

*Література*

1. Жулинський М. «...Те велике слово «Художник». *Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1980. С. 5–17.
2. Гончар Олесь. «Берегти світло в душі...»: про віру та сім'ю : із щоденникових записів / упоряд., підготов. текстів, ілюстр. матеріалу Гончар Л.О. Київ : Веселка, 2011. 223 с.
3. Гончар О. Шевченко й сучасність. *Гончар О.Т. Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1980. С. 28–37.
4. Гончар О. Жити йому в віках *Гончар О.Т. Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті*. Київ : Дніпро, 1980. С. 38–43.
5. Гончар О.Т. Листи / Упоряд. В.Д. Гончар, Я.Г. Оксюта; передм. В.О. Яворівського. Київ : Укр. письменник, 2008. 431 с.
6. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. : монографія. Київ : КНУ, 1998. 305 с.
7. Курило Л. М. Творча індивідуальність Олесея Гончара в епістолярному дискурсі. Луганськ : Альма-матер, 2007. 199 с.
8. Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олесея Гончара (мовні, навколо мовні й деякі інші проблеми). Полтава : АСМІ, 2008. 396 с.
9. Шевченко Т.Г. Кобзар. Київ : Дніпро, 1980. 613 с.

**Бодик О.П.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри англійської філології  
Маріупольський державний університет*

**ІСТОРИЗАЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
(на прикладі творчості І. А. Кочерги)**

***Анотація.** У статті розглядається стратегія компонування історії в літературі соцреалістичного канону, а також нова історична схема історії, в якій містилася спроба вирішення основних проблем сталінської епохи: особистої влади, державної змови, боротьби із внутрішніми і зовнішніми ворогами, що відображено в драматургічній творчості І. А. Кочерги.*

***Ключові слова:** історизація, соцреалістичний канон, історична схема історії, основні проблеми сталінської епохи, драматургічна творчість І.А. Кочерги.*

**Bodyk O. *Historization As A Phenomenon of Socialist-Realist Literature (experience of I. Kocherga's dramatic art)*.** *The article considers the strategy of composing history in the literature of socialist-realist canon, as well as a new historical scheme of history which contained an attempt to solve the main problems of the Stalinist era: personal power, state conspiracy, struggle with internal and external enemies, which is reflected in I. Kocherga's dramatic art.*

**Key words:** *historization, socialist-realist canon, main problems of the Stalinist era, new historical scheme of history, I. Kocherga's dramatic art.*

Специфіка соцреалістичного канону полягає насамперед у тому, що визначальними чинниками художньої цінності твору виступають фактори позалітературного походження, які не мають жодного відношення до художньо-естетичної системи творення змісту, а підпорядковуються ідеологізованим настановам політичного характеру. У цьому розумінні світоглядна основа соцреалізму співвідносна скоріше із середньовічною світоглядною орієнтацією, коли горизонтальне розгортання подій підпорядковувалося вертикальності, заснованій на Священному Писанні, відповідно сюжетні лінії художнього твору в такій перспективі вибудовувалися як притчове наближення життєвих реалій до сакральних подій духовної першої історії людства, зафіксованої єдиним священним текстом. Сама ідея історичного розвитку чи еволюціонування, таким чином, знецінювалася, бо ідеал уже був стверджений, а істинність визначалася лише максимами наближення до ідеалу Граду Небесного. У літературі соцреалізму відповідним текстом, що встановлював вертикальну вісь і визначав аксіологічну ієрархію подієвості, став марксистсько-ленінський (а у сталінський час – сталінський) опис історії. Ось чому основна проблема історичного знання викристалізувалася як проблема відтворення та інтерпретації минулого і спрямованість погляду на минуле носила досить умовний зміст, оскільки весь «дожовтневий» масив історичного досвіду набував значимості лише в залежності від того, наскільки духовно близькими були ті чи інші віддалені епохи до тих докорінних змін, які принесла революційна зміна суспільства. Специфічність соцреалістичного історизму визначалася відповідно ідеальним образом майбутнього царства комунізму, утопічна реальність якого була покликана активно перебудувати і змінювати недосконалу, а саме тому неістинну дійсність.

З усього масиву знання про минуле набувають значущості лише певні історичні події, що так чи інакше суголосні актуальній проблематиці сьогодення. Як правило, це події, що фокусують найбільш сутнісні для

даного соціокультурного відтинку часу проблеми, а саме: зміцнення і розширення держави, проблема влади, ціна суспільних перетворень.

