянські мистецтвознавці бачать ознаки реалізму.

«Стихийним» для радянської історіографії мистецтва лишається реалізм ренесансної епохи. І, оскільки, навіть у вищих за своєю художністю творах

Ф. Рабле, В. Шекспіра і М. Сервантеса, на думку радянських теоретиків, головною ціллю є не пізнання людини у існуючих соціальних умовах, а лише виявлення можливостей людської природи, то найбільшим досягненням велетнів літературного Ренесансу визначаються «образи розпаду феодального середньовіччя» і створення типів, що унаочнюють «революційний характер епохи». Саме «революційною героїкою», як характеристичною ознакою стилів ренесансної літератури та драматургії, умотивовується придатність цих творів для нового радянського мистецтва сцени.

З легкістю в дану систему оцінок вкладаються закиди класицизму, що їх висловлюють радянські дописувачі. Найпершим є закид у формалізації мистецтва Ренесансу, заміни «вільної стихії» творчості його митців (яка присутньо ототожнюється з «потягом» до реалізму) на «умовну традиційність», повернення до жанрової ієрархії, яку радянська історіографія мистецтва трактує як «станову», тобто таку, що розподіляє жанри на «високі» й «низькі» за соціальним статусом головних героїв твору. Відтак, «низький» комедійний жанр в літературі, драматургії й театрі класицизму ними поціновується найвище. В цьому сенсі найбільшої похвали удостоюється творчість Ж.-Б. Мольєра.

Зрозуміло, що літературу й мистецтво XVIII століття від Західної Європи до Російської імперії радянські дописувачі оцінюють за критерієм устремління до реалізму, а період визначається як процес «визрівання» стилю. Насамперед, йдеться про відмову від соціально обумовленої ієрархії жанрів у англійському (Д. Дефо, Т. Річардсон та ін.) і французькому (абат Прево, П. Маріво) романах, де, справді, героїзується «середня» людина, отримавши право на авторове співчуття своєму вочевидь тяжкому середньому становищу між аристократією і черню. У позитиві цієї новонародженої культури об'єктивується боротьба за буржуазну мораль, право та обов'язок, тобто за повноцінне соціальне існування цілого суспільного шару. Далі високі оцінки отримує «правдивість» і побутова правдоподібність і людська конкретність літератури та мистецтва XVIII століття, значний історико-пізнавальний матеріал, що вони дали наступним поколінням. Втім, тверді соціологічні позиції радянського мистецтвознавства змушують фактично заперечити перелічені вище здобутки нібито відсутністю у художників тієї доби справжнього історизму, вірного (історично обумовленого) підходу до суспільства, яке вони описують і в якому позиціонують своїх персонажів, й відтак, не розуміння героя як типового представника конкретного часу. Чи не єдиним справді реалістичним твором століття називається ними сатира Д. Дідро «Племінник Рамо», оскільки в ній подано узагальнену картину розкладу феодального суспільства. Саме на матеріалі літератури й мистецтва XVIII століття в якості підвалини реалістичного стилю встановлюється категорія «критицизму» — відкритого соціально

обумовленого негативу, і «викривальна» сторона стає однією з найбільших чеснот авторської позиції у художньому творі.

Здається, з літературою та мистецтвом кінця XVIII — початку XIX століття радянській історіографії мистецтва доводиться нелегко. Зовсім відмовитися від творчості Ж.-Ж. Руссо чи Й. В. Гете, Ф. Шіллера чи В. Скотта (тим більше, що історичну романістику останнього, як відомо, шанував К. Маркс), занести їх до списку «соціально відсталих» не видається можливим. І в мистецтвознавчих працях першої половини 1930-х вихід був знайдений: ще вчора, здається, стверджене, зосібна, у річищі «формального методу» як цілісне, двоєдине, взаємообумовлене поняття «стиль», знову розкладається на дві відокремлені складові: зміст і форму, під якою й розуміється відтепер «стиль». Відтак, романтизм декларується як «стиль», в якому реалістичний за розумінням зміст втілений у форму, далеку від реалізму, а вищезгаданим його представникам видається своєрідна ідеологічна «індульгенція» у вигляді переліку тих реалістичних рис історичної конкретності, соціальної обумовленості, побутової достовірності, що ними, справді, просякнутий зміст їх творів.

