

Оксана Філатова

***АВТОР І ТЕКСТ У СИСТЕМІ
СОЦРЕАЛІЗМУ***

Монографія

Миколаїв

Іліон

2017

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4УКР)

Ф-51

Рецензенти:

О. В. Романенко, доктор філологічних наук, доцент;

Л. М. Горболіс, доктор філологічних наук, професор

Рекомендується до друку Вченою радою Миколаївського національного

університету імені В. О. Сухомлинського

(Протокол № 10 від 21.12.2016 року)

Філатова О. С.

Ф-51 Автор і текст у системі соцреалізму : монографія / О. С. Філатова. –
Миколаїв : Іліон, 2017. – 243 с.

У монографії визначаються особливості творчої стратегії письменника в процесі формування дискурсу радянської влади, подається неупереджений аналіз текстів тоталітарної епохи, що входили до культурного обігу нації, відтак, не можуть бути радикально вилученими з літературного процесу. У дослідженні встановлено індивідуально-авторський алгоритм смислових і образно-стилістичних презентацій, зокрема ті домінантно-репрезентативні моделі, що перебували поза межами ідеологічно вмотивованої регламентації.

Книжка стане в пригоді теоретикам та історикам літератури, викладачам-філологам, учителям української літератури, аспірантам, магістрам.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4УКР)

© Філатова О. С., 2017

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО	4
 АВТОР-ТВОРЕЦЬ У ДИСКУРСІ ВЛАДИ: СТРАТЕГІЯ КОНФОРМІЗМУ Й МОВА КОМПРОМІСУ	 8
 МОРФОЛОГІЯ ВИРОБНИЧОГО РОМАНУ	 52
 СЕЛЯНСЬКИЙ ЕТОС 30-Х РОКІВ: ПАРАДОКСИ РАДЯНСЬКОГО “ЗАДЗЕРКАЛЛЯ”	 102
 ЛЮБОВНИЙ ДИСКУРС КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО АНТУРАЖУ	 149
 СОЦРЕАЛІЗМ І СВІТ ДИТИНСТВА.....	 199
 ВИСНОВКИ.....	 240

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Уже традиційно в сучасній українській гуманітаристиці перші два десятиліття ХХ століття представлені як діаметрально протилежні періоди, перший із яких характеризується національним і соціокультурним піднесенням, другий – згортанням творчих ініціатив та альтернативних культурно-мистецьких ідей, утвердженням політики тоталітаризму. Чи правомірна така опозиція, коли йдеться про специфіку та умови культурного життя народу, про духовну атмосферу нації, та чи не суперечить вона реальному перебігові історичного процесу в цілому й літературно-мистецького зокрема? Чи не стали сумнозвісні тридцяті суспільно-політичним і культурним продовженням попереднього десятиліття, а не його запереченням? Чи не в суперечливі тридцяті роки, словами Івана Дзюби, відбулася селекція й трансформація багатьох ідей, що окреслилися й набрали сили в двадцяті, але тоді вони були ще тільки частиною політичного й культурного життя?

Повної та об'єктивної відповіді на висловлені питання наразі не сформульовано. Більше того, як засвідчує практика наукових досліджень, в українському літературознавстві, в сучасних його координатах, прерогатива зацікавлень ось уже кілька десятиліть залишається за літературою “розстріляного відродження”. Новітні літературознавчі дискурси апелюють до письменників, що довгий час були вилучені з літературного процесу, оскільки їхня творчість не вкладалася у “прокрустове ложе” соціалістичного реалізму; або ж до канонічних авторів, вимушених адаптуватися до тоталітарної реальності шляхом зречення творчих ідеалів та задумів молодості. Провідний вектор наукових пошуків останніх десятиліть здебільшого спрямований на вивчення проблемно-тематичного комплексу української белетристики, типологію

конфліктів, жанрово-стильові модифікації, аналіз наративної структури, осмислення інтертекстуального поля тексту, на феномен експериментального письма, ритуально-міфологічну семантику твору тощо.

Про суперечливу літературу в драматичному контексті тридцятих років ХХ століття, порівняно з попереднім періодом, наразі пишуть більше. Однак і надалі у складному процесі переосмислення ідеологічно упереджених оцінок превалює нігілістичний підхід із його вже виробленою манерою категоричного заперечення художньої повноцінності того, що створено в добу канонізації політико-естетичного конструкту радянської влади. В основному вивчення “протоканону” (Г. Гюнтер) соцреалістичної літератури базується на творчому матеріалі конкретної персоналії, або, ж навпаки, має характер загального огляду.

Значно більше маємо досліджень, що стосуються концептуальних проблем українського соцреалізму, методології його вписування в загальнорадянський контекст. Окремі інтерпретаційні підходи знаходимо в процесі глибокої ревізії ключових засад тоталітарної культури й соцреалізму, зокрема: з’ясування генези та типології соцреалізму (Д. Наливайко, Л. Медведюк), специфіки розвитку й трансформації соцреалістичного канону (В. Хархун, У. Федорів), національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму (Т. Свербілова, Л. Скорина), обґрунтування зв’язків соцреалізму з модернізмом і авангардом (Т. Гундорова), характеристики мілітарної парадигми літератури соціалістичного реалізму (І. Захарчук), визначення жанрових особливостей соцреалістичного роману (Н. Бернадська); у контексті перегляду офіційного проекту так званого “трудового епосу” тридцятих років ХХ століття (І. Дзюба), відстеження поетапності формування соціалістичної доктрини еросу (А. Михайлова) тощо. Цілком різні за методологічними й тематичними критеріями, постколоніальні студії українських дослідників, сприяють продовженню полілогу з соцреалістичної проблематики, зокрема — щодо знакових феноменів сталінської літератури, які потребують зрівноваженого перегляду й оновленого витлумачення.

Між тим, схематичне фігурування проблеми художнього світомоделювання на аналітичному полі рецепції літератури 30-х років XX століття, часом спрощення соцреалістичної стратегії до рівня “гомогенного варіанту тотально сфальшованої реальності” стимулює до осмислення низки питань, що потребують комплексного та системного аналізу. Перший крок в означеному напрямі наукових пошуків автором цього видання було зроблено кілька років тому в монографії “Український роман 20-30-х років XX століття: типологія авторської свідомості” (2010 р.). У процесі вивчення специфіки формування, динаміки розвитку та логіки трансформації свідомості автора роману 1920–1930-х років, виникла потреба системно простежити процес політичної структуризації літературно-художнього життя України, “описати” способи й форми самоопроявлення автора в художній площині соцреалістичного тексту. Отож, четвертий розділ монографії виріс до обсягу окремої книжки.

Пропоноване наразі дослідження не тільки продовжує розмову про особливості розвитку української літератури пореволюційного періоду, загальні механізми “вписування” в соцреалістичний проект, а й уперше пропонує аналіз характеру інтенційності суб’єкта творчості у форматі імперативного канону соцреалізму, розкриває алгоритм нових / інших смислів, об’єктивне прочитання тексту й підтексту художніх творів початкового періоду тоталітаризму. Іншими словами, у виданні, не претендуючи на всебічність історико-літературної обсервації, ставимо собі за мету визначити логіку творчої стратегії письменника в процесі формування дискурсу влади, подати неупереджений аналіз текстів тоталітарної епохи, що входили до культурного обігу нації й тому не можуть бути радикально вилюченими з літературного процесу.

В означеному проблемному колі для нас важливо встановити індивідуально-авторський алгоритм смислових і образно-стилістичних презентацій, зокрема ті домінантно-репрезентативні моделі, що перебували поза межами ідеологічно вмотивованої (нехай і незначної, порівняно з офіційно-державною) регламентації. Позаяк у нових герменевтичних

координатах інтерпретація смислових інверсій соцреалістичного тексту не тільки поглиблює розуміння минулого, але й дозволяє змінити оцінку дослідників щодо обставин сучасного. Це злиття горизонтів, – як справедливо зазначає Г.-Г. Гадамер, – призводить до “трансформації розуміння”, оскільки розміщує минуле в іншому контексті.

“Трансформацію розуміння” радянського еквіваленту української літератури здійснюємо на матеріалі корпусу літературних творів з виразно окресленими ідеологічними конотаціями. Твори розглядаємо в широкому суспільно-історичному контексті, звертаючи увагу на морально-ідеологічні та художні матриці реактуалізації тих чи інших універсалій буття 30-х років XX століття у структурі художнього тексту.

У дослідженні вдаємося до системної кореляції теоретичних та практичних студій. Скажімо, якщо в першому розділі вектор аналізу в основному фокусуємо на загальнометодологічній проблематиці, то логіку наступних розділів спрямуємо на історико-літературну реконструкцію конкретних механізмів самоактуалізації авторських інтенцій як на рівні семантики й прагматики тексту, так і на формально-структурному рівні.

Визначальним у методології аналізу став системно-аналітичний підхід, що інтегрує в себе низку конкретних методів (історико-літературний, культурно-історичний, типологічний, структурний, інтерпретативний) із застосуванням локальних методик структуралізму та семіотики. У праці актуалізуються концептуальні положення екзистенціальної та діалогічної філософії, психоаналізу та герменевтики.

Пропоноване дослідження не є однозначно завершеним проектом, позаяк відкриває нові перспективи у процесі об’єктивного наукового прочитання й осмислення вітчизняного “протоканону” соцреалістичної літератури, його ролі у формуванні радянської ідентичності.

АВТОР-ТВОРЕЦЬ У ДИСКУРСІ ВЛАДИ: СТРАТЕГІЯ КОНФОРМІЗМУ Й МОВА КОМПРОМІСУ

Двадцять років ХХ століття в соціальному дискурсивному просторі української історії стали добою національно-духовного відродження, масштабного культурного піднесення з різноманітною інтелектуальною активністю. Як не парадоксально, саме в ці виразно окреслені проміжні роки соціального конструктивізму, за справедливим визначенням Ю. Шевельова, “ніби всі сили нації зосередилися на її духовному житті, сублімувалися в її культуру, в творення культурних цінностей” [75, с. 447]. Попри примусову імплантацію ортодоксальної більшовицької ідеології в усі сфери національного буття, організацію нових форм і правил співжиття та комунікації, перманентно маніфестовану риторику конструювання “радянської людини”, обмеження свободи творчості, українська література зуміла вистояти й залишитися найважливішим елементом національного й духовного життя народу. Соціокультурне піднесення першого пореволюційного десятиліття, що було логічним продовженням українського відродження 1917–1920 років, інспірувало процес виходу української культури на європейський простір, фактично, затвердило усвідомлення її ролі в загальноцивілізаційному контексті.

Упроваджувана більшовиками політика т. зв. українізації (чи коренізації), розпочата КП(б)У в 1923 році з метою активізації ідеологічного впливу, навіть у її офіційному оформленні, розширювала соціально-культурний простір для активної художньої діяльності та літературно-мистецьких ініціатив. Попри складну ситуацію в літературному житті,

пов'язану зі зміною творчих еліт¹, перше повоєнне десятиліття репрезентувало нові багатовекторні естетичні потоки, позначені глибоким потенціалом, свободою художнього вияву та масштабними творчими експериментами.

Динамічний характер суспільно-політичного життя накладав відбиток на культурну атмосферу та способи функціонування літературно-мистецьких сил. У бурхливих умовах соціокультурної реальності 20-х років XX століття творчі вподобання митців визначали не тільки естетичні концепти світовідчуття і світорозуміння, але й так звана класова позиція. Певна частина українських письменників зосереджувала увагу власне на естетичних проблемах, прагнучи збагатити українську літературу новими художньо-стильовими течіями й жанровими формами, виводячи її на світові обшири. Інше мистецьке крило, ідентифікуючи себе “мистецьким авангардом переможного класу”, акцентуючи на сплаві соціальних і національних питань у літературній творчості, творило виразно заангажоване мистецтво.

Прагнення до творчого спілкування, захисту професійних інтересів, пошуки однодумців, жага самоствердження детермінують появу численних літературних об'єднань, навколо яких нерідко гуртувалися художники, режисери, актори. Діяльність цих об'єднань характеризується невизначеністю та мінливістю, детермінованих творчими пошуками в середовищі українських митців. Члени першого літературного осередку “Біла студія” (реорганізований 1919 року в “Музагет”), створеного 1918 року поетами-символістами К. Поліщуком, М. Семенком, О. Слісаренком,

¹ Після трагічного розгрому УНР певна частина українських письменників (В. Винниченко, М. Вороний, О. Олесь, С. Черкасенко) емігрувала за кордон, інша частина творчої інтелігенції – Дніпрова Чайка, А. Кримський, Людмила Старицька-Черняхівська, М. Чернявський, Любов Яновська, не змігши адаптуватись до нових суспільних умов, – обрала шлях “внутрішньої еміграції”. Лише зрідка, дублюючи попередні теми, подавали голоси К. Анищенко, П. Капельгородський, Наталя Романович-Ткаченко, С. Васильченко. Загинули в роки громадянської війни талановиті письменники-початківці А. Заливчий, Г. Михайличенко, Г. Чупринка.

П. Тичиною, художником А. Петрицьким, театральними діячами Л. Курбасом і М. Терещенком, заперечували будь-який класовий підхід до мистецтва акцентуючи на його національних витоках, проголошували самоцінність мистецтва та творчої особистості. На руїнах “Музагету” 1920 року за ініціативи В. Поліщука утворилася група “Троно”, що об’єднала митців різних протилежних стильових ознак з метою створення зрозумілого для широких мас нового пролетарського мистецтва.

Активну позицію в українському мистецтві займали об’єднання футуристів: у Києві – “Фламінго”, “Ударна група поетів-футуристів”, “Аспанфут”; в Одесі – “Юголіф”, у Харкові – “Комкосмос”. Останньою організацією, створеною 1927 року зусиллями лідера футуристів М. Семенка стала “Нова генерація”. Члени цих угруповань займали виразно “антиреалістичну” та антинародницьку позицію, заперечували будь-який зв’язок з традицією, зрештою – пропонували розпочати історію української літератури з нової сторінки.

До українського авангарду як загальномистецького руху належало створене 1925 року В. Поліщуком та його прихильниками літоб’єднання конструктивістів “Авангард”. Діяльність його учасників характеризувалася не тільки численними заявами “зібрати навколо себе кращі сили українського і європейського пролетарського мистецтва”, але й маніфестацією – подібно до футуристів – лінії боротьби проти “всілякої неокласики, академізму, декадентщини, українізованої пільняківщини” (яка отожднювалась критиками з постаттю Миколи Хвильового. – О.Ф.). Тут авангардисти зближувалися з пролетарськими письменниками, хоч їхня програма була менш заідеологізованою, оскільки літератори більше переймалися власне естетичними проблемами.

З 1923 року по 1924 рік діяла Асоціація письменників (“Аспис”), що об’єднувала тоді всю “непролетарську” літературу Києва. Намагалася протистояти політичному тискові та зберегти творчу незалежність “Ланка”, реорганізована 1926 року в “МАРС”, яка об’єднала талановитих,

незаангажованих письменників – Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинку, М. Івченка, Т. Осьмачку, В. Підмогильного та ін. “Ланківці” не розривали з найкращими традиціями української літератури й не відкидали літературної спадщини, вважаючи, що “жовтнева революція та її культура становлять собою органічний стан в історичному розвитку України” [47, с. 103]. За естетичними принципами учасники літоб’єднання близькі до ВАПЛІТЕ та неокласиків, усі мали антипролеткультівське спрямування. У соціальному дискурсивному контексті письменники намагалися передати дух неоднозначної і складної епохи, обстоювали пріоритет загальнолюдського, національного над класовим і партійним.

Осібню знаходилася група митців старшого покоління, близьких за духом поетів і літературознавців, що прагнули зберегти право на власний морально-естетичний кодекс, виходячи з уявлень про загальнолюдські мистецькі цінності, “про класичну норму в найзагальнішому розумінні”, й названа опонентами неокласиками. За словами М. Зерова, до складу групи входило “кілька приятелів, що раз у раз зустрічаються і яких раз у раз протиставляє собі література інших напрямків. Ядром групи є кілька поетів, але до нас пристають кілька істориків літератури з професорських аспірантів, кілька критиків і один початкуючий прозаїк. Із симпатичними елементами нас можна нарахувати чоловік 12” [35, с. 1051]. Таке ядро групи формували М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, М. Могилянський.

Найбільш масовими в Україні були літературні організації “Плуг” (1922 р.) і “Гарт” (1923 р.). Творчість плужан (А. Головка, Г. Епіка, В. Минка, П. Панча, С. Пилипенка, П. Усенка, Варвари Чередниченко та багатьох інших) спрямовувалася “на організацію психіки й свідомості широких селянських мас і сільської інтелігенції в дусі пролетарської революції” [57, с. 24]. Натомість гартівці (В. Еллан-Блакитний, І. Дніпровський, О. Довженко, М. Йогансен, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий та інші), поклавши в основу своєї діяльності “марксівську

ідеологію й програмові постулати комуністичної партії”, визначили своїм завданням активно сприяти більшовицькій партії у творенні “комуністичної культури, культури вселюдської, інтернаціональної, безкласової”.

З літературною дискусією 1925–1928 років пов’язана доля ВАПЛІТЕ, створеної за ініціативи М. Хвильового після виходу групи письменників з “Гарту”. Порвавши зі своїм угрупованням, гартівці презентували “лабораторію професійного удосконалення та вільної творчості задля комуністичного ідеалу”. Члени новоствореної організації (М. Куліш, М. Яловий, М. Бажан, О. Досвітній, Ю. Смолич та ін.) зосереджували свою увагу “навколо літературних і взагалі мистецьких завдань”, своєю творчістю прагнули локалізувати “дискусійну лихоманку”, навзамін стилю конфронтаційної обмеженості, адміністрування та масовізму утверджували принципи, що базувалися на високій культурі та інтелектуалізмі художнього мислення.

Унаслідок переслідування партійними органами ВАПЛІТЕ змушена “саморозпустилася”. Колишні ваплітяни об’єднуються навколо альманахів “Літературний ярмарок” і “Універсальний журнал”, які в контексті соціальної реальності двадцятих років найбільше європеїзували українську літературу. Полемізуючи з ВУСППом, висміюючи горезвісну життєподібність і “монументальний реалізм”, автори цих видань висловлювали ідеї вільного, автономного розвитку мистецтва, розвивали теорію активного романтизму. Навзамін вуспівці продовжували і далі переслідувати М. Хвильового та його однодумців, заявляючи, що ваплітяни здійснюють черговий маневр з метою “приспати пильність партії”. Останньою спробою реалізації програми щодо створення самобутньої української літератури на основі засвоєння найвищих досягнень літературного Заходу стала організована М. Хвильовим група “Пролітфронт” та однойменний журнал, надміру політизований і одноманітний, що видавався упродовж 1930 року.

Ліву орієнтацію в літературі представляли харківські пролеткультівські організації “Всеукраїнська федерація пролетарських письменників і митців” та “Цех каменярів” (1918 р.), які стояли на виразно нігілістичних позиціях щодо

української мови, розвитку національної культури в Україні, чим відштовхнули від себе багатьох митців. Пролеткульт в Україні, не маючи якихось помітних художніх досягнень, фактично припинив своє існування 1924 року. Його позиції згодом перебрали на себе ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) і ВУАПП (Всеукраїнська асоціація пролетарських письменників).

Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (1926 р.) проводила політику партії в галузі літератури, що об'єднала лояльних владі митців для протидії т. зв. “носіям буржуазно-націоналістичної та буржуазно-естетської небезпеки” – ВАПЛІТЕ, неокласикам, членам МАРСу. ВУСПП утворилася з членів “Гарту”, що не ввійшли після її розпаду до ВАПЛІТЕ, а також із членів організацій “Плуг”, “Жовтень” та пролетарського письменницького молодняку. Творчість її членів (Б. Коваленка, І. Микитенка, Я. Савченка, Л. Первомайського, Л. Смілянського та ін.) безпосередньо пов'язана з тією тенденцією в літературі, яка згодом отримає статус літератури соціалістичного реалізму і затвердить на творчому полі диктат комуністичної партії. Пов'язаний із масами “пролетарський молодняк”, що шукав, за висловом тогочасної критики, нових шляхів у літературі та засвідчував “процес кристалізації пролетарських літературних сил” [38, с. 204], входив до літературних груп “Забой” на Донбасі, “Молот” – у Харкові, “Потоки Октября” – в Одесі.