Декларуючи власну дослідницьку позицію, Б. Гройс [1; 2], Є. Добренко [3; 4] та інші у своїх працях окреслюють підходи до розуміння художнього феномену соцреалістичного канону. Так, Борис Гройс підкреслює, що соцреалізм є «напівстилем»: постмодерністська техніка апропріації продовжує слугувати модерністському ідеалу історичної винятковості, внутрішньої чистоти, автономії від усього зовнішнього» [1, с. 110–111]. Історизація соцреалізму означає необхідну рефлексію щодо передбачуваної абсолютної безгрішності полеглою жертвою цієї культури авангарду, так само як і безгрішності модерністської художньої інтенції як такої, для якої авангард ХХ століття є лише однією із найяскравіших історичних маніфестацій [2, с. 15–19].

Під історизацією, вслід за Гройсом Б., будемо розуміти прагнення визначити концептуальну схему для розуміння іманентної еволюції (художнього проекту) у сталінській культурі. Для цього і необхідний облік її культурних меж, тому що її проблеми і передумови виявилися у них найбільш чітко, тобто мова йде про свій рід культурної археології, що, однак, на відміну від археології Мішеля Фуко, прагне не тільки описати парадигми, що змінюються, але і механізм їхньої зміни [2, с. 19].

Мета статті – проаналізувати феномен історизації літератури соцреалістичного канону, зокрема в історичних драмах І. А. Кочерги.

Стратегія компонування історії, яка почала складатися у 20-ті роки ХХ століття й остаточно усталилася наприкінці 30-х, відзначалася цілим рядом внутрішніх суперечностей, які відповідали міфологічному за своєю природою світосприйняттю цілковитого розриву зі «старим» життям і творенню абсолютно нового простору соціального буття. Зображення селянського повстання носило цілком позитивний характер, але самі повстанці, як представники світу, що ще не отримав перспектив виходу до «нового» світовлаштування, не розуміли, хто їх справжній ворог («Алмазне жорно», «Свіччине весілля»). Князь Ярослав – героїчна постать, сповнена величчя і мудрості, але князівський устрій владарювання сам по собі постає негативним фактором гноблення мас («Ярослав Мудрий»). Бюрократизм гальмує й унеможливує рух до остаточної перемоги нового світу, але централізація влади необхідна для встановлення істинного буття і звершення правого суду над відступниками («Марко в пеклі»).

У новій історичній схемі історії містилася спроба вирішення основних проблем сталінської епохи: особистої влади, державної змови, боротьби із внутрішніми та зовнішніми ворогами. Саме ця проблематика і визначала

сюжетні лінії творів, що заторкували історичну тематику, перетворюючи їх на своєрідний історичний маскарад, в якому могли як завгодно мінятися маски, тобто дійові персонажі та обставини. Ось чому в «Ярослав Мудрому» так вільно зміщуються в єдине ціле різноподії роки давньої епохи, дійовим персонажем виступає старий селянин, що є історичним нонсенсом для часів Київської Русі, де прошарок селянства ще взагалі не існував. Таким чином, визначальним для історизму соцреалістичного канону постає історичне синтезування, логіка якого задається панівним міфом доби – міфом нового життя, до якого веде мудрий вождь, а розгортається і знаходить численні передчуття і відповідники цей позачасовий міф на фоні історії, що постає лише як одне велике тло для сучасності, відповідно відбувається тотальне осучаснення та прагматизація історичного минулого. При цьому яскрава риторика боротьби залишається незмінною, хоча при цьому і відбувається поступовий перехід від сюжетоутворюючого принципу класової боротьби («Алмазне жорно», «Свіччине весілля») до ідеї державної змови, що успішно розкривається і завершується справедливим судом («Ярослав Мудрий»).