Емблематичним реалістом другої чверті XIX століття класиками марксисту, як відомо, заявлений О. Бальзак, оскільки в переважній більшості його творів вони знаходять і пізнавальний підхід до дійсності, й відверту соціальну обумовленість явищ, подій і людської психології, й типізовані характери, й «стихийну правдивість», що начебто змушувала апологета аристократії розкривати безсилля, нездарність, моральний розклад представників шанованого ним суспільного шару. Внаслідок цих тверджень К. Маркса, Ф. Енгельса, П. Лафарга, в дописах радянських теоретиків О. Бальзаку (а з ним Стендалю, Ч. Діккенсу) з легкістю відпускаються «гріхи» невіджитого романтизму, а підкреслено емоційні та гіперболізовані образи в їх творах, натомість, поцінуються за «повнокровність» та сповненість «великої життєвої сили». Щоправда, тим же самим Стендалю, Ч. Діккенсу, а разом і «рядовим» художникам XIX століття не прощають так званої «умовності», під якою розуміється створення в цілому не правдивої, прикрашеної, соціологічно пасивної картини сучасної їм дійсності.

Своєрідністю відзначається існування реалізму в російській імперській культурі у XIX столітті. За тією ж самою соціологічною логікою, млявість та невизначеність прикмет буржуазного ладу в патріархальній Росії обумовила «дворянський» характер слов'янського інваріанту західноєвропейського стилю. Оскільки за філософською доктриною дворянсько-буржуазного художника, вважають радянські дописувачі, існування держави та її майбутнє обумовлювались не економічними факторами, але розумовим та моральним станом самої російської інтелігенції, то саме від себе, від своєї здатності та сумління вони

визначали залежними подальший розвиток та поліпшення життя суспільства і народу. Звідси, вважають радянські теоретики, узявся моралізаторський, «вчительський» характер слов'янського реалізму, де вагомі соціально-історичні проблеми часто звужувалися до розмірів більш камерних — індивідуальної моралі, вибору, придатності. Зрозуміло, що «дореформений» реалізм, в їх уяві, за найбільшу і чи не єдину чесноту мав «антикріпосницький» елемент, котрим першочергово поцінна реалістична творчість О. Пушкіна, М. Гоголя, Т. Шевченка.

Приклад творчості останнього в дописах радянських літературознавців, власне, дезавує стрижневу рису реалізму як новоствореної категорії «методу»; для остаточності висновку досить порівняти розуміння постаті Т. Шевченка, сказати б, по-радянськи з думками про нього в українській публіцистиці початку століття, зокрема з викладеними у статтях М. Шаповала, М. Євшана для «Української хати». Там Шевченкова творчість розглядається в її неподільній цілісності, за принципом, що дає підстави конгломерувати розвиток соціально-політичних й естетичних поглядів автора, ув'язувати філософські, світоглядні, художні пріоритети в єдність, чийм присутнім відображенням стає стилістична цілісність його творів. Тепер, порівнюючи начебто «ідейно безсилі» твори Т. Шевченка (зокрема, «Тарасова ніч», «Іван Підкова», окремі вірші з першого видання «Кобзаря»), бо створені вони в душі і за каноном романтизму, з поемами та прозовими творами від «Гайдамаків», радянські теоретики конструюють висхідну подальшого Шевченкового шляху виключно через розвиток його революційно-демократичних поглядів та їх втілення у тему національно-визвольної боротьби, у виступах антисамодержавного та антикріпосницького характеру.

Слідом йдуть Л. Толстой та Ф. Достоевський, у аналізі творчого доробку яких радянська соціологічна теорія мистецтва мала б загрузнути й буксувати. Однак, саме тут чи не найбільше прислужилася двошарова модель «метод — стиль», заявлена на початку 1930-х. Першочергово її використання уможливило не просто зарахувати, але й поставити на топ-позицію в Пантеоні реалізму обох російських класиків — володарів індивідуальних «великих стилів», світова історична продуктивність яких стала незаперечною вже десятиліттями раніше. Потім радянське літературознавство сукупними зусиллями відмежувало не завжди «ідеологічно вірний» та «соціально прогресивний» зміст їх творів від невідпорно плідних і художньо значущих стилістичних систем. Так, цілій творчості Л. Толстого надаються, в якості позитивних рис, епічність, «народний» історизм (розуміння історії як життя народу), екзистенціальність (життя як втіленість соціального та історичного поступу), плинність психологічного процесу. Натомість, за переважною проблематикою, його творчість розподілена на декілька періодів, плідність кожного з яких визначається наявністю чи