До організації комсомольських письменників “Молодняк”, заснованої 1926 року з метою консолідації молодих літературних сил та пропаганди “інтернаціональної ідеології пролетаріату”, ввійшли колишні гартованці та плужани. Молодняківці – О. Корнійчук, В. Кузьмич, О. Кундзіч, П. Усенко, А. Шиян ін. – проводили свою ідеологічну та творчу діяльність у загальному русі пролетарської літератури, що його репрезентувала насамперед Всеукраїнська спілка пролетарської літератури. Зокрема – виступали проти “буржуазних” течій і груп, критикували теоретичні та творчі позиції “дрібнобуржуазної літератури”, пропагували ідеї “пролетарської літератури в пролетарських читачівських масах”, виявляли “творчі кадри” серед “комсомольського активу” тощо.

Отже, в контексті масштабних світоглядних зрушень, детермінованих революцією, в Україні інтенсивно встановлюються нові ідеологічні та естетичні координати, формуються нові художні орієнтири. На критичному й літературно-художньому полі превалює поліфонія ідей, плюралізм думок, теоретизування й полеміки, свобода творчого вибору. Артикульовані “неокласиками” й “ваплітянами” актуальні проблеми традиції й новаторства, діалогу з національним і світовим літературним контекстом, проблеми підвищення мистецького рівня словесно-образної творчості активно обговорюються під час літературної дискусії 1925–1928 років, зокрема під час київського диспуту “Шляхи розвитку сучасної літератури” (1925 р.), де взяли участь представники всіх місцевих літературно-громадських організацій України.

Памфлет М. Хвильового “Про “сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”, став початком дискусії у якому давалася гостра відповідь початківцю Г. Яковенку. Молодий письменник, сьогодні майже невідомий, у статті “Про критиків і критику в літературі” не лише некоректно відгукнувся про новелу М. Хвильового “Я (Романтика)”, але й поскаржився на “пролетарських письменників з їхньою “олімпійською святістю” та “сивих дідусів”, що перешкоджають становленню “митців із народу” (незадовго до цього член конкурсного журі журналу “Червоний шлях”, літературознавець О. Дорошкевич відхилив художньо незріле оповідання “Хворі на землю” Г. Яковенка. – О.Ф.).

У ході дискусії – поки що ідеологічно плюралістичного першого її етапу – широкого резонансу набувало питання дилетанства та графоманії, прихованих за лаштунками “червоної просвіти”, “масовізму”, засилля утилітарного методу в літературі, використання в мистецтві командно-адміністративного стилю, що давно хвилювало багатьох письменників тощо. Другий етап дискусії позначений проголошенням курсу на психологічну Європу як основний мистецький орієнтир, виступами проти культурного епігонства як одного з найганебніших явищ у літературі, що, власне, засвідчує

зміст памфлетів із циклів М.Хвильового “Думки проти течії” та “Апологети писаризму”. На цьому етапі до літературної дискусії долучаються представники партійних і державних органів, які активно використовують суперечності між організаціями для розпалювання внутрішньої боротьби.

Після втручання вищого партійного керівництва та літературних чиновників, зокрема – обвинувальних виступів В. Чубаря “Про вивихи”, М. Скрипника “До теорії боротьби двох культур”, В. Затонського “Національна справа на Україні”, А. Хвилі “Від ухилу – в прірву”, листа Й. Сталіна до Л. Кагановича та членів політбюро ЦК КП(б)У¹, рішення Х з’їзду компартії України обговорення літературних проблем звелось до звинувачень опонентів у ідеологічних ухилах, Літературна дискусія набула виразно політичного характеру. Вона послужила поштовхом до згортання українізації та певною мірою інспірувала масові репресії проти української інтелігенції. Матеріали дискусії пізніше активно використовувалася каральними органами НКВД для фальсифікації політичних справ.

¹ “Вимоги Хвильового про “негайну дерусифікацію пролетаріату” на Україні, його думка про те, що “від російської літератури, від її стилю українська поезія повинна тікати якомога швидше”, його заяви про те, що “ідеї пролетаріату ... відомі й без московського мистецтва”, його захоплення якоюсь месіанською роллю української “молодої” інтелігенції, його ... немарксистська спроба відірвати культуру від політики, – все це в устах українського комуніста звучить тепербільш, ніж дивно. У той час, як західноєвропейські пролетарі та їх комуністичні партії симпатизують “Москві”, цій цитаделі міжнародного революційного руху й ленінізму <...> український комуніст Хвильовий не може сказати нічого іншого на користь “Москви”, як закликати українських діячів утікати від “Москви” “якомога скоріше”. ... Що тоді говорити про інших українських інтелігентів некомуністичного табору, якщо комуністи починають говорити ...і писати в радянській пресі мовою Хвильового?

<...> оволодіти новим рухом на Україні за українську культуру можна лише борячись із крайнощами Хвильового в рядах комуністів. <...> тільки в боротьбі з такими крайнощами можна перетворити українську культуру і українське суспільство в культуру і суспільство радянські” (Цит. за Сталін Й. Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У)).

Партійне керівництво, не на жарт схвильоване піднесенням культурного розвитку в Україні, прагненням до суверенізації, розпочало тотальний наступ на “підривні сили” соціалізму – творчу інтелігенцію. Режим вдається до превентивного удару: цькуванням, арештами, судовими процесами залякати українців й пояснити кризові явища в соціально-економічному житті країни підривною діяльністю націоналістів, що, “прикриваючись гаслами незалежності України, торгували інтересами українського народу по всіх біржах Європи” [37, с. 1].

Виокремлюючи характерні особливості розмаїтого літературного дискурсу на тлі пореволюційної атмосфери не неможливо не вказати на ще одну, досить прикметну, рису. Полемічні баталії, літературно-художня поліфонія, розмаїття форм творчого самовираження, посилення впливу більшовицької ідеології на літературний процес – це лише один бік українського культурного життя. Інший, як відомо, складала внутрішня “запекла боротьба груп і групочок, брутальних політичних взаємозвинувачень і публічних доносів” [23, с. 92], що стали алогічним зразком відкритої політичної боротьби на літературному полі не стільки проти всіх, скільки проти себе – боротьби на самознищення. Як показала історія, прорахувалися й програли всі...

Механічно перенесені у сферу літератури “класовий підхід” і “пролетарська ідеологія” найперше зумовили гостру конфронтацію серед митців пролетарських і т. зв. попутників, які у своїй творчості керувалися не політизованими й декларативними схемами, а естетичними принципами. Як зазначає Ю. Ковалів, у 1920-ті роки критично-погромницька тенденція в літературному середовищі перетворювалися на спортивний азарт, “ошалілі змагання” критиків у написанні взаєморозгромних статей. Під звинувачення ортодоксів потрапляють як “праві” – неокласики, “попутники”, так і ліві – колишні ваплітяни, футуристи, конструктивісти. Скажімо, “О. Полторацький, молодий критик крайніх “лівих” поглядів, написав, за порадою М. Семенка відгук на твори Остапа Вишні, досить некоректний і поверховий, за що М. Хвильовий назвав його “піжоном з хлестиком”. Бурхлива реакція

О. Полторацького, глухого до естетичних якостей художньої літератури, була блискавичною, в дусі “підліткового синдрому”: “Мені цього тільки й треба було. Я йому відповів вже в зухвалішому тоні”. Йдеться про сумнозвісний пасквіль “Що таке Остап Вишня” [43, с. 63].

Піддавшись психозу політичних звинувачень в інспірований партійними органами та НКВС справі Спілки визволення України, Олександр Копиленко, Петро Панч, Юрій Яновський, Остап Вишня, Юрій Смолич та Олесь Донченко підписують лист-звернення до радянського уряду і всього українського народу з вимогою покарати ворогів. Микола Хвильовий разом із побратимами по ВАПЛІТЕ Миколою Кулішем, Михайлом Яловим та ін. відгукується схвальним листом на організований владою процес, засуджує “ганебну роботу академіко-бандитів”, закликає до революційної пильності і складає подяку органам ДПУ. А вже через кілька місяців під час судового засідання над учасниками сфабрикованої справи висловлює здивування, чому серед них немає футуриста Михайла Семенка.

Підтримав Хвильовий і розправу тоталітарної влади з КПЗУ, опублікувавши статтю “В якому відношенні до “хвильовизму” “всі ті”, ілюзорно вважаючи, що цим кроком боронить комуністичну партію. У небезпечну кампанію викриття “адептів буржуазного націоналізму” втягується дедалі більше письменників: футуристи звинувачують ваплітян, “Нова генерація” ганьбить неокласиків; не залишається в боргу перед своїми кривдниками “Пролітфронт” Хвильового – інкримінує їм “український фашизм”.

За висновками “посланців партії в літературі”, диверсії “класового ворога” відбувалися не тільки в царині сучасної літератури, а практично охопили весь обсяг української класики. До списку “лицарів дворушницької контрреволюції”, які вороже спотворили історію літератури вносили як представників антипролетарських течій, так і вчорашніх ортодоксів.

Фронтальному контролю та політичній цензурі піддається творча спадщина українських письменників, у силове поле “запеклої боротьби” потрапляють канонічні постаті української літератури. З’ясувалося, що “Куліш

був не демократ, а ідеолог пруської реакції в Росії, що Щоголев був реакційним представником феодалізму, що Нечуй-Левицький – буржуазний шовініст, що Винниченко – ідеолог буржуазної контрреволюції в період пролетарської революції та її підготування, що група модерністів відбивала період розкладу й занепаду буржуазної літератури” [76, с. 3]. У результаті пролетарській ревізії само поняття української класики перетворюється на “реєстр постатей, текстів і норм їхньої інтерпретації, відібраних і препарованих (аж до уривків і цитат) на найвищому (соцістальному) рівні суспільства, від імені його верховної влади, з розрахунку на практично всезвальну аудиторію” [31, с. 70-71].

Отже, політичні доноси, інтриганство, інсинуації – все це стало інструментом боротьби митців за командні місця в літературі. Керувало процесом самознищення вище партійне керівництво (до кінця 1930-х років абсолютно всі важелі впливу знаходилися в руках Сталіна. – О. Ф.), відкидаючи й дискредитуючи одних та висувуючи й вивищуючи інших.

Після прийняття резолюції ЦК РКП(б) “Про політику партії в галузі художньої літератури” (1925 р.), постанов Політбюро ЦК КП(б)У “Про українські художні угруповання” (1925 р.), “Політика партії в справі української художньої літератури” (1927 р.) у літературно-мистецькій сфері легітимного характеру набуває політика нав’язування заздалегідь сформульованих ідеологічних координат, які формують стратегію поведінки митця, визначають критерії його творчості. Більше того, якщо в атмосфері співіснування різних світоглядних, ціннісних, художніх орієнтирів приналежність письменника до реалістичної або нереалістичної модерністської естетики обумовлювалася в першу чергу “його орієнтацією в ідеологічному просторі епохи, його філософськими поглядами... його оптимістичним чи песимістичним сприйняттям історичних перспектив, що відкривалися перед людиною і суспільством” [13, с. 78], то з прийняттям партійних директив оцінка й характеристика суб’єкта художньо-словесної творчості почала залежати від соціально-класового змісту.

Після X з'їзду КП(б)У (1927 р.) партія безцеремонно та брутально втручається в літературний процес, хвиля кримінально-політичної критики та звинувачень сягає максимального напруження. Настав період, коли оцінку творам письменника давала не професійна критика, а популярність літературного твору залежала не від читача. Центр ваги був перенесений “з літературної специфіки на моменти позалітературні, які до літератури прямого відношення не мали, а пов'язані були з класом, отже, соціально-політичною боротьбою, запроваджуваною партією” [56, с. 47].

Виходячи з того, що боротьба на ідеологічному фронті не припиняється, як не припиняється взагалі класова боротьба, партія підкреслювала необхідність “створення художньої літератури, розрахованої на справжнього масового читача, робітничого і селянського” та “вироблення відповідної форми, зрозумілої мільйонам” [10, с. 57]. Відтак, у контексті соціальної реальності 20-х – початку 30-х років XX століття поступово формується тенденція до переважання ідейності над художністю, звуження змісту художніх творів до відвертої агітації та пропаганди комуністичних ідей, перетворення літературної критики на ідеологічну цензуру. Все це, зрештою, вилилося в наругу над самою природою художньої творчості й призвело до деформації творчого процесу.

Адепти нового утопічного дискурсу, як правило, ніколи не приховували власних намірів щодо використання літератури на рівні ефективного інструменту ідеологічного впливу. Точніше, за словами наркома освіти А. Луначарського, політичного інструменту “оволодіти душею” людини на практиці, “абсолютно свідомо й абсолютно точно впливати на цю саму внутрішню людину так, щоб її поведінка і свідомість змінювалися в тому напрямі, який ми (комуністи) собі поставимо за мету” [51, с. 29-30]. Постульовані в статті В. Леніна тези про літературу як “коліщатко і гвинтик” одного-єдиного соціального організму, “складову частину організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи”, чітко

“підпорядковану партійному контролю”¹ [50], були офіційно задекларовані в урядових резолюціях і партійних постановах, репрезентовані в численних виступах функціонерів від літератури як всесоюзного, так і республіканського рівня. Правду кажучи, програма комуністичної “опіки” та “підтримки” літератури, партійно-державного “виховання” радянських письменників (як засвідчують регулярні постанови ЦК із питань літератури та мистецтва) залишалася домінантою політики тоталітарної держави на всіх етапах її історичного розвитку.

Партійний імператив “керування теоретичним фронтом”, “фронтом літератури й мистецтва” практично зводився до утвердження принципів марксистсько-ленінської методології, контролю й регламентації індивідуально-художньої практики, до боротьби з націоналістичними тенденціями, формалізмом, буржуазним естетизмом тощо. У цілому, вплив більшовицької ідеології на літературний процес детермінував “змішування культури з політикою”, що, зрештою, призвело до утвердження ідеалу всесвітньої держави, з “єдиною уніфікованою всесвітньою культурою” [32, с. 147].

Прийнята 23 квітня 1932 року знакова для українського літературно-художнього простору постанова ЦК ВКП(б) “Про перебудову літературно-художніх організацій” у повному обсязі уніфікувала різноманітні мистецькі об’єднання. Публічно задекларована мета партійного документа фокусувалася на питаннях створення високохудожньої літератури шляхом розпуску розпорошених літературних угруповань (як гальмівного явища на етапі розбудови політичного проекту) та об’єднання всіх митців, які підтримували платформу радянської влади і прагнули брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину організацію. Таким творчим об’єднанням стала Спілка письменників СРСР (1932 р.), що остаточно затвердила в літературі й мистецтві “державну монополію” (Г. Гюнтер).

¹ Стаття Леніна “Партійна організація і партійна література” (1905 р.) в умовах тоталітарного дискурсу радянської влади визначала методи партійного керівництва мистецтвом, оформлені в конкретний вже імперативний припис.

Означена колективна інституція за задумом партійних функціонерів, зібравши митців під “одним дахом” повинна була “забезпечити такі умови творчості, виховати такі кадри, щоб у недалекому майбутньому могла з’явитися література, справді гідна... великої доби, гідна кляси, що героїчно здійснює побудову нового безкласового суспільства”. Оскільки, за директивною установкою, “пролетаріат під керівництвом компартії будує соціалізм, творить соціалістичну літературу”, а “література є частиною загального фронту культурного будівництва”, то, й відповідно, “гасло – за соціалістичну літературу, за магнетобуд у літературі – мало стати прапором спілки письменників” [53, с. 9].

Насправді ж, як відомо, зерно істини приховувалося зовсім в іншій мотивації. Під приводом зміцнення єдності всіх письменників, стирання протиріч між ними радянська влада отримала як необмежене право контролю над усіма одразу, так і право регламентації творчої діяльності. Спілка письменників стала тим універсальним інструментом, за допомогою якого держава здійснювала тотальний контроль над творчим процесом. Не бути членом Спілки не можна було, оскільки у такому разі письменник позбавлявся можливості публікувати свої твори і, більш того, міг бути притягнений до кримінальної відповідальності за “дармоїдство”. Для національного літературно-мистецького життя прийнята партійна резолюція означала ліквідацію автономії українських письменницьких організацій (*de facto* – національної культурної автономії загалом) та підпорядкування всесоюзній спілці письменників, на яку вони не могли мати жодного вирішального впливу.

Перший всесоюзний з’їзд радянських письменників став завершальним етапом процесу політико-ідеологічного структурування літературно-мистецького життя. Курс на його підготовку розпочався після прийняття постанови ЦК ВКП(б) “Про перебудову літературно-художніх організацій” та проведення ряду організаційних заходів. Паралельно до цього розпочалося обговорення творчого методу радянської літератури і

радянського мистецтва, позаяк передбачалось, що в основі літератури й мистецтва нового суспільства, що будує соціалізм, повинен лежати якийсь особливий метод.

Сам по собі факт створення нового художнього методу, ймовірно, не варто назвати “крамольним”. Біда в тому, що принципи цього методу, як пише І. Голомшток “визрівали десь на верхівці радянського партійного апарату, доводились до відома обраній частині творчої інтелігенції на численних зустрічах, зборах, інструктажах за зачиненими дверима, а потім дозовано подавались до друку. Вперше термін “соціалістичний реалізм” з’явився 25 травня 1932 року на сторінках “Літературної газети”, за кілька місяців його принципи були запропоновані як основоположні для всього радянського мистецтва на таємній зустрічі Йосипа Сталіна з радянськими письменниками на квартирі в Максима Горького, яка відбулася 26 жовтня 1932 року. Ця зустріч (як і аналогічні перформанси Гітлера) було оточена атмосферою похмурої символіки, звичної для її головного організатора” [12, с. 85]. На цій зустрічі також були визначені основи майбутньої єдиної організації радянських письменників.

Попри неодноразове перенесення дати відкриття, перший всесоюзний з’їзд, безпрецедентний в історії світової літератури, зібравши понад 4 тисячі делегатів з усього Радянського Союзу та гостей із зарубіжжя, відбувся в Москві у серпні 1934 року¹. Всі вирішення з’їзду писалися заздалегідь, делегатам залишалося лише проголосувати за них (жоден із 597-ми делегатів не проголосував проти! – О.Ф.). Відкрив з’їзд письменників і виголосив доповідь

¹ Перший установчий з’їзд письменників України відбувся напередодні в Харкові за встановленим чиновниками від літератури сценарієм. За рішенням приймальної комісії оргкомітету з-поміж майже 400 бажаючих вступити до Спілки дійсними членами обрано 120 осіб, серед яких – поети, прозаїки, драматурги, критики й перекладачі. Трохи більше 70-ти літераторів вважалися кандидатами. Першим секретарем правління Спілки письменників обрано Івана Микитенка – одного з колишніх керівних діячів “Гарту”, ВУСППу, ВОАППу, а з 1932 року члена оргкомітету Спілки письменників СРСР.

про “найідейнішу, найпередовішу, найвпливовішу літературу світу” – радянську літературу – голова Оргкомітету Максим Горький. Головував на першому засіданні Іван Микитенко: оголошував склад правління², почесну президію, секретаріат та інші керівні органи. Йому також було доручено виступити з доповіддю про культурну роль радянської влади в Україні та шляхи розвитку “революційного українського письменства”.

Письменницьку делегацію України представляло 44 митці, серед яких – М. Бажан, А. Головка, Наталя Забіла, І. Кириленко, І. Кулик, М. Рильський, Я. Савченко, І. Сенченко, М. Семенко, П. Тичина та ін. Від українських літераторів із промовою до учасників з’їзду звернувся драматург І. Кочерга, який, живучи в провінції, десятиліттями очікував читацького визнання, й незадовго перед цим на Всесоюзному конкурсі в Москві отримав премію за філософську драму “Майстри часу” (“Годинникар і курка”¹).

На з’їзді одностайно було ухвалено статут Спілки письменників СРСР, що зобов’язував літераторів до активної участі в соціалістичному будівництві та підпорядкуванні політиці комуністичної партії. І найголовніше: на з’їзді офіційно проголошується єдиний “творчий метод всієї багатонаціональної повоєнної літератури і мистецтва” – соціалістичний реалізм, який півстоліття виконував функцію нормативу, регламентації й уніфікації літературно-художньої практики. Принципи соцреалізму не підлягали будь-якому обговоренню чи

² Зі 101 члена правління, вибраного на першому всесоюзному з’їзді радянських письменників, репресовано 33 митці, з 597 делегатів потрапило в лещата тоталітарної системи – 180.

¹ Прикметно, що комедія, попередньо відправлена письменником до Харкова на розгляд реперткому, була відхилена. Іван Кочерга проте не розгубився, переклав твір російською мовою і вже під заголовком “Часовщик и курица” надіслав у Ленінград. Звідти з ленінградським штампом на конверті п’єса поїхала до Москви на всесоюзний конкурс драматургічних творів. Серед 1200 творів цього жанру п’єса українського драматурга “Майстри часу” відзначена третьою премією.

корегуванню. Таким чином, держава в 1934 році остаточно узурпувала культурну та естетичну функції, які в тоталітарних умовах перетворилися у фактор всезагальної гармонізації суспільства.