Цю специфіку соцреалістичного канону влучно характеризує Борис Гройс: «Соціалістичний реалізм, для якого історія скінчилася, і у якого саме тому немає у ній певного місця [...] поціновує її всю як арену боротьби між активним, деміургічним, творчим, прогресивним мистецтвом, спрямованим на побудову нового світу в інтересах пригноблених класів, і мистецтвом пасивним, споглядальним, не здатним вірити у можливість змін і не спроможним бажати їх, що приймає речі такими, якими вони є або мріє про минуле» [2, с. 49]. Саме така розмежованість художньо осмислюється Іваном Кочергою у п'єсі «Майстри часу», де тема мистецтва широко розгортається, прочитується і в найзагальнішому сенсі як мистецтво творити час і розуміти його істинну природу, і як найвище мистецтво будувати нове життя, перед яким власне мистецька діяльність Юркевича видається занадто вузькою і приземленою. Показово символічною у творі виступає сцена відправлення машиніста Черевка у невідомий шлях із секретним маршрутом. «Зміни, зрозуміло, нема. Коли ви повернетесь – не знаю. Стан колій невідомий», – визначає ситуацію Комісар, і в цій загальній апофатичності невизначеної і тому майже несправжньої реальної миті єдине, що чітко формулюється – сподіване майбутнє, яке треба ствердити шляхом максимальних зусиль, що й робить Черевко. «Зате – мета, товаришу комісар, відома. Соціалізм», – чітко проголошує машиніст, отримуючи своєрідне благословення Комісара: «І за цю мету – всі наші сили, весь наш час» [5, с. 486].

Цікавим моментом у відтворенні своєрідного історичного екскурсу, що здійснює Іван Кочерга в «Майстрах часу», є той факт, що розмежування дореволюційної та пореволюційної дійсності увиразнюється саме через трансформування мрій головних діючих осіб. Граф Лундишев, тішачись своїм курячим містечком, мріє про принцесу Буль-Буль ель Газар, яка б прикрасила його численну колекцію, і ладен віддати за неї шалені гроші. Пореволюційне буття графа різко контрастує з розкішною самозакоханого колекціонера, адже граф віддає останню коштовність – фамільний перстень – за змогу просто поїсти засмажену золотисту курятину. А «зустріч» із мрією всього життя відбувається для нього посмертно, коли у поїзд, яким прибуває Таратута з родоначальницею нової породи курей, завантажують труну із тілом Лундишева. Символіка остаточної загибелі колишніх хазяїв життя доводиться таким чином до повного логічного завершення, адже навіть прах графа відправляється до цілковито чужого новій дійсності Парижа. Вироджується разом зі своїм носієм і мрія Карфункеля створити ідеальний годинник, що визначав би цінність і наповненість кожної миті, його прагнення індивідуаліста гинуть перед відчуттям часу мільйонів, яке передає у своїй промові Черевко після повернення з V Всесоюзного з'їзду Рад.

Не вдається втриматися на хвилі високої піднесеності мрії і Юркевичу, який добровільно зрікається свого кохання до Ліди. Пояснення-присуд виноситься йому з уст Таратути: «Товариш Юркевич – хороший хлопець, душа-чоловік, але, правду кажучи, не наш. Одне слово – гнила інтелігенція» [5, с. 496]. Кочерга чітко відтворює настроєвість доби докорінної перебудови світу, як сприймали свій час самі новітні будівничі і майстри, причому робить це органічно і художньо переконливо. Митець зображує як палкий захват тих, хто, за словами Таратути, скакав, «не жаліючи голови, без доріг, через степ, через час, через усе на світі. Тільки вітер у вухах свистів та роки мигтіли» [5, с. 493], так і певну розгубленість та сум, що не потамовуються досить абстрактним захватом Ліди у фіналі п'єси: «Не сумуй, Таратуту, поїдемо й ми! А простір, простір який попереду!» [5, с. 501].

Безумовно, Іван Кочерга точно передає специфічність сталінської культури, яка була цілком орієнтована в майбутнє і поставала як більш чи менш точно відтворювана колективна мрія про новий світ і нову людину в цьому ідеальному світі, а її головним надзавданням, відповідно, був активний вплив на життя. Тому художнім символом нового способу відліку часу логічно стають п'ятирічки. «Так, це наша лічба», – натхненно відповідає Карфункелю Ліда, – «це наші зарубки, які ми робимо на годиннику історії. І від цих зарубок, від цих блискучих моментів змінюється обличчя землі» [5, с. 499]. Сакралізована історія відбувається тут і зараз,