відсутністю соціально прогресивної ідеї. Якщо на рубежі 1850–1860-х Левом Толстим нібито оволодіває плідна ідея єднання з народом, то саме нею й позначається «народна епопея» — «Війна і мир», де, справді, кожний з головних героїв зрощує свою особистість на шляху від станового індивідуалізму до причетності, спорідненості з іншими. Даному проміжку часу протиставляються 1870–1880-ті, коли, твердять радянські літературознавці, у творчості Л. Толстого прозирають історичний песимізм, відтак ідеалізація патріархального розуму та моралі, примножені критикою матеріалізму та позитивізму й межуванням соціальної доктрини з морально-релігійною філософією. Єдиною «чеснотою» тогочасного творчого доробку письменника (зокрема, роману «Анна Кареніна») в їх очах застається безжальний і безкрай критичизм аморалізму, гріховності, духовного зубожіння вищого світу, розкладу як дворянської, так і буржуазної моралі. З цього, названого «кризовим», стану письменник, здається, виходить у 1890-х, звернувшись до драматургії й давши у «Владі темряви» та «Плодах освіти» зріз проблеми негативного впливу міської цивілізації на селянську. При цьому повна відповідність обох п'єс художній системі натуралізму — стилю, вже декларованого ідеологічно не відповідним, замовчується. В той час, як для європейської теорії стилю Толстой-драматург буде визначений як один з емблематичних натуралістів, в радянському літературознавстві він лишиться хрестоматійним представником «критичного реалізму».

Наприкінці 1890-х, як відомо, Л. Толстой вперше робить спробу викласти свої погляди на мистецтво і його роль в соціумі. У трактаті «Що таке мистецтво» (1897–1898 рр.) він висловлює ідею «щеплення мистецтвом», за якою воно є результатом безпосереднього чуттєвого сприйняття дійсності, лише потім закріпленого за допомогою фарб, ліній, звуків, образів. Що ж до соціальної ролі мистецтва, Л. Толстой бачить її у єднанні людей, у рівних правах кожного члена суспільства на сприйняття витвору мистецтва. Дивно, але радянських літературознавців не бентежить наявний відрив теоретичних умовиводів письменника від їх конфігурації методу реалізму та ідеології творчості. Пояснивши цей відрив хисткістю соціальної позиції Л. Толстого, зрештою під кінець життя залежністю його розуму від «опіумних» постулатів християнської догматики, вони, натомість, поцінують його одночасне активне заперечення мистецтва декадансу як соціально пасивного, що здатне вести читача й глядача хіба що «від дивана до комори й назад» (таку «оцінку», нагадаймо, отримали від нього п'єси А. Чехова, чию драматургію Л. Толстой, до речі, зарахував до художньо-го простору «декадансу»).

В аналізі та результуючих висновках щодо творчості Ф. Достоєвського радянське літературознавство не настільки одностайне. Письменнику пригадують, насамперед, критику В. Белінським «фантастичного колориту» повісті

«Двійник», відмежування ним творчості Ф. Достоєвського від інших прикладів письменства «натуралістичної школи» (як бачимо, визначний російський знавець літератури також дотримується конкретно історичного погляду на стильову висхідну світової культури) за любов до виключних ситуацій і характерів, але найбільше — за поглиблений психологічний аналіз, за нещадне «викриття» письменником потаємності людського серця. Утім, висновки Белінського радянській критиці потрібні тільки задля того, щоб відшукати генезис і констатувати ідейні хиби у соціальній філософії Ф. Достоєвського, які розцінюються нею як «ренегатство» художника — як «викривлення» реалізму. До діла й упору стає у нагоді й висловлене у листуванні власне розуміння ним реалізму («Буденність явищ і казенний погляд на них, на мою думку, ще не є реалізм, і навіть, навпаки»). Відтак, Достоєвський обвинувачується у тому, що, домігшись у своїх романах та повістях майже нечуваної реалістичної дієвості, він нібито вкладав у свої образи глибоко неправдивий зміст шляхом тонкої містифікації — заміни реальних проблем і реальних соціальних сил на абстрактно-містичні. Так само його ідея «ґрунтовності» («почвеничества») — ідея єднання інтелігенції з народом як шлях, на якому Росія зможе уникнути жаху капіталізму, тепер дає привід звинуватити письменника в насильницькому ототожненні ним ідей революційної інтелігенції 1860-х з настроями дворянських кріпосників, що у своїй деградації втратили будь-який зв'язок з народом, з «ґрунтом». І зрозуміло, що Ф. Достоєвському «не вибачають» його тотального заперечення анархізму та революційного терору, його насмішки над аморалізмом стихійного бунтарства, його зневір'я не тільки у соціальному поступі чи у можливості побудувати краще суспільство на основі розвитку науки про нього, але й здатності в такий спосіб поліпшити і виправити людську природу. Відтак, радянське літературознавство 1930-х вважає Ф. Достоєвського «не вповні реалістом», або «реалістом тільки в основі своїй», тим самим, як і у випадку з Л. Толстим, ніби змушуючи «великих» російських авторів посмертно доводити своє право на високе звання «реалістів».