До слова, отримавши корпоративне оформлення, письменники отримали від радянської влади й підвищення свого соціального статусу та ряд пільг: від можливості публікувати свої твори за державні кошти до права на додаткову житлову площу, матеріальну й фінансову підтримку. Зрештою, митці могли не працювати й не вважатися дармоїдами, що в умовах загального трудового ентузіазму радянських людей взагалі виглядало фантастикою.

Попри офіційно проголошені бадьорі резолюції й галасливі рапорти про згуртованість і єдність радянських письменників, які “прийшли на свій перший з’їзд, як колектив, ідейно, організаційно та творчо згуртований навколо партії та радянської влади” [10, с. 229], секретно-політичний відділ НКВД повідомляв абсолютно протилежну інформацію про організацію та роботу з’їзду, яка звучала в його кулуарах. Зокрема акцентувалася увага на тому, що “серед частини української делегації продовжуються настійливі розмови про “марність усієї цієї комедії”. В розмові українських письменників Семенка, Бажана, Савченка з московськими письменниками Бабелем, Пильняком, Асєєвим особливу різку позицію зайняли Бабель і Семенко” [10, с. 233]. Повідомлялося й про недовіру, що панувала серед її учасників: “Федір Гладков запрошував Кириленка й інших українських письменників (в основному комуністів) “пити чай”. Зустріч не відбулася, так як запрошені вирішили, що їх можуть звинуватити у групівщині, на необхідність боротьби з якою в надзвичайно різкій формі їм було вказано на засіданні делегації” [10, с. 234]. І найголовніше – подавалася об’єктивна оцінка і роботі з’їзду радянських письменників, і тій ситуації, що унеможливлювала будь-яке автономне існування митця в новому соціокультурному вимірі розвитку художньої літератури. У приватних розмовах зверталася увага на те, що “з’їзд проходить мертво, як царський

парад” (І. Бабель); йшлося про “нудьгу невимовну” (М. Пришвін), “відмінну нудьгу й бюрократизм, яких не оживити жодним барабаном” (П. Романов), про “наступ період остаточної бюрократизації літератури” (О. Новиков-Прибой) [10, с. 232-233] тощо.

Про суцільну негачію атмосфери зібрання, що панувала в його роботі, свідить емоційний відгук М. Семенка, зафіксований агентурою НКВД (цитуюмо без скорочень. – О.Ф.): “Все йде настільки гладко, що мене долає просто маніакальне бажання узяти шматок г[ів]на або дохлої риби і кинути в президію з’їзду. Можливо, хоч це внесло б якесь пожвавлення. // Хіба можна назвати інакше, як не знуцанням, усю цю брехливу церемонію. Велика частина людей, які сидять у залі, особливо делегатів нац[іональних] республік, пристрасно воліла би кричати про масу несправедливостей, протестувати, вимагати, говорити людською, а не холуйською мовою, а її примушують покірно вислуховувати наскрізь брехливі доповіді вождів про те, що все благополучно. І ми сидимо й аплодуємо, як механічні солдатики, а справжні художники слова, борці за національну культуру гниють десь у болотах Карелії та в застінках ДПУ” [10, с. 233-234].

Створення Спілки радянських письменників дозволило владі активізувати нагляд за діяльністю письменників, посилити тиск на особистість митця і його творчість. Систему політичного контролю у галузі культури та суспільної свідомості посилювали Агітпроп ЦК ВКП(б), НКВС і Головліт, створені в країні до середини 30-х років. Комітет у справах мистецтва, що підпорядковувався СНК СРСР, паралельно до адміністративно-господарської діяльності виконував цензурно-контролюючі функції, зрештою, так само, як і багато інших державно-суспільних інституцій.

Завершивши організаційну уніфікацію в літературі, чиновники взялися за уніфікацію стилістичну та ідеологічну. З трибуни всесоюзного з’їзду письменників проголошується єдинодозволений універсальний для всієї радянської літератури творчий метод – соціалістичний реалізм. Верифікований кураторами від влади “вищим етапом у художньому розвитку

людства”, соцреалізм визначив “генеральною метою” діяльності радянського письменника “правдиве історико-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку”, когерентне основному “завданню ідейної переробки та виховання трудящих у дусі соціалізму” [55, с. 712]. Це означало “показувати правду в її ідеальному осмисленні, подавати ідеальну інтерпретації реальних подій, писати про потрібне, як про дійсне” [65, с. 450]. Іншими словами, відповідно до логіки марксизму, показувати життя таким, яким хотілося бачити і яким воно мало би бути в далекому “світлому” майбутньому, а не таким, яким було насправді. А, отже, знищити прірву між теорією і повсякденною практикою радянського буття.

Найголовнішим критерієм творчості, оформленим у конкретний імперативний припис, адепти нового утопічного дискурсу визначили (крім народності, високої ідейності та принциповості, соціалістичної правди, класової безкомпромісності і т. п. – О. Ф.) комуністичну партійність. Масштабна радянська ідеологема не підлягала сумніву як літературознавча категорія, її мали визнавати всі теоретики і критики художнього процесу.

У світлі задекларованих вимог “письменник-комуніст повинен бути не просто радянським письменником – з нього мусив бути пролетарський письменник” із комуністичним світоглядом і “щоб цей світогляд не мав би збочень” [46, с. 7-8]; письменник зобов’язаний підтримувати платформу радянської влади, брати участь у соціалістичному будівництві тощо. Визначені в статуті Спілки письменників вимоги передбачали активне втручання митця в реальне життя з метою його перетворення на “найгуманніших основах” – основах комунізму, допомагати народові будувати нове суспільство. За словами М. Горького, відповідальність за свою роботу й громадську поведінку, ставила письменника “не тільки в традиційну для реалістичної літератури позицію “суддів світу і людей”, “критиків життя”, але й давала... право безпосередньої участі в будівництві нового життя, в процесі “зміни світу” [14, с. 502].

Цілком очевидно, що атрибутуючи радянського письменника борцем за “здійснення найпередовіших ідеалів людства, носієм яких є ...партія на чолі з великим Сталіним” [60, с. 18], тоталітарна влада порушила естетичний status quo суб’єкта літератури й визначила для нього особливі повноваження. Митець став не тільки одним із співтворців (радше, імітатором, що безпомилково орієнтувався в зміні ідеологічних векторів та політичній кон’юнктурі. – О.Ф.) проекту міфологічного моделювання світу, але й авторитетним політико-естетичним медіумом у межах літературно-художньої комунікації. В означеному контексті можемо говорити про узурпацію і присвоєння радянською державою культурної та естетичної функцій, які в тоталітарних умовах перетворювалися у фактор всезагальної гармонізації радянського суспільства.

Програмові принципи соцреалізу сформувалася не тільки (і не стільки) за довільно сконструйованими вказівками радянського партійного апарату. Вони постали складним конгломератом (чи “культурним компромісом”, як уважає Є. Добренко. – О.Ф.), політичних установок і компонентів структури колективного несвідомого (архаїчних, релігійних, міфологічних) – революційної маси з її надмірним бажанням адаптуватися (“розчинитися”) до нових форм життєдіяльності в умовах пролетарського “єдиномислія”. Оптимістично руйнуючи дистанцію між ілюзією й реальністю, намірами й дійсністю, можливим і неможливим, соцреалістична конструкція літератури, з одного боку, моделювала максимально спокусливу для історично й цивілізаційно нового суб’єкта історії систему буття. З іншого – стала апологією ініціативи “масової людини” з її претензіями на домінування й диктат, з усвідомленням власної переваги та всесилля, бажанням “утручатися в усе, безцеремонно, невідкладно і беззастережно, нав’язуючи свою убогість, не зважаючи ні на що, тобто у дусі “прямої дії” [54, с. 334].

Більше того, влада практично використала потребу суспільства, змученого від соціальних катастроф, невизначеності, непередбачуваності, у певній легкозрозумілій міфології, що необтяжливо пояснювала світ і надихала

та всіляко підтримувала художню тенденцію, яка народилася, надала їй статусу державного мистецтва [49, с. 30]. В українському соціокультурному просторі одним із каталізаторів процесу – і чи не найважливішим – виникнення й “закорінення” соцреалізму стали конкретні наміри і спроби реалізувати утопічну модель держави на основі спільного проекту “загірньої комуни” та національного буття.

З цього погляду твердження науковців, які представляють різні школи та напрями сучасної гуманітарної науки, про те, що “соцреалізм не мав жодного стосунку до реальних смаків і потреб мас” [18, с. 53], а був нав’язаний Сталіним так само, як могла бути впроваджена і прийнята фонетично незрозуміла поезія у дусі Хлебнікова чи Кручених [16, с. 15], видаються нам вельми сумнівними. Наразі не зовсім переконливою видається думка Б. Гройса про те, що в умовах радикальних політичних перетворень 1930-1940-х років смаки мас “схилялись у бік голлівудських кінокомедій, джазу, романів з “красивого життя” і т. п., а не в бік соцреалізму, який покликаний був виховувати маси й тому передусім відлякував їх своїм менторським тоном, відсутністю розваг і повним відривом від реального життя, що за радикальністю не поступався “чорному квадрату” Малевича” [16, с. 15].

Опонуючи авторитетному славістові, тезисно наведемо основні аргументи. По-перше, як відомо, підвалини соцреалістичної естетики закладалися задовго до його публічної легітимізації – ще в двадцяті роки. Усвідомлюючи можливість власного “здійснення” виключно на основі масової підтримки, у всезагальному консенсусі (що, власне, підтверджують дослідження тоталітаризму Х. Аренд (“Джерела тоталітаризму”), Т. Адорно (“Дослідження авторитарної особистості”). – О. Ф.), тоталітарний режим ініціював політико-ідеологічний проект нового художнього методу, в основу якого закладає колективні (класові) уявлення, афекти, устремління тощо. Соціальний вакуум для соцреалізму як “офіційного сховища” (К. Кларк) державних міфів рівнозначний катастрофі, оскільки політична міфологія не здатна функціонувати поза масовою свідомістю. “Вона формується

інтуїтивно в певному соціумі й у цьому сенсі виступає як колективне несвідоме маси, що в міфі бачить обґрунтування справедливості своїх устремлінь, бажань, ненависті” [24, с. 164].

По-друге, до кінця тридцятих років численні партійні директиви й постанови остаточно закріпили за книжкою функціональний статус виховного, мобілізаційного й організаційного засобу; процес творення і книговидання, реалізації художньої продукції перейшов під монопольний контроль держави. В означений період завершується форматування стратегії влади щодо класичної вітчизняної та зарубіжної літератури: як правило, з одного боку, офіційно декларується культ національної спадщини, з іншого – в контексті ідеологічної кон’юнктури відбувається латентна деформація й маніпуляція мистецькими надбаннями минулого. Одночасно встановлюються жорсткий нагляд за читанням та тотальний контроль над оптикою читацького сприйняття.

Цілком зрозуміло, що після перманентних партійних “чисток” небезпечної чи ж сумнівної з ідеологічної точки зору літератури, втілення ідеї “планового читання” за “рекомендаційними списками” й “бібліографічними рекомендаційними покажчиками” можливість читацької аудиторії “схилятися в бік... романів з “красивого життя” була маловірогідною. Точніше – практично неможливою. І насамкінець, жодна ідея не здатна вкоренитися у свідомості людини (цілого народу), якщо для її сприйняття та засвоєння не сформувалися відповідні умови.

Таким чином, соціалістичний реалізм, народжений практично в “лабораторних” умовах, став органічною складовою “держави як тоталітарного твору мистецтва” [19, с. 28], “переконливим і безапеляційним доказом партійної провіденційності” [70, с. 59]. Разом із тим соцреалізм не був випадковим для мистецтва процесом, культурною аномалією чи “помилкою роду людського”. Він став однією зі спроб духовно-естетичної еволюції того антропологічного типу, який сформувався в процесі політичних і соціокультурних трансформацій початку ХХ століття. Директивно ініційований Сталіним під час зустрічі з радянськими письменниками в 1932 році,

проголошений офіційно на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників у статусі “творчого методу всієї багатонаціональної повоєнної літератури і мистецтва” соціалістичний реалізм півстоліття залишався засобом тотальної трансформації форм художнього мислення, виконував функцію нормативу, регламентації та уніфікації літературно-художньої практики. Зрештою, забезпечував умови для реалізації визначених ідеологічних орієнтирів.

У той же час не менш – якщо не більш – важливо усвідомлювати, що соцреалістичний еквівалент української літератури є неоднорідним явищем, з різними “життєвими фазами” (Г. Гюнтер) канонізації, циклічна зміна яких, з одного боку, визначає “стадіальність” розвитку українського суспільства, з іншого, – посутньо відрізняючись від свого попередника, репрезентує певний соціально-психологічний тип суб'єкта творчості та характер його самовияву. У сучасній практиці літературознавчих досліджень видається перспективною диференціація художньої парадигми радянської епохи на певні “історичні варіанти” [17, с. 15], періоди (ленінський, сталінський і постсталінський) [42, с. 127], етапи (протоканон, фази канонізації, використання канону, деканонізації, постканонічну стадію) [20, с. 281-282], “фази ментальності” (“я-свідомості”, “ти-свідомості”, авторитарної свідомості) [66, с. 7-8]. Українські й зарубіжні літературні аналітики знаковим для окреслених періодів / етапів / фаз визначають тотальний диктат політичної прагматики та “добре відрегульовану практику державно-ідеологічної корекції формування цілком певного типу художньо обдарованої особистості” [72, с. 14].

М. Чудакова, визначаючи форми й деформації в літературному процесі 20-30-х років XX століття, ідентифікує “групи письменників”, які, на наш погляд, можливо вважати іманентними для літературного процесу радянського періоду в цілому. Зокрема йдеться про 1) авторів з експліцитно-свідомим ядром художнього світу, еволюція яких відбувалася “подібно до онтогенезу – яким би зовнішнім впливам не підпадав живий організм на різних стадіях свого розвитку, він неухильно здійснює закладену в клітинах його

ембріона програму цього розвитку”; 2) письменників, які, подібно до організмів, що належать до класу амеб, здатні набувати будь-якої форми й пересуватися, “змінюючи одне місце на інше”; 3) “таких літераторів, які, чутливо прислуховуючись до “соціального замовлення”, прагнуть знайти для нього адекватні форми, але притому не специфічно індивідуальні, а скоріше нормативні – такі, що могли стати зразком” [74, с. 240-241].

З російською дослідницею діалогізує Р. Харчук [71], виокремлюючи в загальному реєстрі соцреалістичної літератури два типи митців, один із яких сформований поза соцреалістичним контекстом і змушений пристосуватися до ідеологічних проектів влади; інший – поєднав adeptів нового утопічного дискурсу. Натомість Ю. Цеков [72] в українському літературному процесі 20-80-х років минулого століття пропонує розрізняти наступні варіативні “таксони” письменницьких індивідуальностей: “ренесансовий” (анонсований дослідником як один із ключових типів літератури 1920-х років. – О.Ф.), “ортодоксальний”, “літературно-бюрократичний” та “протекційно-профануючий”. У свою чергу С. Руссова, апелюючи до попереднього досвіду типодиференціації авторських амплуа, постулює відносно узагальнену типологію образу автора в ліричному тексті, яка, з її точки зору, “відображає форми вияву літературних конвенцій і читацького сприймання”: це тип “автора-“художника” в радянський час”, “автора-“ремісника” в поезиці авангарду та нонконформістський тип “вигнанця” і “трикстера” [62].

Нормативна система координат соцреалізму визначила суб’єктові естетичної діяльності, заклопотаному відображенням життя “в образах колективної свідомості”, обмеженому функцією “клітини колективного мозку” та завданнями “художнього ремесла”, єдину – функціонально-рольову – форму самоактуалізації. Окрім того, тотальний політичний тиск, волюнтаристська інтенція революційної культури, її спрямування на перетворення життя та внутрішньої екзистенції людини редукували

суверенність¹ митця, а відтак, призводили до конформізму творчої особистості. Письменники, яким вдалося уникнути репресій (П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан), були приречені на роздвоєне творче життя, на постійний внутрішній конфлікт, балансування між життям і смертю. Роки “загостреної класової боротьби” створили для визнаних “класиків радянської літератури” своєрідний *modus vivendi* неліквідованого, але такого, що підлягає ліквідації, “ворога народу”. Як справедливо зауважував І. Дзюба, “творча еволюція митців в умовах постійного контролю набувала багато в чому неприродного для них характеру. Змушені реагувати на ультимативні вимоги, які їм часто пред’являлися начебто від імені епохи, вони часом то відмовлялися від себе, то просто втрачали в творчості більше, ніж здобували” [23, с. 181].

Парадоксальною алогічністю свідомості сформованого соціально-психологічного типу автора-конформіста стало “подвійне мислення” (В. Кормер): такий стан розуму, за яким логіка здорового глузду повністю підкорялася встановленому світоглядові, яким, зрозуміло, виступало комуністичне вчення в усіх своїх численних політичних та ідеологічних експлікаціях, а система об’єктивного поцінування реальних подій та історії, власне, самоспростовувалася. Одним із очевидних результатів роздвоєння суб’єкта, його етосу, порушення ментальної структури митця можна вважати зрадницький компроміс із власною совістю, ідентифікований сучасними дослідниками [78, с. 20] “комплексом Іуди”.

Принагідно додамо, що культура “фази деканонізації” інспірувала феномен т. зв. “лояльного розуму” (С. Пролєєв) автора-творця, у якому намагалася штучно скомплікувати індивідуальне художнє бачення та постульовані ідеологією орієнтири, свободу творчого самовияву та вимоги канону. Тут, очевидно, треба виокремити й інший феномен – “нелояльного

¹ Термін “суверенність” як аналог “суверенної особистості” (Ф. Ніцше) символізує найвищу незалежність суб’єкта.

розуму”, дисидентського мислення, внутрішньої еміграції суб’єкта художньої практики як опозицію до імперської ідеології; або приховану форму “опозиційної позиції” (М. Павлишин), естетичні критерії якої “ніколи не віддалялися від політичних, а ті й інші – від загальноідеологічних або світоглядних” [59, с. 200].

І голосний опір літературного дисидентства, і свідомо соціально-психологічна позиція неконтрольованої владою внутрішньої еміграції (мовчання) закріплювали за “нелояльним” автором небезпечний у тоталітарній державі статус “свого чужого” – творця-вигнанця. Спроби інтелектуальної і творчої свободи, незаангажованого мислення автора художнього твору а рїогї означали відвертий виклик санкціонованому світоглядові тоталітарної системи й були свідомо приречені на розправу. Мовчання ж “як момент мови” інтелектуала-творця¹ в тоталітарній державі, за образним висловлюванням литовського письменника й есеїста М. Івашкявічуса, було небезпечнішим за протести бунтівника, “що розмахує на вулиці... прапором свободи” [39, с. 25], і каралося так само суворо, як каралося проголошення небезпечної правди.

Результат художньої практики “лояльного розуму” виявлявся насамперед у паліативних формах “соцреалізму з людським обличчям”, коли автори, руйнуючи нормативність художньої парадигми, модифікуючи норми канону, репрезентували різні варіанти самобутнього світогляду й світовідчужання. Скажімо, в індивідуально-авторських рефлексіях періоду деканонізації кінця 50-х – початку 60-х років ХХ століття поряд із утвердженням принципу соціалістичного детермінізму, “аналітичністю” дослідження “актуальної тематики”, творчим тиражуванням “досягнень соціалістичного світопорядку” і т.п. простежується прагнення позбутися ілюстративності й лакування дійсності, намагання деміфологізувати героїчні інтонації минулого, реабілітувати екзистенціальну й національну

¹ Мовчати, за Ж.-П. Сартром, “не значить бути німим, це значить відмовитися говорити й, отже, продовжувати говорити” [63, с. 324].

проблематику, осмислити діалектику індивідуального. Серед строкатості художніх пошуків того часу: “загального руху ідей і форм, а ще жанрів і стилів “по всьому літературному фронту” – В. Дончик розрізняє й визначальну прикмету – активізацію творчої позиції автора художнього твору, “природну індивідуальну еволюцію” [29, с. 40], яка легітимізує не лише реалістичний, а й інші естетичні досвіди. Зафіксована авторитетним ученим “активізація творчої позиції”, авторська творча ініціатива в 70-ті роки ХХ століття не лише генерувала відверту ідеологічну й художню плюралізацію національної літератури, але й сприяла деконструкції соцреалістичної художньої системи наступного десятиліття. Більше того, багато справжніх талантів, потрапляючи до “соцреалізмівського полону”, поступово не тільки тікали з нього, а й із середини підточували, руйнували його основи” [30, с. 39].