деміурги нового життя творять щомиті, у сьогоднішні і повсякденності свої героїчні звершення, що є лише трансформованою формою творіння чудес у колишній умовно сакральній історії, що до цього належала світові Бога. Ось чому в такій перспективі осягнення коротка мить починає «коштувати сто років», бо потрясає і змінює весь світ. У такому світі відходить на задній план «лінива і спокійна» дійсність, і всі звершення стають великими символами планетарного перетворення, що так точно і виразно вдається передати драматургові. Митець, дотримуючись психологічно тонкої вивіреності характерів головних діючих персонажів п'єси, у той же час відтворює саме картину соцреалістичного канону, характеризуючи яку Б. Гройс зазначав: «Міметичний характер соцреалістичної картини є лише ілюзією, або, точніше, ще одним ідеологічно змонтованим повідомленням поруч з іншими такими ж повідомленнями, з яких ця картина сутнісно і складається, постаючи набагато більшою мірою ієрогліфічним текстом, прочитуваною іконою, установчою статтею, ніж дійсно «відображенням» якої-небудь реальності. Тривимірні візуальні ілюзії соцреалістичної картини розпадається на дискретні знаки з «понадчуттєвим», «абстрактним» змістом, вона читається глядачем, який знає відповідні коди, й оцінюється відповідно до результату цього прочитання, а не власне візуальної якості, внаслідок чого соцреалістична картина, якщо її поціновувати вимірами реалістичного мистецтва, неминуче виявляється «неякісною», «поганою» [2, с. 55].

Борис Гройс продовжує далі: «За всієї готовності цитувати минуле, сталінська культура стилізаторською не була і, навпаки, використовуючи досвід минулого, завжди намагалася дистанціюватися від нього, прочитати його неісторично, «неправильно», помістити його в контекст власного неісторичного буття» [2, с. 64].

Художній феномен одночасного співіснуванні таких різноспрямованих тенденцій, як творення історії, утвердження нових істинних форм буття через перемогу тих життєвих реалій, що були ще не до кінця вільними від минулого, і не менш виразне прагнення до остаточної перемоги над історією і будь-якою історично зумовленою детермінованістю.

Інший дослідник соцреалістичного канону, Євген Добренко, вказує: «Дискретність, ідеологічна перевантаженість, нелінійність історичного бачення сталінської епохи надали драматизму історії-розповіді, складаючи її сюжет. Тому-то сенс сьогоднішнього прочитання радянського історичного тексту [...] полягає не в тому, щоб довідатися щось про [історичну особу], але навіть і не в тому, щоб зрозуміти, що мав на увазі автор, так оцінюючи ті

чи інші події чи персонажів минулого. Головний інтерес полягає у самій **стратегії поведінки** (курсив наш – О. Б.) з минулим, в оптиці прочитання минулого у радянському історичному тексті, нарешті, у процедурі синтезування різних оптик у новій стратегії історичного переписування» [3, с. 891].

У реальній історії мистецтва запропоновані протилежності, як правило, складають єдині констеляції, просвічують одна крізь одну, переходять одна в одну, але практично ніколи не існують у чистому вигляді.

Відмінність мистецтва соцреалізму від традиційно-академічного чи масового комерційного мистецтва полягає в специфічному контекстуальному використанні готових художніх прийомів і форм, що різко відрізняється від їх «нормального» функціонування: замість того щоб просто «подобатися», тобто знаходити свою реалізацію в безпосередній відповідності смакам маси, ці прийоми та форми стають знаряддям пропаганди цілком модерністського ідеалу історично оригінального, суспільства, яке не має традиційних прототипів. Специфічність соцреалізму визначається, таким чином, не на рівні формально-естетичного аналізу, а на рівні контекстуальної роботи з формою – і тут цілковито очевидно стає його аналогія з постмодернізмом, який можна коротко визначити як апропріацію готових культурних форм у непритаманних для їх звичного функціонування контекстах.

#### *Література*

1. Гройс Б. Полуторный стиль : соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. *Соцреалистический канон* : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 109–118.
2. Гройс Б. Утопия и обмен : Стиль Сталин. О новом. Статьи. Москва : Знак, 1993. 374 с.
3. Добренко Е. «Занимательная история» : Исторический роман и социалистический реализм. *Соцреалистический канон* : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 874–895.
4. Добренко Е. Метафора власти : Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен : Verlag Otto Sagner, 1993. 410 с.
5. Кочерга І. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1989. 733 с.