Загалом у дописах кінця 1920-х — 1930-х рр. вважається, що реалізм в культурі Західної Європи і Російської імперії остаточно утвердився як повноцінний метод, саме ввійшовши у свою «критичну» фазу в другій половині позаминулого століття, коли, твердять знавці процесу, відмовившись апологізувати буржуазну дійсність, художники XIX століття, натомість, за свою мету визначили її засудження та фактичну відмову від існуючого світоустрою. Втім, поміркований соціальний негативізм цієї культури радянських авторів вочевидь не влаштовує. Зазначивши присутні в літературі, театрі, живопису ноти «песимізму» (заміну «щасливого» кінця чи оптимістичної колористики на «нещасливі»), устремління авторів віднаходити для сюжету правдиві, іманентні

дійсності події, їх відмову від героїзації «героя» та демонізації «злодія», пассивізм (частий погляд на людину як на «жертву обставин»), вони вважають їх авторів здатними єдиною на вияв «розчарування» у тогочасній дійсності, по суті, на самокритику.

Характеристичним для описуваної концепції стає виокремлення в загальному річці західноєвропейського реалізму двох напрямків: «реформістського» та «естетського». Родоначальником першого визначається Е. Золя, другого — Г. Флобер. По суті, ця фігура «наукового» змісту є нічим іншим, аніж проявом настійливого бажання теоретиків мистецтва радянської формації зарахувати до безкрайого «океану» реалізму новостверджувани напрямки й течії від натуралізму до модернізму, чий формотворчі «вишукування» завбачливо пояснюються вже знайомими рисами ідеологічної нестійкості чи такої собі «запаморочливості» творчого розуму. Відтак, гасла натуралізму, які його «вояки», як відомо, запозичили у філософів-позитивістів О. Конта та І. Тена, в радянських дослідженнях отримують суто соціологічне тлумачення — пояснюються як вплив на літературу й мистецтво останньої третини позаминулого століття боротьби робітництва за своє соціальне визволення. Звісно, з творів Е. Золя, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Б. Бйорнсона, А. Бека та ін. поцінуються лише ті, що мають робітничу тематику, сцени відкритого класового антагонізму. А їх неоднозначна трактовка — відчутний страх перед соціальним вибухом, перед робітничим бунтом, що здатний стерти з землі весь існуючий світоустрій, зрозуміло, пояснюються ідейним «безсиллям» авторів так званого «реформістського» реалізму перед наступаючим крахом буржуазного суспільства, чутним у їх настійних спробах в момент загального краху капіталізму перед Першою світовою війною запропонувати соціуму, насправді неможливе, класове замирення.

Ще гірші «справи» у реалізму «естетського», декларованого як стадія за-непаду й переродження апріорно не вшанованого романтизму. Тим більше, що, на відміну від свого першоджерела, у якого в наявності нібито був «ідеал», нехай і «типово-буржуазний», «естетський» реалізм, твердять радянські історики мистецтва, ідеалу зовсім не має, і відтак, єдиною на що здатний, — це проповідувати шлях перетворення потворності реального світу на ідеалістичний світ «краси» засобами мистецтва. Щоправда, вони готові побачити у творах «естетиків» ранньої стадії справді реалістичні картини буржуазного суспільства й персонажів — типових представників того чи іншого суспільного прошарку. Чим далі (від Г. Флобера до Ш. М. Ж. Гюїсманса) апологети «естетизму» все частіше творять так звані «конструйовані легенди», чий стиль названий або «психологічним ідеалізмом» (М. Пруст), або «формалістичним кубізмом» (Дж. Джойс). Як бачимо, в цьому випадку знову очевидне настійливе бажання радянських теоретиків за всяку ціну почепити на реалістичний «га-