Утім, повернімося до витоків становлення художньої парадигми соціалістичного реалізму, зокрема умов і способів підпорядкування внутрішнього “я” митця абсолютному авторитетові влади. В офіційному політичному контексті 1930-х років правила взаємовідношень імперативно нав’язувала система, авторів художнього тексту залишалося тільки дотримуватися їх, причому неухильно й скрупульозно. Більше того, послуговуючись готовими соціально значущими риториками й односторонньо нав’язаними більшовицькими мовними кодами, активно продукувати визначені соціокультурні міфологеми. В означеному процесі, як це не парадоксально, радянська влада навіть не ініціювала створення власного авторського коду, а відкрито послуговувалася культурними кодами, запозиченими з арсеналу культури, використовуючи їх як носії мови. Сутність технології вибору полягала в тому, щоб обрати з багатьох соціокультурних кодів найбільш стійкі, сугестивно закріплені, найбільш дієві й “фізіологічно” прості [36, с. 121], які дотичні до несвідомого досвіду маси, притаманні їй як способи автоматичного буття.

Імплантація традиційних художніх образів в ідеологічний контекст, переведення риторичних та ідеологічних формул у літературні форми, перманентна артикуляція нових символів у новому просторі творчого

світомоделювання забезпечували “автоматизацію” естетичного коду системи соцреалізму, що, зрештою, зумовлювало його інтенсивне сприйняття та засвоєння масовим реципієнтом на підсвідомому рівні. Позаяк, за аргументацією французького дослідника “психології мас” (натовпу) Г. Лебона, “майстерно оброблені формули отримують дійсно ту магічну силу, яка їм приписувалася колись адептами магії. ...Ні розум, ні переконання не в змозі боротися проти відомих слів і відомих формул... Багато хто дивиться на них як на сили природи або надприродні сили. Вони викликають в душі грандіозні й невиразні образи, і та невизначеність, що оточує їх, тільки збільшує їхню таємничу могутність” [48, с. 222].

Як показала практика, артикульована тоталітарною парадигмою стратегія культурного проекту зводила до мінімуму простір творчої ініціативи (свободу вибору), визначаючи форми її функціонування в системі нормативних обмежень бінарного характеру: внутрішніх літературних закономірностей у вимірі соцреалістичного канону – з одного боку, та обставин політико-ідеологічного й соціокультурного плану, зовнішніх по відношенню до літератури (як на рівні політичного диктату, цензури й прямого терору, так і на рівні матеріальної підтримки письменників, різних видів заохочення, організації широких літературних заходів тощо), – з іншого. Для порівняння, хоча б умовного, згадаємо. Якщо в двадцяті роки свобода авторської перспективи реалізується в поліфонічній системі естетичних координат (категорії художнього змісту, жанрово-стильових і формально-технічних характеристик), то від моменту політичної “функціоналізації” мистецтва слова початку тридцятих років авторська активність локалізована вибором форми та жанру. Змістовна сфера обумовлюється партійно-ідеологічною доцільністю, жорстко регламентується нормами соцреалізму.

Задекларована у статуті Спілки письменників СРСР свобода творчої самореалізації митця, яка вже на стартовому етапі формування раціоналістично кодифікованої літератури носила спорадичний характер, зрештою, звелася (в контексті артикульованої установки на форми, репрезентативні в народній

творчості, та активного витіснення альтернативних стильових форм “готовим” соцреалістичним стилем) до свободи вибору жанру. Примат “безпомилкових критеріїв” суспільно-політичного змісту над літературною формою, що в теорії соцреалізму не потребувала будь-яких інновацій, є обов’язковим до того часу, допоки марксистсько-ленінською критикою не ідентифікуються складові нової формули: єдність “реалістичного змісту і реалістичної форми” тотожна єдності “революційної форми і революційного змісту” [77, с. 26]. Свобода вибору автора в ідейно-образній, мотивній сфері обмежується комплексом ідеологічних конвенцій: від нормативно визначених архетипів героїв / антигероїв до нормативно визначеного соціального декоруму “нового життя”.

Зрозуміло, що художні категорії, які не “вписуються” в канон соціалістичного реалізму, як-то: фікційний і рефлексивний характер літератури, ірраціональність, психологізм, авторська інтуїція, творча уява і вимисел, – проголошуються ідеологічно неблагонадійними. Натомість домінує категоріальна тріада партійність – ідейність – народність” (остання в 1930-ті роки доповнює поняття “класовості”. – О. Ф.) як імператив дії в літературній практиці, механізм, що визначає естетичну вартість художнього твору.

В означеному нами соціокультурному контексті варто звернути увагу на такий метод політичної редукції автономного, суверенного суб’єкта-творця, як “соціальне замовлення”. Виходячи з того, що постульована партійними директивами функція автора-творця тотожна функції “кваліфікованого спеціаліста” “літературної техніки”, “робітника художньої літератури” [61, с. 55-57], а літературна творчість нічим не відрізняється від інших форм суспільної діяльності, радянські ідеологи декларують “теорію “соціального замовлення”, спроектовану передовсім на формування нової семантики естетичної діяльності. Так, скажімо, автор цього ідеологічного проекту В. Полонський безапеляційно доводив: якщо “термін (замовлення. – О. Ф.) з’явився разом із ремеслом” і його “походження не викликає жодного сумніву”, то “соціальне замовлення” у сфері літератури визначає статус автора художнього твору на рівні “майстра, який працює на “господаря” за

замовленням” [58, с. 209]. Зважаючи на те, що автор-творець “працює, все ж, не з деревом, як тесляр, не зі шкірою, як швець, а зі словом, то він не тільки і навіть, може бути, не стільки ремісник, скільки ще й чиновник” [73, с. 248, 252], як правило, літературний адміністратор, зобов’язаний брати участь громадському й політичному житті радянської країни.

В умовах формування нової онтології буття, принцип “соціального замовлення” стає імперативним, опозиція між творчою автономією, спробою авторської самореалізації та перспективою самозбереження набирає дедалі виразніших форм. “Соціальне замовлення”, артикульоване від імені маси “нових людей”, інтереси яких майже повністю співпадали з ідеологією влади, визначало критерії жанрово-стильової та ідейно-тематичної “рецептури” методу соціалістичного реалізму. Бодай найменше відхилення означало розходження письменника з політикою влади і самою дійсністю, тобто з соціалізмом і народом узагалі.

На кінець 1920-х – початок 1930-х років було чітко окреслено вимоги до змісту “соціального замовлення”, елементи якого в сукупності склали струнку художньо-ідеологічну систему, що підтверджує у своїх дослідженнях Є. Добренко [25]. Зокрема дослідник акцентує на тому, що горизонт естетичних сподівань масового читача задовольняла літературна продукція, яка 1) подавала чітку авторську інтерпретацію подій; 2) моделювала позитивну картину майбутнього хорошого життя; 3) була пізнавально корисною, оскільки виконувала навчальні й виховні функції; 4) постулювала оптимістичні, героїчні, піднесені настрої; 5) активно відображала реалії радянського життя; 6) була позбавлена фантастики, різних вигадок, всіляких “сороміцьких” сцен; 7) на передньому плані зображала позитивного героя – носія правди, виразника класової моралі й нової ідеології тощо.

Процес тотальної уніфікації й регламентування світоглядно-змістового та формально-стильового простору самореалізації митця призводить до інволюції феномену творчої індивідуальності, результатом якої стає

повернення до архаїчного модусу свідомості та риторичної комунікативності. “Живе слово перетворюється зі слова художнього у слово риторичне, з авторитетного – в авторитарне, закостеніле. ...Виникає феномен до-образного, домислено-готового слова” [28, с. 247]. Повернення автора літературного твору до “готового” слова й “готового” (авторитарного) стилю соцреалізму фактично підтвердило задекларовану тоталітарною ідеологією асоціативність творчого процесу з виробничою технологією, творця – з техніком слова, який, оволодіваючи секретами майстерності, вдається до наслідування тексту-зразка з наперед визначеними офіційними ідейно-естетичними установками.

Стратегія тоталітарної системи зорієнтована на реалізацію практики деіндивідуалізації як шляхом соціокультурних і психологічних маніпуляцій (тотальної політизації навчання, соціолінгвістичних експериментів, позбавлення чи обмеження права вибору, регламентації відносин між людьми, перетворення їх в одноголосий натовп), так і через використання репресивно-каральних методів (масових арештів, публічних судових процесів, фізичного усунення, депортації, примусової колективізації тощо). Трансформація природи людини, яка вже реальністю свого існування “несе в культуру варіативність, різноманітність, творчість, вільнодумство та інший “хаос” [4], сприяла закріпленню міфологеми загальнонародного консенсусу і класової солідарності у свідомості атомізованих індивідів.

Якщо йти за логікою політико-ідеологічного проекту девальвації людського життя й окремої індивідуальності, стає зрозумілим основне завдання в системі соцреалістичної культурної політики. Найперше потрібно було “знищити становище, в якому художник був індивідуалом”, спрямувати “майстрів художнього ремесла” до “того органічного зв’язку з пролетаріатом, тієї тісної близькості, яка б у їхній психології усунула протиставлення на “ти” і “я”, зробила б їх “саме тими клітинами колективного мозку, на долю яких і випадає функція художнього мислення і відображення в образах колективної свідомості” [58, с. 215]. Іншими словами, “ліквідувати” антропологічний принцип суб’єктивності, який у

традиційному розумінні визначає умовну подібність, ізоморфність (на рівні спрямування до максимальної автономії у будь-яких політико-економічних, історико-соціальних умовах і обставинах) індивідуальності до літератури.

У цілому, для нас тут важлива констатація наступного факту. Усвідомлюючи роль і значення художнього слова у процесі формування радянської ідентичності, партійно-державні інституції вектор ідеологічної політики перманентно фокусують на т. зв. “програмування” письменника. Як показала практика тридцятих (та й наступних п’яти десятиліть), в офіційно задекларованій програмі а ргіогі не було місця свободі. Жорсткий контроль і регламентація, впливаючи на психіку митця, породжували особливу атмосферу в літературі, атмосферу, що сприяла постійному відчуттю розгубленості й страху, обережності, адаптації письменника до тиску з боку держави, зрештою, призводив до психічної мімікрії. Йдеться, власне кажучи, про майже повну або стовідсоткову ідентифікацію життя, а, отже, й індивідуальної творчості з моделями, запропонованими владою, персоніфікованою в образі вождя. Точніше, естетичний конформізм на рівні ціннісно-сислової редукції та формально-стилістичної трансформації художніх текстів.

“Атмосфера держстраху” (вислів В. Агеєвої), детермінована диктатом тотальної міфогідеології, провокує нервовий розлади й душевні кризи, призводить до критичної межі психічного зриву. Факти біографії А. Головка, Б. Тенети, Т. Осьмачки, В. Сосюри, П. Тичини підтверджують індивідуальну реакцію й трагічні результати тиску на психіку творчої особистості репресивно-ідеологічного апарату¹.

¹ Показовою у ланцюзі “утрачених життів” є історія Тодося Осьмачки. За спогадами В. Петрова, письменник “не був ані розстріляний, ані засланий. Його заховали до будинку божевільних. Експертиза проходила за експертизою. Лікарня за лікарнею. Іспитовий термін за іспитовим. В перервах, коли його випускали, він голодував. Він блукав по вулицях міста. Дні просиджував у бібліотеці. Ночами влаштувався спати на сходах сходових, підклавши під голову цеглину, або на купах вугілля в сутеренах великих будинків коло казанів центрального опалення. О, він дуже добре пізнав, які важкі сходи чужих ганків і який гіркий хліб за чужим столом!” [56, с. 50].

Конкретним результатом “дії” (чи т. з. “програмування”) як ідеологічних технологій, так і методів фізичного впливу радянської системи стала участь митців слова у процесі колективної міфотворчості – формуванні й розвитку раціонально кодифікованої соцреалістичної літератури. Чим більш вираженого тоталітарного характеру набувало суспільство, тим повнішою мірою воно ставало системою, що не терпить інакомислення, тим більше твори, що накопичували досвід цього процесу, ставали її своєрідним відзеркаленням. Така атмосфера сприяла кон’юнктурності, зниженню художньо-естетичного рівня, позаяк важливим був не він, а здатність швидко реагувати та відповідно репрезентувати черговий партійний документ.

Утім, не заглиблюючись у детальний аналіз методів і форм процедури соціального маркування автора-творця чи дослідження рівня руйнації його традиційних поведінково-комунікативних матриць, зазначимо, що програма дезактуалізації екзистенційних цінностей індивідуального буття у сфері естетичних відносин, закладена в соцреалістичну культуру як “лабораторію психогенної інженерії” (Є. Добренко), призводить до редукції креативно-особистісного начала та формує авторитарну свідомість автора-творця.

У той же час не менш – якщо не більш – важливо виокремити в гомогенному комунікативному просторі соцреалізму процес витіснення свідомості творчого суб’єкта (як стабільної, автономної, цілісної особистості) свідомістю масовою, тобто анонімною, здатною репрезентувати не лише художньо-ідеологічну доктрину влади, але й задовольнити естетичні сподівання ідеального читача – своєрідного “горизонту сподівання” влади. У координатах радянської системи буття читач¹ – “зовсім не пасивний об’єкт зовнішнього

¹ “Історія української літератури” 1950 року видання ідентифікує радянського читача “найбільш масовим, найбільш вимогливим, найбільш активним читачем у усьому світі”, який в художніх образах і картинах знаходить зразки для наслідування, навчається нових норм етики і моралі, озброює себе ідейно і естетично [41, с. 30]. Радянський письменник в інтерпретації радянських дослідників, відповідно, теж – не сторонній спостерігач, а “активний діяч процесу соціалістичного будівництва, політичний діяч і учитель життя” [41, с. 29].

впливу, але й вимогливий суб'єкт творчості. Його постійні інтервенції у сферу письменницької діяльності, здається, обернені на самого себе; письменник тут лише частина читацької маси, і тому його творчість має бути дзеркальним відображенням рівня творчого потенціалу читача [25].

У суціль політизованому середовищі процес написання твору, визначення актуальності його змісту, проблематики, сюжетних колізій, форми та способи критичної рецепції перетворюються на публічний ритуал, розрахований на ідеологічно зорієнтовано читача. Масиви художніх текстів перманентно потрапляють у критичне поле “пролетарської громадськості” України. З'являються численні статті й рецензії, влаштовуються дискусії у студентських аудиторіях і робітничих колективах, проголошуються вердикти, які, власне, підтверджують красномовні заголовки: “Суд над Петром Панчем” (1926 р.) (прізвище рецензента приховане за криптограмою М. – О.Ф.), “Художня література на суді у селянства” (1926 р.) М. Биковця, “Проблематична “проблемність” (Протест читача)” (1927 р.) Д. Бузька, “Яку оцінку дали робітники “Бур'яну” А. Головка” (1928 р.) П. Вільхового, “Тіні павукуваті” (1929 р.) А. Ярмоленка, “Літгурток будівельників про книжку М. Івченка “Робітні сили” (1930 р.) Л. Ровинда, “Вступне слово. До літературних судів над моїм романом “В степах” (1930 р.) С. Божка, “Класовий ворог” (1930 р.) А. Хвилі, “Дрібно-буржуазна творча метода. Про творчість О. Копиленка” (1931 р.) А. Підгайного та ін.

Серед поширених практик – колективні обговорення (найчастіше – суди), під впливом яких письменники змушені кілька разів переписувати власні тексти. Приміром, Андрій Головка зважаючи на “голоси читачів”, почуті на численних диспутах із приводу ідейно-художнього змісту роману “Бур'ян” дописав до твору епілог, де подав розгорнену розв'язку сюжету. Така розв'язка, на думку офіційних критиків, “цілком розряджувала негативну емоцію від читання “Бур'яну”, збуджуючи в читача бадьорий настрій перемоги” [34, с. 19]. У наступних редакціях із роману Головка випав заключний XXXIII розділ, де автор показує радянську тюрму саме такою, яка

вона була тоді, коли тоталітарна система тільки-но народжувалася. Вилучено з твору сцени сексуального характеру, пов'язані з історією кохання комуніста Давида Мотузки до дружини Тихона Кожушного Марії; окремі деталі про створення сільськими активістами хати-читальні, у приміщенні якої колись діяв гурток місцевого осередку “Просвіти” і зберігалася “просвітянська книгозбірня: Кащенкове барахло, “Історія України” Грушевського, п'єси – чимало було книжок...” [Цит. за: Головка А. Бур'ян: Роман. – Х. : ДВОУ, 1927]; згадку про знамениту стрілецьку пісню-реквієм “Журавлі кру-кру” у виконанні полонених австрійців, ім'я опального політика Троцького.

Іван Ле під впливом звинувачень літературних функціонерів у навмисному викривленні “нової радянської дійсності”, викривальних вердиктів читацької громадськості також вдавався до численних виправлень та доопрацювань “Роману міжгір'я”. Прагнути, щоб твір відповідав “духові часу”, автор переробляв його перший, надрукований 1929 року, варіант і в 1936-му, і 1937-му, 1947-му, 1953-му та 1958-му роках. Не припиняв “поглиблювати” ідейний задум роману “Народжується місто” Олександр Копиленко, з одного боку, вилучаючи розділи, де німецькі інженери Моріц Вотн і Франц Вейнер критикують радянську систему господарювання, та компрометуючі сцени зустрічей комсомолки Тані Кааб із друзями сестри-міщанки Галини; з іншого – детально змальовуючи комсомольську бригаду, ліризуючи образи головних героїв. Подібне спостерігаємо і в історії першого розлогого роману Петра Панча “Право на смерть” (1933 р.). Після широко проваджуваної критики і звинувачень щодо небезпечних підтекстів у творі, автор змушений був поспішно його переробити, видавши за два роки під назвою “Облога ночі”. В умовах посилення уніфікації й одновимірності така ж само доля чекала чимало інших творів радянської літератури.

Автентичність реалізованої на практиці апології читача і його впливу на літературу, точніше, конкретні “результати” підпорядкування естетичного суб'єкта політично зорієнтованому адресату художньої комунікації промовисто ілюструють “замітки і роздуми” Бориса Ейхенбаума:

“Письменник в нашій сучасності – фігура, загалом, гротескова. Його не стільки читають, скільки обговорюють, тому що зазвичай він мислить неправильно. Будь-який читач вищий за нього – вже лише тому, що в читача як у громадянина за фахом передбачається витримана, стійка й чітка ідеологія. Про рецензентів (критиків у нас немає, тому що немає різниці в думках) і говорити нічого, – вони настільки вищі і значніші за будь-якого письменника, наскільки суддя вище і значніше підсудного” [33, с. 137].

У результаті нівеляції авторського “я” літературно-художній текст стає “машиною кодування потоків бажання маси” [52, с. 115] та продукування системи офіційних міфів і цінностей, що корелюють зі встановленими політичною догматикою постулатами на рівні ключових бінарних опозицій: свій (комуніст, пролетар, колгоспник) / чужий (контрреволюціонер, націоналіст, куркуль), правда (класова, робітничо-селянська) / брехня (націоналістична, буржуазна), любов (до Сталіна, партії, народу) / ненависть (до ворогів), учора (злиденне) / завтра (прекрасне), індивідуальне (негатив) / колективне (позитив) тощо. Виходячи з того, що диференціація індивідуального й колективного авторства в соцреалістичному дискурсі є не релевантним явищем, оскільки індивідуальний стиль як знак творчої ідентичності набуває модальності рудимента, а тексти, що складають корпус соцреалістичної літератури, синтезують артикульовані владою ідеологеми, цілком логічно визнати єдиним легітимним творцем партію і саму владу, солідаризовану з масою, як надсуб’єктів соціальної структури тоталітарної держави.

Отже, у процесі тотальної трансформації людини, конструювання “нового антропологічного типу” пов’язане з вищим Абсолютом слово радянського письменника не оприявнювало індивідуально-творчої концепції, модусу свідомості митця, його менталітет. Слово автора, підкріплене надавторитетом влади, вимагало від читацької аудиторії категоричного визнання, а не вільного засвоєння й асиміляції зі своїм “власним словом”. “Воно нав’язувалося ...незалежно від міри внутрішньої переконливості” [5, с. 156, 155] для літературного адресата, оскільки усвідомлювалося ним одночасно в

поєднанні з авторитетністю влади. Воно формувало світогляд читача, визначало основи його ідеологічного світовідчуття й поведінки. Словом, сприймалося “як авторитарне слово і як слово внутрішньо переконливе”. Разом із тим, входячи у свідомість реципієнта художньої комунікації суцільною масою, створювало специфічну відокремленість, відособленість, вимагало незмінної дистанції по відношенню до себе [5, с. 154, 156].

Таким чином, макроструктура соцреалістичного тексту фокусується на перманентний процес виховання, який не тільки розгортається в художній площині, але й “входить” у життя до радянського читача. Перевиховавшись під впливом протагоніста більшовицької партії, герой сам стає зразком для наслідування. У таких парадоксальних координатах автор художнього твору, “відображаючи життя у формах самого життя”, набуває функцій “інженера людських душ”, тобто авторитарного суб’єкта впливу (перетворення / “формовки”) на семантико-ментальні структури свідомості естетичного адресата.

У зв’язку з цим правомірно говорити про соцреалістичний феномен трансформації діалогічної, поліфонічної комунікації в односторонню, монологічну, для якої визначальним є цілковите домінування авторського світосприйняття і світорозуміння, над яким вивищується абсолютний авторитет влади (партії, Леніна / Сталіна, класу). Вкотре апелюючи до М. Бахтіна, не зайвим буде нагадати в означеному контексті загальновідому максиму, згідно з якою діалогічний характер стосунків творця і його твору є визначальним принципом естетичної дистанції / розмежування між реальною дійсністю і мистецтвом. У ситуації, “коли автор і герой ...виявляються поруч один з одним як самоцінні суб’єкти або один проти одного як вороги, завершується естетична подія” [6, с. 22]. А відтак, з’являються підстави до реалізації ідеологічної “події” й народження ідеологічного мистецтва слова.

“Внутрішньо переконливе” слово в літературній практиці тридцятих років, обумовленій двозначністю соціальних меж (стосовно читацької маси митець є режисером, але в полі влади вони його самого “режисують”), стає

іманентним знаком авторитарної свідомості художника-творця. Означений психотип як результат ідеолого-політичної стандартизації / уніфікації індивідуального “я” автора художнього твору логічно атрибутувати своєрідним “homo totalitaricus з особливим психічним складом, особливими ментальністю, мисленнєвими й поведінковими характеристиками” [11, с. 13].

Якщо частково застосувати верифіковані Е. Фроммом механізми “втечі від свободи” (точніше, механізми відмови індивідуума від статусу окремої екзистенції, інкорпорацію “я” у колективне тіло з метою набуття сили і впевненості, що, в цілому, є визначальним для модусу буття у вимірі радянської тоталітарної системи тридцятих років. – О. Ф.) до обсервації авторитарної я-свідомості, то можна визначити ряд прикметних ознак. Так, скажімо, умовний екстремум авторитарної особистості складають характеристики, амплітуда яких коливається між повагою та еманациєю сили, яку репрезентує влада, готовністю підкоритися цій силі, незалежно від того, хто її представляє, та спробою чинити опір владі й відкидати будь-який емоційний і дискурсивний диктат “згори”. Йдеться, власне кажучи, про специфічне бачення людиною з авторитарним типом свідомості життя, світу, які для неї мають біполярну модальність, оскільки складаються з індивідів, що можуть / не можуть мати силу та владу.

Іноді “ставлення до влади роздвоюється. Особистість може боротися проти однієї системи влади, особливо якщо вона розчарована недостатньою силою цієї системи, і в той же час – або пізніше – підкоритися іншій системі, яка за рахунок своєї більшої потужності або великих обіцянок може задовольнити її ...бажання” [69, с. 145]. Проте боротьба авторитарного характеру проти влади насправді є “бравадою, спробою зміцнитися, подолати почуття власного безсилля” [69, с. 146], оскільки мрія підкоритися, усвідомлена чи ні, при цьому зберігається.

Авторитарна особистість здатна лише до домінування та / або підпорядкування. Вона не потребує ні рівності, ні солідарності з Іншим. Філософія авторитарного характеру, по суті, є “нігілістичною і

релятивістською, незважаючи на видимість її активності”, оскільки “зростаючи на напруженому відчаї, на повній відсутності віри, ця філософія веде до нігілізму й заперечення життя” [69, с. 148-149].

Зрештою, узагальнюючи власні спостереження щодо специфіки авторитарної свідомості естетичного суб’єкта в умовах політико-ідеологічної концептуалізації літературно-художньої сфери, можемо сказати, що соціально-психологічні механізми функціонування означеної категорії полягали в підпорядкуванні внутрішнього “я” абсолютному авторитетові надсуб’єкта (“Великого Вождя”, партії, влади, народу). Точніше, у сублімації власної суб’єктивності, яка заміщувалася гіперсуб’єктивністю надсвідомості [66, с. 63]. Відтак, літературний текст в естетичних координатах соцреалістичного канону тридцятих оприявнює не художній діалог, не паритетну комунікацію, а дискурс влади з експліцитно виявленим авторитарним домінуванням, авторитарним тиском та авторитарним маніпулюванням свідомістю естетичного адресата.

І насамкінець, серед істориків літератури прийнято вважати, що “саме роман, який дає можливість зображувати тотальність дійсності, став тим літературним жанром, в якому центральні установки соцреалістичного канону втілилися найбільшою мірою” [20, с. 285]. На нашу думку, типова модель авторитарної я-свідомості, детермінована ідеологічним диктатом і жорсткою політичною регламентацією, функціонує, насамперед, у тому величезному корпусі романів, у якому семантичне поле соціальної та матеріальної практики стає темою індивідуально-авторського осмислення, зокрема в так званому “трудовому епосі” 1930-х років (роман про радянську колективізацію, “виробничий” роман). Специфіку творчої репрентації автора-творця у форматі монокультурного простору соцреалізму яскраво виявляють твори мотивовані в першу чергу реальним життям радянського соціуму, з відвертим політичним забарвленням, які, між тим, виявляють цінісні установки, норми, поняття, конвенції радянської людини (виховний роман, роман про “героїчну дійсність” та її героїв, про народження нових, соціалістичних стосунків у колективі й сім’ї тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно ; [пер. с нем. А. В. Дранова]. — М. : Республика, 2001. — 527 с.
2. Адорно Т. Исследование авторитарной личности / Теодор Адорно ; [под общ. ред. В. П. Култыгина]. — М. : Серебряные нити, 2001. — 416 с.
3. Аренд Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арендт ; [пер. з англ. В. Верлока, Д. Горчаков]. — К. : Дух і література, 2002. — 575 с.
4. Асмолов А. Г. Механизмы подавления индивидуальности в тоталитарных культурах / Александр Григорьевич Асмолов // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://old.firo.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=432&Itemid=70.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная л-ра, 1975. — 504 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина]. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/index.html>.
8. Белая Г. Угрожающая реальность / Галина Белая // Избавление от миражей : Соцреализм сегодня : сборник [Сост. Е. А. Добренко]. — М. : Сов. писатель, 1990. — С. 28–48.
9. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев ; [послел. А. Л. Андреева ; примеч. В. Н. Чекалова ; репринт. изд.]. — М. : Наука, 1990. — 220 с.
10. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. ; сб. материалов ; [сост. А. Артизов и О. Наумов]. — М. : Международный фонд “Демократия”, 1999. — 868 с.
11. Гаджиев К. С. Тоталитаризм как феномен XX века / К. С. Гаджиев // Вопросы философии. — 1992. — № 2. — С. 3–25.
12. Голомшток И. Тоталитарное искусство / Игорь Голомшток. — М. : Галарт, 1994. — 296 с.
13. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы / М. М. Голубков ; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наследие, 1992. — 199 с.
14. Горький М. Твори у шістнадцяти томах : пер з рос. / М Горький. — К. : Державне вид-во худ. літератури, 1955. — Т. 16: Статті, доповіді, промови: 1896–1936. — 606 с.
15. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Борис Гройс // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 42–61.
16. Гройс Б. Стиль Сталин / Борис Гройс // Грос Б. Утопия и обмен : [Сборник]. — М. : Знак, 1993. — С. 11–112.

17. Гундорова Т. Соцреализм: між модерном і авангардом / Тамара Гундорова // Слово і час. — 2008. — № 4. — С. 14–21.
18. Гундорова Т. Соцреализм як масова культура / Тамара Гундорова // Сучасність. — 2004. — № 6. — С. 52–66.
19. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) / Ханс Гюнтер // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. 1. — С. 27–61.
20. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон : сб. ст. ; [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 281–288.
21. Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм / Ханс Гюнтер // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/>
22. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Х. Гюнтер // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. 3. — С. 161–175.
23. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / Іван Дзюба // Сучасність. — 2003. — № 1. — С. 88–112.
24. Добренко Е. Ампи́р во время чумы, или Лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма) / Евгений Добренко // Общественные науки и современность. — 1992. — № 1. — С. 161–172.
25. Добренко Е. Искусство принадлежать народу. Формовка советского читателя / Евгений Добренко // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/12/dobren.html
26. Добренко Е. Соцреализм и мир детства / Евгений Добренко // Соцреалистический канон : сб. ст. ; под общей ред. Х. Гюнтера и И. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 31–40.
27. Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Евгений Добренко. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 1997. — 320 с.
28. Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма / Евгений Добренко // Новый мир. — 1990. — № 2. — С. 237–250.
29. Дончик В. Г. З потоку літ і літпотоку / Віталій Дончик. — К. : ВД “Стилос”, 2003. — 556 с.
30. Дончик В. Якщо з позицій національних і конструктивних (нотатки з приводу) / Віталій Дончик // Слово і час. — 2008. — № 9. — С. 30–45.
31. Дубин Б. Игра во власть: Интеллигенция и литературная культура / Б.Дубин // Свободная мысль. — 1993. — № 1. — С. 66–78.

32. Еліот Т. С. Єдність європейської культури ; [пер. з англ. М. Рябчука] / Т. С. Еліот // Всесвіт. — 2003. — № 1—2. — С. 143–150.
33. Эйхенбаум Б. М. “Мой современник”... : художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов / Б. М. Эйхенбаум ; [сост., указ. имен Ю. Бережнова ; ред. Н. Кононов ; худож. М. Покшишевская ; вступ. ст. В. Шубинский]. — СПб. : Инапресс, 2001. — 652 с.
34. Заєць В. Андрій Головка / В. Заєць // Головка А. Бур’ян. — Х. : Молодий більшовик, 1930. — С. 2–20.
35. Зеров М. Листи / М. Зеров // Українське письменство / [упор. М. Сулими ; післям. М. Москаленка]. — К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. — С. 1034–1180.
36. Зимовец С. Дистанция как мера языка и искусства (к вопросу о взаимоотношении соцреализма и авангарда) / Сергей Зимовец // Даугава. — 1989. — № 8. — С. 121–124.
37. З підсумків процесу СВУ // Комуніст. — 1930. — 20 квітня. — С. 1.
38. Зонин А. Сегодня украинской пролетарской литературы / А. Зонин // На посту. — 1925. — № 1. — С. 189–206.
39. Івашківчус М. Мовчання та покарання / М. Івашківчус // Критика. — 2002. — № 11. — С. 24–25.
40. Історія Української літератури ХХ століття : у 2-х кн. ; [за ред. В. Г. Дончика]. — К. : Либідь, 1993. — Кн. 1 (1910–1930-ті роки). — 782 с.
41. Історія української літератури: У 2-х т. ; [За ред. О. Білецького]. — К. : Вид-во АН УРСР, 1950. — Т. 2 : Українська радянська література. — 605 с.
42. Климчук В. Естетика тоталітаризму / Володимир Климчук // Сучасність. — 2001. — № 4. — С. 122–134.
43. Ковалів Ю. Так, “Камо грядеши”... / Юрій Ковалів // 20-роки: літературні дискусії, полеміки. — К., 1991. — С. 19–69.
44. Козлова Н. Н. Согласие, или Общая игра (методологические размышления о литературе и власти) / Н. Н. Козлова // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 40. — С. 193–209.
45. Кормер В. Ф. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура / В. Ф. Кормер // Вопросы философии. — 1989. — № 9. — С. 65–79.
46. Кулик І. Нові завдання критики / І. Кулик // За марксо-ленінську критику. — 1932. — № 9. — С. 3–19.
47. Ланка // Життя і революція. — 1925. — № 1–2. — С. 103.
48. Лебон Г. Психология народов и масс / Гюстав Лебон ; [пер. с фр.]. — СПб. : Макет, 1995. — 316 с.
49. Лейдерман Н. Траектории “экспериментирующей эпохи” / Наум Лейдерман // Вопросы литературы. — 2002. — № 4. — С. 3–47.

50. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература / В. И. Ленин // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vilenin. Eu/ t12/p098>.
51. Луначарский А. В. Искусство как вид человеческого поведения [Стенограмма доклада на съезде по изучению поведения человека. Январь. 1930 г.] / А. В. Луначарский. — Л. — М. : Гос. мед. изд-во, 1930. — 30 с.
52. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт: Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века / Э. Надточий // Даугава. — 1989. — № 8. — С. 114–126.
53. На рівень нових знань // Критика. — 1932. — № 4. — С. 5—10.
54. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет ; [вступ. ст. Г. М. Фридлендера ; сост. В. Е. Багно]. — М. : Искусство, 1991. — 588 с.
55. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934 : стеногр. отчет // Репринт. воспроизведение изд. 1934 г. — М. : Сов. писатель, 1990. — 714 с.
56. Петров В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору (1920–1940 рр.) / Віктор Петров ; [авт. передм. Сергій Білокінь]. — К. : Воскресіння, 1992. — 79 с.
57. Платформа ідеологічна і художня спілки селянських письменників “Плуг” // Плуг. — 1923. — №1. — С. 24.
58. Полонский В. П. Художник и общественные классы (О теории “социального заказа”) / В. П. Полонский // Из истории советской эстетической мысли, 1917 – 1932 : сб. материалов ; [сост. А. Г. Белая]. — М. : Искусство, 1980. — С. 207–215.
59. Попович М. “Соціалістичний реалізм” як соціокультурне явище / Мирослав Попович // Український театр XX століття ; [редкол. : Н. Корнієнко та ін.]. — К. : ЛДЛ, 2003. — С. 199–237.
60. Постишев П. Шляхи української радянської літератури / П. Постишев // За марксо-ленінську критику. — 1935. — № 5. — С. 3–18.
61. Резолюция ЦК РКП (б) “О политике партии в области художественной литературы” от 18 июня 1925 года // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932 : сб. материалов ; [сост. А. Г. Белая]. — М. : Искусство, 1980. — С. 52–58.
62. Руссова С. Автор и лирический текст / София Руссова. — К. : ИЦ КГЛУ, 2001. — 305 с.
63. Сартр Ж.-П. Что такое литература / Ж.-П. Сартр. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе ; [сост., общ. ред. Г. К. Косикова]. — М. : Изд-во Московс. ун-та, 1987. — С. 313–334.
64. Смирнов И. П. Психодиохронологика: История русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. — М. : Новое Литературное Обозрение, 1994. — 351 с.

65. Терц А. Что такое социалистический реализм / Абрам Терц // Цена метаморфы, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М. : КНИГА, 1989. — 528 с.
66. Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. — Самара : ООО Научно-внедренческая фирма “Сенсоры, Модули, Системы”, 1998. — 155 с.
67. Філатова О. Провіденційність авторського світовідчуття в площині соцреалістичного тексту / Оксана Філатова // Метаморфози в сучасній українській літературі : монографія ; [За редакцією Пауліни Олеховської, Марти Замбожицької та Катажини Якубовської-Кравчик]. — Варшава : Sova Sp. z o.o., 2014. — Т.IV. — С.47–57.
68. Філатова О. Український роман 20–30-х років XX століття: типологія авторської свідомості : монографія / Оксана Філатова. — Миколаїв : Іліон, 2010. — 485 с.
69. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. — М. : Прогресс, 1995. — 253 с.
70. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : монографія / Валентина Хархун. — Ніжин : ТОВ “Гідромас”, 2009. — 508 с.
71. Харчук Р. Б. Талант і його одержавлення (Юрій Яновський) / Р. Б. Харчук // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства : колективна монографія ; [відп. ред. Г.М. Сивокінь]. — К. : Українська книга, 1999. — С. 32–54.
72. Цеков Ю. Ренесансова особистість в українському письменстві 20-х років / Юрій Цеков // Слово і час. — 1994. — № 2. — С. 13–22.
73. Черноиваненко Е. М. “Туманное и глуповатое слово – творчество” (Эволюция представлений о литературном труде в советском эстетическом сознании 20-30-х годов) / Е. М. Черноиваненко // / Е. М. Черноиваненко // Слов’янський збірник. Східнослов’янські літератури. — Одеса : Маяк, 1997. — Вип. IV. — С. 242–255.
74. Чудакова М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х годов / М. Чудакова // Новый мир. — 1988. — № 9. — С. 240–260.
75. Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2-х кн. / Юрій Шевельов ; [упоряд. І. Дзюба]. — К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. — Кн. II : Літературознавство. — 2008. — 1152 с.
76. Щупак С. Вороже спотворення історії літератури / С. Щупак // Комуніст. — 1935. — 15 лютого. — С. 3.
77. Щупак С. Соціалістичний реалізм в художній літературі / С. Щупак // За марксо-ленінську критику. — 1934. — № 8. — С. 3–26.
78. Якимович А. К. Тоталитаризм и независимая культура / А. К. Якимович // Вопросы философии. — 1991. — № 11. — С. 16–25
79. Яров С. Интеллигенция и власть в Петрограде 1917 – 1925 годов: конформистские стратегии и язык сотрудничества / Сергей Яров // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/iar1.html>

МОРФОЛОГІЯ ВИРОБНИЧОГО РОМАНУ

1929 рік у суспільно-політичній історії радянського суспільства характеризується “роком великого перелому”, що пройшов “під знаком рішучого наступу соціалізму на капіталістичні елементи міста й села” [49, с. 118]. Результати першого року “першої п’ятирічки”, за офіційною статистикою, підтвердили “серйозні успіхи” на “всіх фронтах соціалістичного будівництва” і, разом із тим, як доводив Сталін, позначили ресурс для “прискорення темпів розвитку засобів виробництва” та зростання “сфери продуктивності праці”. Відтак, із метою розвитку економіки листопадовий пленум ВКП(б) цього ж року взяв курс на форсований розвиток промисловості й максимально збільшив планові показники на другий рік п’ятирічки. Окрім іншого, затверджений проект “генеральної лінії партії”, що включав у себе проведення швидкими темпами соціалістичної індустріалізації та здійснення культурної революції, за ініціативи “вождя народів” доповнюється новим компонентом – курсом на примусову колективізацію сільського господарства.

Для мобілізації мас на виконання окреслених завдань, як засвідчила практика тридцятих років XX століття, партійно-державний апарат використав усі механізми агітаційно-пропагандистської системи. В офіційних засобах інформації, на численних зібраннях робітничих колективів, у навчальних і культурних закладах рефреном звучав заклик до трудового ентузіазму “на фронті соціалістичної перебудови – реконструкції”, до розгортання творчої ініціативи, підвищення виробництва праці, до звитяжних перемог у соціалістичному змаганні тощо.

Певна річ, не могло бути байдужим до процесу побудови “життя в його революційному розвитку” й українське словесно-образне мистецтво, інкорпороване в динаміку буття країни. Не могли (чи не захотіли) не відгукнутися письменники на поставлене владою завдання створити образ “нової” людини – борця й будівника. Артикульовані на шпальтах республіканських і всесоюзних газет і журналів політичні гасла, риторичні та ідеологічні лозунги (на кшталт, “Ударник – у літературу!”, “створимо Магнітобуди літератури”, “творчу енергію – темам п’ятирічки”, “за новий тип письменника – ударника соціалістичного будівництва” і т. п.) стали колективним відгуком українських митців на заклик партії долучитися до модернізації промислового потенціалу.

Відображення в художній літературі трудових подвигів “передовиків п’ятирічки” (під гаслом “країна повинна знати своїх героїв”) передбачало вивчення фактичного матеріалу та безпосереднє спілкування з “героями-ударниками”. Відтак, спеціальні “виробничі” відрядження письменників, їх залучення до соціалістичного будівництва, що мало стати об’єктом художнього відтворення у творах на індустріально-виробничу тему, сприймалися в “добу реконструкції” як невід’ємна складова творчого процесу. З цією метою відповідно до директивних установок функціонери від літератури у плановому порядку направляли митців на новобудови країни. Приміром, у квітні 1931 року “Литературная газета” повідомляла, що дев’ятнадцять радянських письменників “направляються на 8 основних будівництв, пов’язаних із проблемами енергетики та зрошення... До цих будівництв письменники будуть прикріплені на термін від двох тижнів до 2-3 місяців” [43, с. 2].