чок» кожне велике ім'я, нехай за окремими ознаками, але зарахувати значний мистецький твір до його художнього простору. І, зрозуміло, вони дружно уникатимуть навіть найменшого натяку на справжню відмінність творчого доробку обох володарів «великих» стилів — декларований ними полістилізм, вільний стильовий мікс, який врешті-решт земблематизує цілу мистецьку епоху, названу епохою «модернізму».

У протиставленні обом вищеназваним європейським відгалуженням реалізму, його вияви в імперській культурі від 1860-х отримують значно більш високі оцінки, першочергово за вияв «революційно-демократичної» ідеї, віднайдені радянським мистецтвознавством у творчості М. Некрасова, М. Салтикова-Щедріна, М. Коцюбинського, І. Франка. Спільна й визначна риса їх творчості, на думку радянських істориків мистецтва, полягає у глибині соціального розуміння і чіткості політичних оцінок (М. Салтиков-Щедрін), у прозріванні тієї сили, що вб'є рештки феодалізму разом з капіталізмом, у заміні утопічного соціального ідеалу (М. Некрасов, М. Чернишевський) на справжній (М. Коцюбинський, І. Франко, М. Горький).

Творчість обох українських дореволюційних класиків до того ж визнається як новий етап реалізму в українській літературі. Зрозуміло, ця «новизна» має відчутний ідеологічний, але не стилістичний, присмак. М. Коцюбинський, твердить соціологічна критика, пройшовши шлях від ліберального народника до революціонера-демократа, зміг вийти за рамки описування селянського побуту й дати у своїх повістях весь зріз буржуазного українського суспільства, змалювати широку картину тогочасного життя. Головною тематичною перевагою творів М. Коцюбинського називаються показ «шумування» в народних масах, створення образів революційного підпілля, критика колишніх соратників-лібералів, які після поразки революції 1905 року стали реакціонерами, сатира на митців декадансу — «мародерів революції» («Intermezzo»). Особливості індивідуального стилю письменника на тлі настільки соціально плідного змісту здаються не важливими, так що у дописах 1920–1930-х, де М. Коцюбинський стоїть у першому ряду так званих «предтеч» соцреалізму, не знайдемо навіть спроб науково ґрунтовного визначення й аналізу художньої системи його творів.

Щодо творчості іншого «соціально близького» українського літератора І. Франка, то впродовж декількох років з нею станеться відчутна метаморфоза. Впродовж 1920-х ідейна та ідеологічна придатність її змісту, нібито «заплідненого соціалістичною ідейністю», для нової української культури встановлюються як незаперечна. Втім, це не заважає дописувачам називати І. Франка наочним представником стилю натуралізму в українській літературі, писати про вплив мистецьких та соціологічних ідей Е. Золя й встановлювати творчі паралелі між

українським та французьким письменниками. З початком 1930-х ситуація з категоричністю змінюється, й учорашній натураліст І. Франко тепер поціновується виключно за нові соціальні теми робітничого бунту, класової боротьби, за показ нових героїв — захисників інтересів трудящих. В паралель український письменник виокремлюється з національного мистецького ланцюга, його проза попадає у феноменологічний ряд з творами А. Толстого та М. Салтикова-Щедріна, поезія — М. Некрасова та Г. Гейне, драматургія — О. Островського. Ряд безперечно поважний, але позиціонована в ньому творчість І. Франка втрачає всяку національну визначеність, естетичну й художню відмінність.