Письменники перебували чи не на кожній більшій або меншій новобудові, фактично там народжувались задуми творів на виробничу та індустріальну тематику. Скажімо, написанню роману “Народжується місто” передувала участь О. Копиленка в роботі бригад кабінету робітничого автора на Харківському паровозобудівному заводі імені Комінтерну. Задум

написати “Роман міжгір’я” пов’язаний із участю І. Ле в іригаційному будівництві в Узбекистані, “Зоряна фортеця” О. Донченка народилася внаслідок тривалого перебування автора на будівництві металургійного комбінату. Роман “Бурун” С. Складенка побудовано на основі спостережень письменника над будівництвом Дніпрогесу (так само, як і романи Я. Баша (“Гарячі почуття”), Г. Коцюби (“Нові береги”)), яке тривало кілька років. О. Кундзіч, маючи задум написати про робітниче життя, провів п’ять місяців на шахтах Донбасу.

Показовим є не лише факт участі українських літераторів у “чорновій” роботі, включаючи працю в стінгазетах і багатотиражках. Звертають на себе увагу конкретні спроби розгорнути соціалістичне змагання між робітниками й письменниками, яке, начебто, сприяло підвищенню “продуктивності” творчої праці. Реалізацію таких спроб спостерігаємо в повісті Я. Баша “Сила”, в якій автор подає зразок угоди на соцзмагання під час будівництва Дніпрогесу: “...Я, член літгрупи Дніпробуду Яків Башмак, викликаю вас – бригаду т. Кішки – на соцзмагання. З свого боку, зобов’язуюсь, крім своєчасного висвітлення в газеті монтажу турбін і роботи монтажників, – написати книгу “Сила”. Ця книга має показати в художній формі...” і т. д. [2, с. 96]. Натомість бригада брала зобов’язання достроково змонтувати турбіну, зменшити собівартість на 15 відсотків, підвищити продуктивність праці на 33 відсотки.

В означеному контексті звертаємо увагу не стільки на безпосередній участі письменників у виробничих процесах та організаторській роботі, як-то: колективні поїздки на новобудови, керівництво заводськими літературними гуртками, допомога в підготовці заводських багатотиражок, робота у складі бригад на будівельних об’єктах тощо, – що сприймалася тоді як норма творчої діяльності; скільки на спробах індивідуально-авторського виконання соціального замовлення на рівні художнього зображення “життєвих модусів” соціалізму. Йдеться, власне кажучи, про відтворення хроніки першої п’ятирічки у “виробничій літературі в її індустріальному та колгоспному різновидах” [9, с. 293], інтенсивно продукованих на зламі 20–30-х та в першій

половині 30-х років XX століття (окремі випадки продукування текстів “виробничої” тематики припадають на кінець 30-х, певні жанрові елементи зустрічаються і в літературі пізнього соцреалізму. – О. Ф.).

Всезагальна індустріалізація висувала перед країною ряд вимог, головною з яких було “перетворення людини з селянським типом мислення, сприйняттям часу, стилем праці й поведінки – в людину, здатну долучитися до скоординованих, високоорганізованих зусиль величезної маси людей” [22, с. 385]. Саме тому, за словами М. Горького, предметом зображення для кожного радянського письменника, мала стати “праця, точніше людина, організована процесами праці, озброєна всією міццю сучасної техніки, людини, яка в свою чергу робить працю більш легкою, продуктивною, піднімаючи її на рівень мистецтва”. Відтак, завдання письменника навчитися розуміти працю як творчість.

Більш конкретним у вказівках, про що і як писати українським письменникам, був завзятий провідник політики ВКП(б) в Україні П. Постишев: “Пиши, тов. Корнійчук, краще, працюй над собою більше [оплески]. Пиши правду соціалістичного життя. Але, щоб показати правду нашого соціалістичного ладу, не бери слабких, а рівняйся на тих, які дужі, в яких крок твердий, розмах сильний, в яких більше ударів у ціль, рівняйся на тих, зображай тих, хто вже виявив себе, хто навчився будувати нове життя, хто трактор опанував, комбайн, техніку. На цих рівняйся і на них рівняй свого читача. Бо той, хто піддається труднощам боротьби і по слабких ділянках визначає нашу велику роль та завдання, той неминуче приречений до творчої безплідності, до творчої смерті” [Цит. За: Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод)].

“Виробничий” роман став максимально адекватною до такого змісту формою. Перші зразки творів про “соціалістичну індустріальну працю” з’явилися в середині 1920-х років у російській літературі. Авторами текстів на виробничу тематику були члени літературного угруповання “Кузніца” –

Ф. Гладков (“Цемент”, 1925), М. Ляшко (“Доменна піч”, 1925). Згодом тема соціалістичного перетворення світу, “формовки” нової людини висвітлювалася в епічних творах із характерними для тих років заголовками: “Лісозавод” (1927) А. Караваєвої, “Соть” (1929) Л. Леонова, “Котлован” (1930) А. Платонова, “Гідроцентраль” (1931) М. Шагінян, “Час, уперед” (1932) В. Катаєва, “Сонячний клад” (1932) О. Перегудова та ін. Більшість російських текстів на виробничу тематику включалися в офіційні списки та ставали зразками для наслідування. Починаючи з середини 1930-х років, радянська романістика формувалась на основі єдиної сюжетної схеми, яка, у свою чергу, представляла синтез кількох ідеологічно визнаних форм.

Актуальність означеної тематики та рівень її репрезентативності в українському літературному дискурсі засвідчують виступи і партійних функціонерів, і радянських критиків, що активно формували резонансний медіапростір того часу. Як правило, тематичний діапазон таких виступів формується у межах чітко визначених координат: від програмування першочергових завдань у “генеральному наступі” на фронті соціалістичного будівництва (на кшталт “відбити досягнення героїчного колективу ... допомогти кращим ударникам виробництва стати до літературної роботи, самим розповісти про свої досягнення та про свої перемоги” [48, с. 17], стати “виробничим ...гегемоном, передовиком, що веде за собою ...всю радянську літературу” [52, с. 15] і т. п.) до констатації літературних здобутків та визначення перспектив подальшого розвитку.

Незважаючи на появу на початку 30-х років приголомшуючої кількості творів виробничо-індустріальної тематики, чиновники від літератури продовжували диктувати все нові й нові замовлення з розширеними, часто завищеними (аналогічно до тенденцій у промислово-економічній сфері. – О.Ф.), нормами. Так, скажімо, виступ у “Літературній газеті” одного з організаторів ідеологічної кампанії І. Кулика (співкерівника Всеукраїнської спілки пролетарських письменників, а після літературно-художньої реорганізації в 1934 році – першого голови спілки радянських письменників України) добре

ілюструє масштаби розгорнутого в українській літературі соціалістичного змагання. Оперуючи конкретними фактами, одіозний критик із властивим йому пафосом робить висновки, що відкрито корелюють зі статистичними зведеннями про досягнення на “трудовому фронті соціалістичної індустріалізації”, точніше, виступають семантичним аналогом офіційних декларацій. На думку партійного функціонера в літературі, “хоча й з’явився ряд нових творів з ділянки індустріалізації нашої промисловості, соцбудівництва, – досить сказати, що самому Дніпрельстанові присвячено понад 70 (!) більш-менш великих художніх творів, дуже багато творів є про Донбас тощо, але цього ще далеко не досить” [32, с. 1]. До слова, активна партійна діяльність на “літературному фронті” І. Кулика не врятувала його від трагічного фіналу. Колишнього члена ЦК ВКП(б) і ЦВК УРСР, директора Партвидаву ЦК ВКП(б)У, письменника й редактора “Літературної газети”, журналу “Радянська література” І. Кулика заарештовано 1937 року, звинувачено в участі в українській націоналістичній контрреволюційній організації, контрреволюції та шпигунстві й засуджено до розстрілу.

У такому ж відверто агітаційному ключі вибудовує свої міркування письменник В. Кузьміч, артикуюючи в контексті характеристики виробничих романів максими й імперативи з виразними ідеолого-політичними конотаціями. Скажімо, такого штибу: “...максимум виробничого оптимізму! Емоційного впливу! Максимум динамічності і громадської активності”, “Дніпрельстанівські темпи”, “перший план” – “роль праці в громадсько-економічному процесі” і т. п. З точки зору В. Кузьміча, зображені в площині художнього тексту виробничі взаєностосунки, на яких “вирастають різні надбудови, зокрема ідеологічного порядку”, мають упливати, “заражати читача солідною порцією соціалістичного оптимізму і певности своєї справи” [31, с. 106]. Його роман “Крила” (“Авіоспіралі”) – один із перших зразків “великої” прози про індустріалізацію (виданий із підзаголовком “виробничий роман у 5-ти частинах” 1930 року із обсягом понад 500 сторінок (!). – О.Ф.), зокрема про досягнення в галузі літакобудування, можливо, й виконував ідеологічну функцію. Однак на

художньому рівні прикметний виразно окресленими слідами “напівсирого” матеріалу, сюжетною і стилістичною розхристаністю, надуманими ситуаціями та численними фактичними помилками.

Подібних прикладів можна наводити багато. Вочевидь, вони засвідчують процес формування нових законів, що легалізують право заміщення художньо-естетичних критеріїв соціально-класовою детермінацією, здатною впливати на суспільну свідомість і масову поведінку, та підтверджують офіційну процедуру ідеологічної монополізації вітчизняного літературно-художнього і критичного простору. Разом із тим підтверджують, що масштабний політично-ідеологічний проект радянської індустріалізації супроводжував, а потім його увінчав не менш грандіозний літературний проект-замовлення за участю багатьох українських письменників того часу.

Відгуком літераторів на ідеолого-естетичні “завдання моменту” (з одного боку, “правдиве, історично-конкретне зображення” героїчних досягнень трудових колективів на будівництві великих промислових об’єктів, з іншого – виховання / “формовка” “нової людини”) можна назвати твори, які ілюструють зростання рівня технічного прогресу в радянській промисловості, відтворюють участь людини в індустріально-виробничих процесах та соціально-класових конфліктах. Іншими словами, зміщення фокусу індивідуально-авторської свідомості з проблематики метафізичної, характерної для художнього дискурсу двадцятих років, на конкретику виробничих завдань, досить часто технологічні процеси, що набувають характеру осмисленої діяльності й сенсу життя героїв.

Одним із найпродуктивніших жанрів із потужними можливостями панорамного висвітлення доби “соціалістичної реконструкції”, що повністю вписувалися у загальний рух української літератури, стає роман. За визначенням радянських критиків (О. Білецький (Про прозу взагалі та нашу прозу 1925 року), В. Коряк (Літературний рік), М. Доленго (Післяжовтнева українська література), Б. Коваленко (Українська пролетарська література), Б. Коваленко (Пролетарські письменники)), нескований вузькими рамками

обов'язкових правил і законів, необмежений розміром, роман був саме тим літературним твором, жанрова природа якого дозволяла, широко й об'ємно відтворювати картини суспільного життя радянської епохи.

Наразі, якщо скористатися тезаурусом творів на виробничу тематику, укладеним у процесі обсервації українського радянського роману З. Голубєвою [11, с. 95-96] та В. Дончиком [19, с. 86], то можна виявити певні, досить прикметні в контексті аналізу проблеми, ознаки. По-перше, абсолютна більшість серед авторів романів про індустріалізацію належить “речникам партії” в літературно-художній сфері – членам “пролетарських” організацій (насамперед ВУСППу та “Молодняка”), які активно відгукнулися на заклик М. Горького пильніше вдивлятися в “обличчя заводів і фабрик”, в життя трудових колективів та включилися в механізм соцзмагання на літературному фронті. По-друге, література означеного жанрового різновиду ідейно-тематично корелює з політичними установками, постульованими в документах партійних пленумів і конференцій. І насамкінець, “виробничий” роман виразно репрезентує калейдоскоп, точніше, безперервний потік явищ, подій, фактів, які відтворюють конкретний процес індустріалізації з її популярним гаслом “Техніка вирішує все”, в основному локалізований межами України, рідше – інших республік СРСР. Що, власне, засвідчує географія та хронологія зображуваних подій, які часто співпадають із явищами конкретно-історичної соціальної реальності.

Показовим в цьому плані є романи Д. Гордієнка “Тинда” (1930), О. Досвітнього “Кварцит” (1932 р.), О. Кундзіча “Моцарт і ботокуди” (“Долина Май”) (1934 р.), у яких порушуються проблеми “героїчної праці” й “активної боротьби” шахтарів Донбасу, гірників Криворіжжя. Історія будівництва Харківського тракторного заводу розглядається в романі Н. Забіли “Тракторобуд” (1931–1933 рр.), Дніпровської гідроелектростанції – у романах “Нові береги” (1932 р.) Г. Коцюби, “Бурун” (1932 р.) С. Складенка, Луганського паровозобудівного заводу – в романі І. Сенченка “Напередодні” (1938 р.). Про “трудоий фронт” Харківських паровозобудівників йдеться в романі Г. Епіка “Петро Ромен” (1932 р.), будівництво нового міста Стальгород – у романі

О. Копиленка “Народжується місто” (1931–1932 рр.); про створення вітчизняного літакобудування – в романі В. Кузьміча “Крила” (1931 р.), боротьбу робітників суднобудівного заводу за перевиконання планів на тлі загострення класової боротьби – в романі С. Скляренка “Помилка” (1933 р.). Робітники, молодь Дніпропетровського металургійного заводу стають героями роману І. Кириленка “Перешихтовка” (1932 р.). Питання підвищення виробництва праці та поліпшення якості продукції на хімічному заводі розглядаються в романі Ю. Шовкопляса “Інженери” (1934 р.) тощо.

Індивідуально-авторську інтерпретацію досягнень соціалістичного будівництва в союзних республіках репрезентує “Роман міжгір’я” (1929–1935 рр.) І. Ле, у першій частині якого йдеться про будівництво іригаційної системи та електростанції в Узбекистані, у другій – про будівництво зрошувальної системи у Голодному степу та спорудження заводу сільськогосподарських машин у Ташкенті. У межах радянських ідейно-естетичних декларацій вибудовується структура романів В. Вражливого “Справа серця” (1933 р.) (про будівництво нафтопромислів у степах Казахстану), “Зоряна фортеця” (1933 р.) (про будівництво Магнітогорського металургійного комбінату) та О. Донченка “Море відступає” (1934 р.) (про освоєння нафтових родовищ Каспійського моря).

Проголошені владою завдання технічної перебудови й реконструкції країни, максимально підсилені індивідуальним бажанням літераторів стрімко долучитися до загального “внеску” в процес соціалістичного будівництва, детермінували появу значного корпусу текстів, в основі яких виразно виокремлюється одна й та ж сюжетна схема. Характерними (часто й визначальними) ознаками творів виробничого циклу стали, з одного боку, детальні описи промислових процесів, зміст виробничих нарад і засідань, соціалістичні зобов’язання, гасла й лозунги, розріджені розлогими публіцистичними описами, усілякими інформаціями про труднощі та їх подолання. З іншого боку – зображення на тлі індустріалізації перманентної боротьби зі “старою”, консервативно налаштованою інтелігенцією, закордонними “спецами”, міцно пов’язаними з рекційними буржуазними

силами, селянами-середняками, що поступово долають у своїй свідомості різні забобони тощо. Попри артикуляцію критики щодо нагальної потреби в зображенні живої людини, у творах діють схематичні герої. Вони постають у текстовому просторі “суто функціонально (політично й господарськи функціонально), і цю функціональність нерідко тільки підкреслювали наївні заміники духовності й внутрішнього життя у вигляді любовних трикутників, мимовільних слабостей героя чи героїні” [16, с. 93]. Відтак, замість внутрішнього світу – опис характеру, часто переказ з ілюстрацією батальних сцен і епізодів, а в фіналі – переважно апофеоз перемоги над усіма труднощами й ворогами.

Прикметно, на художні недоліки окремих романів (“Сталеве серце” П. Вігдоровича, “Тинда” Д. Гордієнка, “Крила” В. Кузьміча, “Петро Ромен” Г. Епіка, “Перешихтовка” І. Кириленка та ін.) свого часу неодноразово звертала увагу радянська критика, акцентуючи, зокрема на “зовнішньому фотографуванні життя” [53, с. 19], “описовості, замість художнього узагальнення” [13, с. 24], декларативності, “фактичному образі”... подій, що відбувалися” [41, с. 531], “репортажності, художній неосвоєності зображуваного” [19, с. 24] тощо. Показовою у цьому плані (й найбільш конкретною та обґрунтованою з-поміж критичних реценсій) є характеристика виробничого циклу тридцятих років ХХ століття, артикульована З. Голубевою. “Окремі розділи цих творів, – уважає дослідниця, – являють собою то белетризований виробничий звіт, то техніко-інформативний довідник, то популяризований до примітивізму виклад технології виробничого процесу – словом, усе, що завгодно, тільки не художній твір. При цьому часто невміння відділити головне від другорядного породжує псевдопроблемність: незначне, дріб’язкове питання виробничого процесу подається автором як проблема світового характеру, а це, в свою чергу, призводить до ілюстративності, описовості, безпредметного багатослів’я” [11, с. 96].

Попри нерівнозначний ступінь художньої довершеності, український роман на тему індустріалізації – кращі його зразки – сучасні літературознавці визнають певним здобутком у розширенні жанрово-тематичних обріїв

національної літератури, у функціональному й стилістичному збагаченні літературної мови. Однозначні науковці й у тому, що “виробничий” роман 1930-х років, репрезентуючи “відголоски тих новаторських пошуків та навіть експериментаторства, що були притаманні романістиці 20-х років” [7, с. 162], не витримав перевірки часом і не зберіг свого ідейно-естетичного значення. Посутньо зауважимо, що спроби інтерпретації нової жанрової форми в сучасних герменевтичних координатах артикульовані доволі побіжно – насамперед у контексті теоретико- та історико-літературного аналізу діахронічних трансформацій української романістики XX століття в цілому (Н. Бернадська, М. Васьків, І. Дзюба) чи обсервації парадигмальних текстових стратегій у вимірі літературно-ідеологічного канону соцреалізму зокрема (О. Бровко, І. Захарчук, А. Михайлова, І. Шкоріна).

Зрештою, не маючи на меті вдаватися до широкого аналізу критичних джерел віддаленого або недавнього часу, залишимо поза увагою історико-літературну аргументацію, всі *pro et contra* виробничого роману. Спробуємо дати, враховуючи лапідарно схарактеризовану І. Дзюбою установку [16], індивідуальне прочитання “виробничого” роману як естетичного втілення авторитарної свідомості автора: відрізняючи об’єктивне від кон’юнктурного, тобто враховуючи “коефіцієнт викривлення”, беручи від супротивного.

Цілком очевидно, що твори на магістральну тему індустріалізації, обумовлену соціально-політичним (точніше, партійно-державним) замовленням у літературній сфері, стали зразком нового жанрово-тематичного різновиду вітчизняної літератури з чітко оприявленою ідеосферою буття, новою мовою, формою, стилем. Як відомо, міцної традиції художнього аналізу проблем робітництва, урбанізації, індустріального оновлення в дискурсі української літературної історії сформовано не було. Як і не було, власне, сформовано в Україні на той період великої, технічно розвиненої промисловості та повноцінного, урбанізованого суспільства.

Якщо не заглиблюватися в причини явища, а зосередитися на факті, то варто сказати, що Україна до початку XX століття залишалася переважно аграрним краєм. Індустріалізація господарства, несподіваний і потужний вибух промислової активності на південному сході в період між 1870 і 1900 роками не стали детермінантами процесу створення великого машинного виробництва та переходу від аграрного до індустріального суспільства. “На зламі століть звичайною картиною в Україні були найбільші й найсучасніші в Європі фабрики, копальні та металургійні заводи, оточені селами, де люди все ще впрягалися у плуг, ледве животіючи на своїй землі, як і століття тому” [51, с. 331].

Окрім іншого, цікава деталь: українці, незважаючи на те, що складали переважну більшість населення України, в означених промислово-економічних перетвореннях брали мінімальну участь. За статистичними даними, у 1900 році лише 13 відсотків усього населення України було міським, серед цієї кількості українці складали менше третини. Серед найдосвідченіших робітників важкої промисловості Півдня тільки 25 відсотків шахтарів і 30 відсотків металургів складали українці. Серед інтелігенції кількість українців не перевищувала 25 відсотків, зі 127 тисяч осіб, зайнятих “розумовою працею”, українці становили лише третину [51, с. 339].

У цілому, на думку сучасних науковців (Я. Грицака, Б. Кравченка, С. Кульчицького, О. Субтельного та ін.), українці у своїй більшості залишалися селянською нацією і принципово не сприймали урбанізації та модернізації. В основному або застосовували свої сили у сільському господарстві, або, навзамін інтеграції у промислові сектори господарського життя, емігрували до нових сільськогосподарських районів, що згодом відбилося в історії народу складними політичними, соціальними й культурними наслідками.

Логіка сучасних наукових розвідок засвідчує: активне втілення в двадцяті роки минулого століття політики “українізації” інтенсифікувало процес формування українського пролетаріату, сприяло збільшенню частки українського міського населення, активізувало освітню, культурну, наукову діяльність старої й молодшої української еліти. Іншими словами, Україна

“вступала в ХХ століття як модерна нація” [14, с. 175], що мала потенціал і реальні перспективи для розширення масштабів економічного й соціокультурного розвитку. Думається, певною мірою саме в цьому варто шукати об’єктивну аргументацію до пояснення нечуваних темпів індустріального й технічного оновлення, величезної енергії, пафосу, ентузіазму народу і, зрозуміло, у цьому ж контексті – бажання українських письменників бути співучасниками означеного процесу.

Прискорене промислове будівництво, урбанізація, індустріальні пейзажі не тільки приголомшували своєю несподіваністю, викликали справді щире захоплення, а й пристрасно та натхненно поетизувалися тими, хто уславлював “дзвін труда”. В ідеологічно вивірених творах навзамін традиційних образів природної краси навколишнього світу, заснованій на тиші, спокою, любові та гармонії, з’являлися виробничо-індустріальні картини й образи, сповнені ритму, динаміки, руху. Звичні коннотації у смисловому полі сюжету поступово змінювалися новими – картинами будівельних риштувань, технологічних процесів, заводських і фабричних інтер’єрів. Героїка перетворювальних діянь людини праці, фактаж типових обставин і явищ – прикметні ознаки “епохи перетворень”, філософію якої красномовно розкриває діалог героїв виробничого роману Л. Леонова “Соть”. На зауваження монаха Геласія про справедливість, яка “від краси йде, а краса із тиші народжується, а ви її ломом, тишу ту кромсаєте” [35, с. 42], керівник будівництва Увадсьєв (провідний характер літератури того часу) відповідає, що “тріскіт соціальної повені” і будівничої “гарячки” йому більше до душі, а довколишня природа цікава лише тоді, коли “через неї, заасфальтовану, проїдуть на велосипедах загорілі усміхнені комсомольці” [35, с. 123]

“Жерла димарів заводських салютують в небо сизим феєрверком диму”, – поетизував індустріальні пейзажі в романі “Місто” О. Копиленко (як і всі інші письменники того часу) і проголошував устами свого героя: “Невже є зараз люди, що захоплюються пейзажем? Лінії нових риштувань, простертих над землею, забризканих вапном, – найкраща картина в світі, найкраща

поема...” [29, с. 69, 70]. Йому в унісон реалії нового життя – “не пороги, а дизель, / не тополі, а гаражі” – утверджував М. Семенко. С. Крижанівський оспівував “індустрію південного краю”, П. Капельгородський – “машини та станки” у “змаганні інтенсивному”. Намагався поєднати ліричні образи краси та всесвітньої величі з оспівуванням індустріального оновлення В. Сосюра:

Ідуть полки, нема їм краю,
Од них у даль прослалась тінь.
А Дніпрельстан горить і грає,
Він рай земний зробив із краю
Для щастя інших поколінь.

В бетони й сталь наш край закутий,
Нам не страшний ворожий стан.
Минуло “бути чи не бути?”.
Над синню буйного Славути

Про це вирує Дніпрельстан (поема “Дніпрельстан”).

Українські письменники йшли назустріч вимогам епохи, що не терпіла неоднозначних підходів і рішень. Певна річ, у процесі творення нової міфології не варто ігнорувати впливу ідеологічних механізмів на світогляд і мислення митця. У тоталітарному суспільстві віра в “абсолютну надреальність у формі Божества (вождя, партії, влади як символів колективних устремлінь і вчинків. – О. Ф.) або суспільного ідеалу” [45, с. 111] породжувала буквально метафізичну впевненість у необхідності, “правильності” того, що відбувається. Не відкидаємо також фактор психологічного (фізичного) тиску на митців, у результаті якого одні з них свідомо вдавалися до компромісу з владою – виконували соціальне замовлення, підпорядковуючи естетичні позиції ідеологічним маніпуляціям, de facto підтверджуючи “переродження переконань”. Інші – з позицій ідейно-політичного радикалізму відверто декларували підтримку “генеральному курсу” партії й активно перебирали на себе функції її речників у літературно-мистецькому житті. У першому випадку

це давало шанс на отримання певної індульгенції за колишні “гріхи” й, імовірно, надію уникнути прямих репресій. У другому – можливість утримати лідерство в політичних, кон’юнктурних – не органічних для літератури – змаганнях, а також реальну перспективу завоювати в самій літературі командні ідеологічно-художні позиції. Зрештою, припускаємо, в обох випадках українським митцям важливо було не залишитися ізольованими – поза герметичною структурою суспільного організму. “Страх смерті паралізував, страх випадання з норми формував бажання вступити в гру, нехай навіть смертельно небезпечну” [27, с. 202].

У контексті таких спостережень очевидно, що химерна суміш політичного примусу, комуністичної ідеології та національно-духовного піднесення стала тим своєрідним каталізатором, що сприяв інтенсивному осмисленню виробничої тематики в українській літературі та формуванню нового жанрово-тематичного різновиду вітчизняної літератури: “виробничого” роману, “виробничої” повісті, “виробничої” драми. Спробуємо детальніше окреслити особливості такого підходу. Для початку звернемося до артикульованих Л. Виготським теоретичних положень “Психології мистецтва”, що репрезентують специфіку художньо-психологічних реакцій сприйняття твору як складний і неодмінно внутрішньо суперечливий процес. Із точки зору вченого, наскрізь конфліктна художня структура будь-якого літературного твору (починаючи з простої байки і закінчуючи складним “Гамлетом”), спровокована боротьбою, суперечністю між фабулою і сюжетом, викликає роздвоєння вражень. “Закон естетичної реакції один: вона містить у собі розвинений у двох протилежних напрямках афект, який у завершальній точці, немовби в короткому замиканні, знаходить своє знищення” [8, с. 269]. Механізм означеного процесу Л. Виготський ідентифікує класичним терміном катарсис.

Отже, парадокс цілісності художнього враження обов’язково передбачає його динамічну внутрішню суперечність (причому одночасно у двох протилежних планах): співвідношення художнього матеріалу з досвідом

буття, з одного боку, та відсторонення від змісту тексту – з іншого. “У комплексі художнього враження одна його протилежність стимулює іншу. Захоплюючись майстерністю художника, читач... інтенсивніше асоціює створені ним образи із власними життєвими спостереженнями, ідеальними спрямуваннями, потребами. Цей процес, у свою чергу, підтримує естетичний інтерес до матеріалу, який сприймається” [4, с. 33].

Резюмовані на початку 20-х років минулого століття ідеї Л. Виготського про антитетичність як органічну характеристику художнього сприйняття знаходять розгорнуту аргументацію і поглиблення в сучасних естетико-психологічних дослідженнях проблеми мови (художнього висловлювання) і свідомості. Однак наразі превалує інший підхід: учені обстоюють думку про те, що специфіка сприйняття і осмислення продукту індивідуально-авторської творчості є поліфонічним процесом. Художній твір, як наполягає психолог А. Лурія, допускає різну міру глибини прочитання. Твір можна прочитати поверхово, виокремлюючи певні факти, окремі події; можна усвідомити прихований підтекст; можна, вдаючись до аналізу, з'ясувати не лише загальний смисл твору, але й мотивацію вчинків героїв чи каузальність творчої історії [37, с. 257]. “Глибина прочитання” літературного тексту не залежить від кругозору читача, не є релевантною формальному інтелекту чи здатності до логічного аналізу. Виходячи з того, що зустрічаються індивіди, “які з великою повнотою і ясністю розуміючи логічну структуру зовнішнього тексту і аналізуючи його значення, майже не сприймають того сенсу, який стоїть за цими значеннями, не розуміють підтексту і мотиву, залишаючись тільки в межах аналізу зовнішніх логічних значень” [37, с. 258], А. Лурія вважає абсолютно закономірним корелювати глибину прочитання / текстосприйняття з емоційним рівнем людської іманентності.

Повертаючись до механізмів творення й особливості функціонування виробничого роману в межах офіційного дискурсу кінця 20-х – першої половини 30-х років минулого століття, варто акцентувати на чітко заявленій тенденції до формування раціонально кодифікованої літератури, яка

забезпечувала читачеві адекватне розуміння і сприйняття “логічної структури зовнішнього тексту” в межах аналізу “зовнішніх логічних значень”. Як правило, марксівський імператив “буття визначає свідомість” у практиці літературного світомоделювання об’єктивується у специфічному художньому змісті, що зводиться до логічно обґрунтованого осмислення причинно-наслідкової обумовленості характеру героя та його буття на рівні діалектики свідомого і стихійного.

Класичне розуміння закону діалектики про “боротьбу протилежностей як непорушну умову розвитку, як органіку природного існування” [4, с. 32] в умовах “загострення класової боротьби” змінюється й набуває форми впливу з чітко окресленими ідеологічними конотаціями, позаяк розрізнення антиномій відбувається у площині категоричного несприйняття інакшого “чужого” та / або точки зору Іншого. У тоталітарній свідомості Інший – “ворог народу”, “класовий ворог” якого необхідно “виявити, перемогти, знищити”, оскільки він заважає встановленню пролетарської гармонії й щастя для всіх. Більше того, в ідеологічно-дискурсивних та літературно-художніх координатах онтологічна відмінність протилежностей (як антиприродне для класу явище) “долається” планомірними, раціонально обґрунтованими методами під керівництвом партії Леніна / Сталіна, шляхом свідомої боротьби маси “нових людей”. Достатньо нагадати в означеному контексті факти конкретно-історичної реальності: “шахтинську справу” 1928 року, сумнозвісний процес Спілки визволення України (СВУ), знищення приватного сектора, колективізацію й розкуркулення – та специфіку їхнього осмислення в українській літературі вказаного періоду.

Зрозуміло, верифікована Л. Виготським внутрішня суперечність як властивість художньої дії та художньо-психологічна реакція у процесі сприйняття твору не могла бути іманентною для офіційної радянської парадигми, як не була характерною в умовах уніфікації літературної свідомості 1930-х років полярність поглядів і переконань. Тотальна опозиція свого / “чужого” в умовах організації примусового суспільного консенсусу

анігілізувала філософію діалогу, утвердивши натомість домінування комунікації авторитарного монологічного типу. Таким чином, у межах ідеологічного дискурсу онтологічна структура художнього світу спроектована не на “боротьбу” – на основі діалектики амбівалентності / двозначності. У його площині відсутня “гра, суперечливі емоції, він не оточений схвильованим і багатозвучним діалогічним життям, навколо нього контекст помирає, слова засихають” [1, с. 156].

Американська славістка К. Кларк висловлює припущення, що основу кодифікації соцреалістичної літератури становила чітко визначена “основоположна фабула” чи т. зв. “оповідна рамка”: виробничі романи цього періоду повторюють “основоположний сюжет”, у якому синтетично поєднані найважливіші категорії культури та проілюстровані ідеологічні установки [25]. Цілком підтримуючи висловлені дослідницею міркування, хотілося б звернути увагу на те, що моделювання автором схеми елементів фабули типового “виробничого” роману відбувалося за сталінським технократичним проектом “інженерії душі”, сфокусованим на творення раціонально обґрунтованої, внутрішньо несуперечливої моделі соціальної дійсності. Іншими словами, творення своєрідного міфу “великої епохи” не на рівні ілюзії, а як втілення конкретної реальності. Характерно, що технологічність цього процесу виявляється не тільки на рівні кодифікації ідейно-тематичного змісту твору, але й на рівні методології впливу та формування спрощеного “горизонту сподівань” масового читача. Роман про виробництво й індустріалізацію тяжів, за словами Л. Новиченка, до “публіцистичного жанрового різновиду – загальною роллю в ньому нарисового, навіть плакатного елемента, і явною тезисністю багатьох образів-персонажів, які далеко не завжди ставали повноцінними характерами” [42, с. 29]. Як правило, однорідну художньо-ідеологічну конструкцію роману на індустріальну й урбаністичну тематику складають регламентовані когерентно-сміслові “блоки” виразно ритуалізованого характеру: культурно-побутовий, соціально-політичний, промислово-економічний.

Промислово-економічний “блок” ілюструє успішні результати процесу соціалістичної індустріалізації: будівництво нових промислових об’єктів (заводів, електростанцій, фабрик, шахт і т.д.), ефективну працю в екстремальних ситуаціях, масштабні темпи виробництва, запровадження нових форм і механізмів господарювання, участь робітників у соціалістичному змаганні, встановлення нових рекордів, зміни в технічному оснащенні праці, ліквідація виробничих проривів. Завдання соціально-політичного “блоку” полягало у фетишизації ідеї класової боротьби із відкритими та замаскованими внутрішніми й зовнішніми ворогами радянської держави: шкідництвом буржуазних спеціалістів, злочинними діями чиновників адміністрацій, підступними намірами й інтригами “старої” консервативної інтелігенції, опором саботажників-контрреволюціонерів, націоналістів, куркулів. Культурно-побутовий “блок” демонструє зміну свідомості “рядового солдата” радянської індустрії, формування нових аксіологічних цінностей: зростання трудового ентузіазму, творчої енергії, самопожертви, утвердження інтернаціоналізму, колективістичності, витіснення індивідуалізму приватної людини, формування “нової” соціалістичної моделі дружби, кохання, сім’ї.

У свою чергу, кожен з означених композиційно-сміслових “блоків” згідно з ідеологічними установками щодо формування свідомості естетичного адресата нової формації виконує чітко окреслені прагматичні функції. Скажімо, політичний “блок” виховує ненависть до прихованих і неприхованих ворогів, які, прагнучи будь-що завадити виконанню планів першої п’ятирічки й тим самим нанести шкоду молодій радянській економіці, вдаються до шкідництва й саботажу. Культурно-побутовий загартовує жорсткий ригоризм і аскетизм цілеспрямованої натури, формує комуністичну віру й партійну соборність, ідейну переконаність і непохитну принциповість у всьому. Зрештою, промислово-економічний “блок” в умовах “успішного наступу на капіталістичні елементи” посилює механізми мобілізації людей на активну цілеспрямовану діяльність для виконання соціальних завдань.

Роман О. Копиленка “Народжується місто” в інтерпретаційній моделі радянської критики тридцятих років є твором, у якому предмет художнього аналізу – будівництво нового міста, раціональна перебудова світу людини та її свідомості охоплюється цілісно. Автор висвітлює цей об’єкт, як того вимагали критерії соцреалізму, в усіх напрямках: в економічному, політичному, культурно-побутовому. Він не відриває окремі явища від цілісного процесу, а кожне явище в його творі – це невід’ємна частина загальної системи життя. Таким чином, як наголошувала радянська критика, “художній малюнок, впливаючи з факту окремого, стає фактом художнім, узагальненим. Життєва подія стає для нього (О. Копиленка. – О. Ф.) відправною точкою, матеріалом для створення широкої картини будівництва соціалістичного міста” [46, с. 43].

Як зазначалося попередньо, написанню твору передувала робота О. Копиленка в різних заводських літературних гуртках та безпосередня участь у діяльності бригад “робітничого автора” на одному з промислових підприємств міста Харкова. Власне, будівництво містечка для робітників Харківського тракторного заводу біля станції Лосєво лягло в основу роману “Народжується місто”. Смисловий континуум, композиційно-сюжетна структура, проблемні колізії, характери героїв спроектовані в першу чергу на відображення історично-конкретної події. Попри домінантну в романістиці “виробничого” циклу тенденцію до ілюстративного показу промислового потенціалу республіки, деталізації виробничих технологій, у символічному гомогенному просторі тексту О. Копиленка превалюють цілком очевидні наміри зобразити соціалістичний феномен народження “нової” людини, її “сталого характеру” та “незламного духу”.

В означеному контексті назва роману О. Копиленка набуває метафоричного значення з кількома рецептивними рішеннями, і не тільки на рівні асоціації з конкретним фактом будівництва “міста майбутнього” чи явищем формування національного робітничого класу, але й із політичними реаліями часу. Семантична наповненість заголовка образно акцентує на непохитності радянського духу “нових людей нової, сталеві епохи” й

пов'язана безпосередньо або мимоволі з іменем Сталіна, до речі, жодного разу не згадуваного в тексті. Між іншим, показовий факт, що вияскравлює загальну специфіку заголовкового коду в системі нормативних значень українського “виробничого” роману. Якщо в перших його зразках метафорика максимально лаконічної назви концентрується в “матеріалі”, “факті”, “результаті” художньої дії (“Сталеве серце”, “Депо”, “Тракторобуд”, “Крила”, “Кварцит”, “Вибух”, “Бурун”, “Перешихтовка”), то з часом заголовки імплементує авторську позицію чи концепцію сакралізованого героя з безапеляційним вердиктом у сфері “метафізики” буття радянської людини (“Ми”, “Металісти”, “Інженери”, “Помилка”, “Петро Ромен”, “Народжується місто”, “Справа серця”, “Моцарт і ботокуди”, “Море відступає”).

Три “книги”, з яких складається роман “Народжується місто”, репрезентують попередньо окреслену нами ритуалізовану схему конструкції. У творі О. Копиленка акумульовано основні параметри, притаманні битві на “трудоному фронті” будівництва “міста майбутнього”. Показовим є інтенсивне використання в мові персонажів слів із військової термінології, політичних кліше і гасел, що оприявнюють логосферу епохи “загострення класової боротьби” (“вороги агітують – викрити їх”, “хто не з нами, той проти нас”, “ми повинні виконати партійні накази”, “ми велетні, бо ми маса”). Показовим у цьому плані є монолог Сашка Неїжмака, проголошений перед Микитою Павлюком: “Зверни увагу – слова фронт, капанія, ударна бригада, рапорт, позиція, зведення з фронту, перемога й поразка – ці фронтові слова увійшли в побут, як під час війни. Вони, ці слова, стали щоденними і, головне, потрібними, важливими ... Фронти розтяглася, розляглися на тисячі кілометрів ... Не журися, Микито, на твоє життя і на твої сили вистачить і боротьби, і роботи, і ... ворогів” [29, с. 65].

На передньому плані в романі “Народжується місто” – напружений ритм будівництва, ліквідація прориву, налагодження роботи під час зведення житлових корпусів; неймовірно складні, на межі людських можливостей, умови праці робітників із бригади мулярів Раї Душі, бригад теслярів і чорноробів; протистояння Тетяни Кааб з німецькими “спецами” й буржуазним оточенням

власної сім'ї; діяльність головного інженера Микити Павлюка, секретаря партосередку Сашка Неїжмака в процесі організації праці та формуванні свідомості радянського трудівника тощо. Будівельники “міста майбутнього” – це не випадковий набір образів-персонажів, позаяк усі вони репрезентують соціально-психологічну панораму тогочасного радянського суспільства. Чи не найпоширенішими в романі є образи будинку, будівельного майданчика, риштувань, які символізують невпинний темп, рух, динаміку, динамічний і непередбачений ритм творення “нового” життя. У цій ситуації будівництво стає символом часу, метафорою, ідеологемою. Натомість ознаки одвічно природного, традиційно плинного світу, внутрішньо незмінного буття: тиша, гармонія, рівновага, спокій – набувають антонімічного значення до ділової напруги, змін і новацій, економічних та соціально-моральних перетворень.

Форсоване будівництво міста Стальгорода – “міста нового, колективістичного, усупільненого побуту”, у якому “не доведеться думати ні про їжу, ні про дітей, ні про пральню” тощо [29, с. 78, 195], – постає раціонально обґрунтованою візією народження соціалістичного майбутнього, “нового” життя, втіленням найзаповітніших мрій, чогось незвіданого й світлого. Такий погляд на сакраментальне прийдешнє (тільки в іншій модифікації) солідаризується з висловлюваннями аналогічної семантики героя роману “Зоряна фортеця” О. Донченка бригадира Улогова (“...своєю важкою працею ми будуємо великий завод, нове місто, а разом із ним і нове життя” [18, с.197]), із виступом секретаря округового партійного комітету Титана з роману “Кварцит” О. Досвітнього (“Все, що добувається пролетарською працею, не може загинати... Зараз ми в цьому невеликому місті будуємо вищі освітні наукові заклади, будинки культури. За три-чотири роки вони дадуть тисячі нових, з вищою освітою, діячів. І це будуть робітники, командири будівництва” [20, с. 158]), із міркуваннями інженера-хіміка Каргата з роману Ю. Шовкопляса “Інженери” (“...прошу вас зважати на труднощі, які обов’язково постануть перед дослідниками. Нове ніколи не вилуплюється, мов курча з яйця. Новому доводиться завойовувати собі право

на існування. Не тільки працювати, але й завзято боротися за зроблене – от що перед нами...” [55, с. 105]). Цілком очевидно, що “народження міста”, в якого відсутні топоси історичного минулого, опредмеченого пам’ятками старовини чи урбаністичними пейзажами, немає простору, розмежованого соціальними контрастами, в українській літературі стає ідеологемою, символом, що “спирається на загальну тенденцію мови до метафоризації ключового слова, а також на ключові метафори сталінської епохи “будівництва соціалізму” [21, с. 98].