Втім, індивідуалізованість, естетична, художня окремішність конкретного творця «дореволюційної» формації не є справжньою цінністю у системі пріоритетів радянської соціологічної теорії мистецтва. Априорно відмовляючи всім художнім стилям (романтизму — через довільну, нав'язану дійсності ідею, якою той керується, декадансу — через «повзучий емпіризм», натуралізові — через екстраполяцію на людську історію наукових теорій, що вироблені природознавством), і «буржуазному» реалізові також, у здатності до «наукової достовірності» при відтворенні художнього еквіваленту дійсності, вони «пробачають» цей недолік визначним художникам-реалістам, які все ж таки вміли інколи «правдиво» її показати. Зрозуміло, шлях до наукового пізнання дійсності, за умовиводами радянських дописувачів, був відкритий митцям класиками марксизму-ленінізму, їх «практичний матеріалізм» виявився здатним стати за основу новому мистецькому методу, в чийй художній системі продукуються твори, які ідейно спрямовані на перетворення світу, на створення, волею партії та революційного класу, нової, поліпшеної моделі суспільства й людини. При цьому наявний «камінь спотикання» — наочна відсутність в російському та українському мистецтві й літературі кінця 1920-х — початку 30-х високохудожніх творів, створених за методом соцреалізму, які можна було б поставити поруч з класичними творами минулих стильових епох — радянських основоположників й adeptів методу, здається, не засмучувала. Так само, як і поступово заявлений у вершинних зразках післяреволюційного «красного письменства» (у романах, поемах і п'єсах Б. Пильняка, А. Платонова, М. Булгакова, М. Ердмана, М. Хвильового, М. Куліша, М. Йогансена та ін.) новий критицизм щодо змісту та відверте нехтування реалістичним каноном у формі. Перший «ухил» став пунктом звинувачення у «контрреволюційності» або «націоналізмі», другий — у «формалізмі». Власне, саме після репресій 1933–1934 рр. проти інтелігенції нової формації метод соцреалізму не просто набуває остаточних параметрів, але й канонізується на наступні принаймні півстоліття. В цей момент закінчується й дискурс про шляхи, методи та ідейні засади радянської культури, адже стає небезпечним, а відтак, зникає самий предмет суперечок.

1. *Klenze C.* Realism and Romanticism in two great narrators Keller and C. F. Meyer // From Goethe to Hauptman. — N.-Y., 1926.
2. *Moore J. B.* The Comic and Realistic in English Drama. — Chicago, 1926.
3. *Myers W. L.* The later Realism: A study of characterization in the British novel. — Cambridge, 1927.
4. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. — СПб, 1914. — Т. 10.
5. *Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. — СПб, 1906. — Т. 2.
6. *Соважо Д.* Реализм и натурализм в литературе и искусстве. — М., 1891.
7. *Пелисье Ж.* Новое реалистическое направление // Литературное движение в XIX ст. — М., 1895.
8. *Боборыкин П. Д.* Европейский роман в XIX ст. — СПб, 1900.
9. *Ла Барт Ф.* Романтическая поэтика во Франции // Разыскания в области романтической поэтики и стиля. — К., 1908. — Т. 1.
10. *Евреинов Н. Н.* Театрализация жизни. — М., 1922.
11. *Евреинов Н. Н.* Театральные инвенции. — М., 1922.
12. *Коган П. С.* Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в. — М., 1923.
13. *Коган П. С.* Очерки по истории западноевропейской литературы. — М., 1924. — Т. 3. — Ч. 1.
14. *Фриче В. М.* Социология искусства. — М., 1927.
15. *Фриче В. М.* Очерк развития западных литератур. — Харьков, 1927.
16. *Міца И. А.* Литература и пролетариат на Западе. — М., 1927.
17. *Нусинов И.* Дворянско-буржуазный и социалистический реализм // Новый мир. — 1934. — № 5.
18. *Лафарг П.* «Деньги» Эмиля Золя // Литературное наследство. — М., 1932. — Т. 12.
19. Маркс и Энгельс о литературе: Сб. статей. — М., 1933.
20. *Макарьев И.* Заметки о социалистическом реализме // Рост. — 1933. — № 23–24.
21. *Мицский Д.* О формализме // Год шестнадцатый. — М., 1933. — Кн. II.
22. *Шиллер Ф.* Энгельс как литературный критик. — М.; Л., 1933. — С. 88–152.
23. *Блейман М.* Правдивость и правдоподобие // Литературный современник. — 1934. — № 5.
24. *Гачев Д.* Проблемы реализма в эстетике Дидро // Литературный критик. — 1934. — № 3.
25. *Розенталь М. М.* «Типические характеры» в жизни и литературе // Литературный критик. — 1934. — № 9.
26. *Коряк В.* Калиновий гай. — Харків, 1927.
27. *Коряк В.* Нарис української літератури. — Харків, 1927.