Сюжет другої “книги” роману “Народжується місто” будується на гостро вираженому конфлікті між героїчними й самовідданими будівниками Стальгорода та класовими ворогами: замаскованими шкідниками (мулярем Свиридом Решетником, його земляком і приятелем Тимком та небожем Хвилькою – Мурим), партійними бюрократами (головою будкому Кущобою, представником будтресту Безруким), кар’єристами-інженерами (Вайловичем і Всеволодом Каабом), які у відкритих чи прихованих і напівприхованих формах займаються шкідництвом. “Класово-ворожі елементи” стають на заваді дострокового зведення житла для робітників Харківського заводу. Вони штучно створюють проблеми з будівельними матеріалами, намагаються перешкоджати запровадженню нових методів праці, зрештою, здійснюють замах на життя “командира ударного комсомольського батальйону” Раїсу Душу. Прикметно, що “нестійкі селяни-чорнороби”, колишні заможні господарі-середняки (які, як відомо, складали основну робочу силу першої п’ятирічки. – О.Ф.), так само, як і інші “вороги народу”, наділені в міфологізованому світі роману О. Копиленка демонічними рисами, з’являються як втілення невидимого, але могутнього царства зла, антагоністичного до світу героїв-творців. Подібна тенденція репрезентує чітку схему зображення селян консервативним та несвідомим класом із “подвійною природою”, часто – ворожою до політики комуністичної партії та її планів щодо культурно-економічного оновлення радянського села.

Художнє відображення картин масового ентузіазму, ударництва, організації соціалістичного змагання, ідейної загартованості персонажів, активної боротьби з проявами індивідуалізму й анархізму, руху до колективізму як домінанти самосвідомості превалює у семантичному полі третьої – завершальної “книги” роману “Народжується місто”. Звертають на себе увагу ідеологічно вмотивовані характери позитивно маркованих героїв-трудівників та художня оптика їхньої експлікації. У системі ідейно-естетичних координат роману – представник нової, “народної” інтелігенції Микита Павлюк, партійний ватажок Сашко Неїжмак, бригадир молодіжної бригади Рая Душа, десятниця Таня Кааб, муляр Маріам Балала, комсомолец-ударник Ваня Чумак. За кожним із них – соціально-політична й моральна перевага і визначальність. Усі ці герої – люди однієї, але полум’яної пристрасті, пролетарської ідеї, яка повністю організовує існування буття, люди фанатично реалізованого проекту – форсованого, на межі вищої емоційної та фізичної напруги, перетворення життя заради комуністичного грядущого. Їхня свідомість – “нова”, “духовна” – формується в боротьбі зі старими канонами, буржуазною мораллю; ігноруючи природні людські потреби, гартується в боях на “новому”, соціалістичному “трудовому фронті”.

Ударна праця робітників на будівельних майданчиках Стальгорода, попри неймовірні побутові труднощі (“Люди... ледве не босі на роботу виходять. І одягу не вистачає... Осінь уже. А в бараках тече. Охорони праці й не чути. Де чоботи” [29, с. 4]; “...до столу підійшли дві дівчини ...вони були обидві босі. Червоні, міцні литки з-під надто коротеньких спідниць виглядали мов два вироблені червоні бруски. А нижче жирна грязюка, свіжа і блискуча. Литки сіпалися після холоду, тремтіли. Дівчата стояли міцно і впевнено. Пояснили, що віддали латати свої чоботи, а шевці вже півтора тижні тримають” [29, с. 14]), несприятливі погодні умови (“Розкопана земля швидко розмокала, чоботи грузли і тягли за собою десяток кілограмів глеюватої чорноземлі. Розкопана земля розбухала від похмурого дощу. Земля стала зла і люто хапала за ноги м’якими

щелепами кілограмів грязюки і сповзала в мутні калюжі, зарябілі від дощу. Розсовуючи плечима хмари й сіре дощове запинало, крізь мереживо краплин вставали корпуси. Корпуси пливли вперед – в осінь, у дощ” [29, с. 9]), за словами автора, уподібнюється мистецтву, натхненній творчості – ліричній пісні, “найкращій картині у світі, найкращій поемі”, що народжуються з суми колективних зусиль.

Система образів, використана письменником для змалювання героїчних зусиль будівників Стальгорода, підкреслює естетичну сторону колективної праці. Складне реальне сьогодення постає в ілюзорному антуражі “світлого майбутнього” – романтизованого та ідеалізованого. Загалом, кажучи словами аналітика феномену свідомості М. Мамардашвілі, у площині художнього тексту відбувається “фокусницьке усунення реальності”, тобто “формується абсолютно первісний, дохристиянський стан якогось магічного мислення, де слова і є нібито реальність” [38].

Як відомо, “метафізичної самодостатньої цінності людського життя для пролетаріату не існує, для нього існують лише інтереси пролетарської революції” [40, с. 53]. Оскільки індивідуальність “людського матеріалу” в тоталітарній державі стає нелегітимною, її потрібно було або змінити, або знищити. Відтак, процес “перековування” індивідуального “я” здійснюється в усіх без винятку сферах життя людини: внутрішнього світу, моральних і духовних орієнтацій тощо. Більше того, “весь спектр людського та взагалі значущого редукується до інтересів певної тотальності. Відповідно до вимог та потреб цієї раціональної конструкції вибудовується також і вся соціальна дійсність. Умонтування людини у соціальну систему, де вона позбавлена визначального статусу, віртуалізує її сутність: людина відмовляється від власної природи на користь певного конструкта” [12, с. 25].

Аналіз смислових інверсій у структурі роману О. Копиленка “Народжується місто” дозволяє стверджувати, що система цінностей індивідуального буття та способи поведінки персонажів верифікується в межах художньо-ідеологічного проекту. В авторських рефлексіях виразно превалює

тенденція до фіксації верховенства колективного. На передньому плані – вчинки, поведінка, дії персонажів, в основному всі вони детерміновані соціальними факторами (проблемами на будівництві житлових об’єктів, виконання дострокового плану, боротьбою зі шкідництвом і т. п.) й абсолютно не корелюють із неоднозначними виявами людської іманентності (за винятком історії життя десятиці Тані Кааб). Персонажі часто сперечаються, дискутують, виступають на зборах, але всі ті розмови розгортаються навколо проблем колективу: трудової дисципліни, дострокового виконання плану, впровадження нових ефективних методів праці, соцзмагання, ударництва тощо. Іншими словами, приватне життя героїв – без рефлексії внутрішнього світу, тілесності й духовності (окрім скупі любовно-інтимної лінії) – митець перетворює у невиразне тло, на якому розгортається історія про велике будівництво і битву на “трудовому фронті” Стальгорода.

Антитеза внутрішнього і зовнішнього, згідно з міркуванням А. Лосєва, “абсолютно потрібна для розуміння особистості”, оскільки “постійне ядро і мінливі акциденції” особи “є завжди протиставленням себе усьому зовнішньому, чим не є вона сама” [36, с. 108]. Якщо йти за логікою обсервації мікросоціального процесу народження “міста майбутнього” в романі О. Копиленка, то можемо виокремити константу ідеологічно інспірованої моделі взаємовідносин між сферою громадського й особистого, колективного й індивідуального, що виразно окреслюється в життєвій практиці персонажів.

Сенс буття персонажів роману “Народжується місто” становлять санкціоновані колективом і владою виробничі завдання, вони дуже легко приносять у жертву особисті інтереси інтересу громадському. Власне кажучи, відбувається парадоксальний процес асиміляції індивідуального “я” (внутрішнього) з надособистим (зовнішнім) та / або самоідентифікація з частиною могутнього цілого – колективного “ми”. За словами дослідників, подібна поведінка, суперечить людській природі. Індивідуум обирає таку позицію за умови, коли стає часткою “колективної душі” (за Г. Лебоном,

“натхненного натовпу”) – анонімного, утвореного з різнорідних елементів організму, у якому домінують несвідомі психічні явища й повністю атрофується особиста відповідальність.

Артикулюючи любов до “книжки, фізкультури і Стальгорода”, категорично, з позицій революційного максималізму, відмовляється від родинних почуттів і цінностей донька професора Таня Кааб. У раціоналістичному проєкті життя кращої десятиної, як і в світоглядних позиціях її подруги – “командира ударного комсомольського батальйону” Раї Душі, запрограмованих на служіння високій ідеї “щасливого майбутнього”, кохання, сексуальність, діти ідентифікуються атавізмом минулого. У сім’ї батьків-інтелігентів дівчина “скоріше почувала себе квартиранткою, ніж дочкою. Навіть іноді натякала, особливо Всеволодові (старшому братові. – О.Ф.), що родинні і братні почуття – річ умовна. Родичами можуть бути ті люди, з якими є спільні погляди на сучасність, а не спільність крові” [29, с. 37]. Остаточний розрив з оточенням, із якого вийшла Таня, доходить кульмінації, коли дівчина викриває свого брата як співучасника злочинних дій інженера-“саботажника” Безрукого та непримиренно виступає проти батька, матері, сестри-міщанки, мотивуючи свій вчинок боротьбою з класовими ворогами. “Це класова боротьба, – говорить вона, – і я ніскільки не жалкую, що викрила тебе, братцю!.. І надалі вам пощади не буде” [29, с.116]. Взаємозв’язок і взаємозалежність особистого й колективного в тексті підкреслюється не лише відреченням Тані від рідних людей, але й її приходом в “нову” робітничу сім’ю Палюків.

Вагітна працівниця їдальні Марфа навіть в останні дні перед пологами залишається на своєму “посту”, попри те, що “закон давав їй відпустку, але вона не хотіла покинути роботу і працювала уперто, навіть урочисто” [29, с. 23]. Народивши сина Сталіка, жінка не відривається від робітничого колективу – продовжує працювати, планує “влаштувати на будівництві октябрини”. “На старості літ” мати інженера Павлюка йде працювати до робітничої їдальні не задля заробітку, а тому, що “треба ж у

громадському житті справжнє місце мати” [29, с. 105]. Батько Микити активно бере участь у “засіданнях, яких і не перелічити: в парткомі, в міськраді, в завкомі, червоногвардійці, партизани, ударники...” [29, с. 201].

Глибокі внутрішні почуття персонажів О. Копиленка зазвичай розчиняються в атмосфері трудових звитяг колективу, ентузіазму й самовідданої праці. Скажімо, автор уважно, не менш (а, мабуть, більш), ніж про жіночі достоїнства, розповідає про трудові, професійні якості молодой й гарної Тетяни Кааб. “Людська енергія й праця захоплювали Таню, – характеризує її автор. – Вона з жалем покидала новий, свіжий, закінчений будинок”. Робочий одяг, у якому дівчина зі своєю подругою Раєю, за словами автора, “мов опудала стоять”, не хоче проміняти “на найкращу бальну сукню”, бо ж не зможе її “одягнути... завтра на роботу, яка цікавить... найбільше”. Обидві добродішні героїні впевнені, що “революція зробила з кохання другорядну справу”, і найбільше турбуються “невже не привезли досі алебастру?”.

Чимало місця відводить письменник секретарю партосередку на будівництві Стальгорода Сашкові Неїжмаку, але в основному цей образ представлений у виробничому процесі, в подоланні труднощів, в боротьбі з “ворожими елементами”. Зображаючи Раю Душу, автор не заглиблюється в її внутрішній світ, здебільшого подає образ дівчини в зовнішніх проявах характеру, акцентуючи зокрема на ідейній переконаності бригадира у вищій доцільності справи побудови “світлого майбутнього”, колективізмі як нормі поведінки й домінанті самосвідомості.

Прикметна ознака авторських реляцій у тексті роману – інфантилізм міжособистісних стосунків, передусім статевих, та репрезентація їх штучної категорії, дружби між статями. Подробиці народження любовних стосунків Тетяни й Микити Павлюка, муляра Івана та бригадира Раїси залишилися в романі не прописаними, не кажучи вже про абсолютне табу на показ еротично-сексуальної сфери. До слова, ігнорування чуттєвого кохання, пристрастей формує у творі образ асексуальної жінки, стирає відмінності між статями, утверджує ідеал жінки-борця, воїна.

У цілому, в літературі соціалістичного реалізму індивідуалізм у будь-яких його проявах потрактовано явищем антисоціальним, неприродним залізній логіці “нового” життя. Художній аналіз процесу формування людського характеру, осмислення психіки героя поступаються відтворенню значущих рис і ознак революційної епохи, а на її тлі – показу “перековки” (або перевиховання) свідомості людей. Стихійний диктат індивідуального почуття, прояв будь-яких емоцій заперечуються як застарілі й непотрібні явища, натомість постулюється пріоритет виробничих завдань і досягнень. СENS життя провідного героя роману О. Копиленка “Народжується місто” Микити Павлюка полягає в підпорядкуванні громадським інтересам, в ударній праці задля виконання партійного завдання, в боротьбі зі всіма, хто заважає народженню нового міста. “Хімія – моя особиста справа”, – стверджує головний герой роману Ю. Шовкопляса “Інженери”, різкий і категоричний у своїх думках і вчинках завідуючий лабораторією Микола Каргат, визнаючи таким чином своєю життєвою метою підвищення технічного рівня заводу із виробництва піридинових основ. “Діалектика неповторної доби”, “ентузіазм... з глибоким знанням виробництва” визначають сENS трудових подвигів інженерів-нафтовиків Юрія Шелеста і Мамеда Сафарова з роману “Море відступає” О. Донченка. У романі В. Вразливого “Справа серця” інженер-комуніст Ян Богуш, людина виняткової волі й витримки, демонструє повне самозречення від любовних почуттів, сімейних обов’язків, усталеного побуту, які відволікають його від боротьби та заважають праці.

Різні за віком і досвідом, фахом і посадою, усі вони представляють новий тип героя – фанатика-технократа, людини-функції, світ цінностей якої фокусується у вирішальній сфері колективного буття – праці, у суспільному будівництві. У текстовому просторі соцреалістичного роману такий тип постає вже світоглядно та ідейно сформованим, найчастіше – позбавленим моральних і психологічних проблем та конфліктів, що власне, засвідчує його статичність, внутрішню згоду підкоритися зовнішній авторитетній інстанції. Світ

індивідуального буття персонажа зводиться до кількох обов'язкових характеристик: колективізму, твердої вдачі, цілеспрямованості, що не потребують додаткових аргументів чи переконливих доказів.

В окремих випадках, відмовляючись від принципів, що визначали сферу його попередньої життєдіяльності, герой, долаючи випробування, проходить курс перевиховання і стає частиною робітничого співтовариства, чию силу й правду безапеляційно визнає та приймає. Скажімо, комсомолец Андрон Губодур із “Зоряної фортеці” О. Донченка, не витримавши складних умов праці, втікає з Магнітогорська, а потім під впливом колективу, що послав його на “трудоий фронт”, усвідомлює свою помилку і повертається на будівництво. Еволюціонує у своїх світоглядних позиціях і робітник Гашімогли з роману О. Донченка “Море відступає” (так само, як і Карім Маматов із “Зоряної фортеці”), долаючи шлях від простого наймита, що приїхав на нафтовий промисел заробити багато грошей, до справжнього робітника-господаря, який переймається долею свого колективу й країни.

Таким чином, соцреалістична література 30-х років ХХ століття, показуючи боротьбу героя за нову самоідентичність: зречення переконань, світогляду чи норм моралі, етики, – представляє єдиний (і унікальний у своїй силі) інструмент впливу на нього – соціальну й колективну інтеграцію. Прикметно, що запропоновані українськими письменниками кількома роками раніше – в кінці 1920-х років – художні моделі сюжето- й характеротворення представляли дещо інший варіант подолання антиномії між індивідуальним і колективним. У романі Г. Шкурупія “Двері в день” (1929) локальний опис металургійних заводів й електричних копалень Дніпрельстану (названого автором “Меккою всіх туристів та будівників, що подорожують по Україні”) є тлом до художнього аналізу переродження робітника, колишнього революціонера Теодора Гая на примітивного обивателя з міщанською психологією. Іншими словами, автор не вдається до творення узагальнено-типізуючого образу людини у виробничому процесі, не відтворює тих умов і труднощів, які трудівник змушений долати при здійсненні індустріалізації, а

зображає образ героя рефлексуючого, мотиваційна сила вчинків якого пов'язана з деформацією внутрішніх переконань, моментами роздвоєння душі. Одування, прозріння обмеженого обивателя Гая – його остаточний розрив із міщанським оточенням (дружиною Марією, донькою непмана Степана Терещука, та її родиною), перехід до активної праці на будівництві Дніпрельстану – в романі “Двері в день” аж ніяк не пов'язані з психологічною тактикою колективної терапії, що стане визначальною у структурі ідеологічно інспірованого тексту. Властиво, що критика не без сарказму дорікала з цього приводу Шкурупієві (“якщо брати за основну ідею роману вихід із темряви, з міщанства, до пролетарського колективу з його ясним світоглядом і могутньою творчою працею, то Г. Шкурупію, безперечно, не пощастило цього завдання виконати” [56, с. 61]), так само, як і Копиленкові з приводу невдалих спроб показати “конкретну сьогоднішню реальність” [57, с. 112] у романі “Визволення” (1929).

Повертаючись до роману О. Копиленка “Народжується місто”, слід наголосити, що всі актуалізовані в тексті проблемні колізії визначають орієнтацію авторської свідомості на соціополітичний клімат країни та діалог з ідеологічними константами радянського буття. Так, структура гранично функціонального сюжету з недвозначними акцентами, конфлікти з чітко вираженою класовою поляризацією героїв, превалювання суб'єктивовано-тенденційних характеристик “ворогів народу” тощо художньо ілюструє сталінську тезу про “загострення класової боротьби” і посилення “опору капіталістичних елементів” міста і села в ході “успішного наступу соціалізму”. До речі, ця теза прямо артикулюється у статті редактора заводської багатотиражки комуністки Катерини Островської з роману “Помилка” С. Склярєнка: “...чим більше зростаємо ми, тим шаленіший опір чинять наші вороги, тим дужче вони намагаються зірвати наші плани, пошкодити наше будівництво” [47, с. 75]). Виразно оприявнюється в імперативних формах виступу письменника Карпа з роману О. Досвітнього “Кварцит” (“...в часи, коли гегемоном стає пролетаріат, до нього примазуватиметься сила

пройдисвітів, що прагнутимуть використати для особистої вигоди всі привілеї в переходову добу... Коли до пролетарських літературних шеренг хочуть пролазити пройдисвіти – їх треба викривати й нищити, бо своєю навалою, а згодом, може, й становищем, вони можуть нанівець звести великі завдання літератури як класового мистецтва” [20, с. 64]), у категоричному вердикті комсомолки Саші із “Зоряної фортеці” О. Донченка (“Класова боротьба точиться, вона лише набула інших форм... Караємо ми цю наволоч, що винна в затримці будівництва, нещадно караємо!” [18, с. 294]) тощо.

Звернення О. Копиленка до проблем старої інтелігенції (на прикладі історії життя рафінованих інтелігентів, професорів Вахраха і Кааба, Ольги Вільгельмівни – дружини професора Кааба), яка перебуває в опозиції до радянської влади, на художньому рівні аргументує об’єктивність сталінської риторики про буржуазну інтелігенцію як “відмираючий клас”, що не бажає “добровільно йти зі сцени”. Представлений у романі “Народжується місто” портрет старої інтелігенції доволі неоднозначний. У порівнянні з молодими ентузіастами від народу університетська професура становить різкий контраст своєю “старорежимною” обмеженістю. Попри виокремлення в характерах героїв цього типу високого інтелектуального потенціалу, почуття власної гідності, вихованості, автор акцентує на егоїстичних якостях, їхній невпевненості, невмінні прилаштуватися до життя, внутрішньому роздвоєнні й самолюбіванні.

Представники ж молодшої художньої інтелігенції – Джока, “молодий критик із колишньої групи футуристів, потім ліфівців”, балерина з опери, композитор Кіска – це насамперед типаж легковажний і безвідповідальний, позбавлений моральних цінностей обиватель, що намагається пристосуватися до нових умов, однак залишається осторонь будівництва “нового” життя. Поведінка Тані Кааб у сім’ї, гострі зіткнення з батьками й сестрою, викриття злочинних махінацій брата Всеволода, який разом з іншими саботажниками робить спробу зірвати графіки спорудження будинків для робітників заводу, зрештою, остаточне зречення своїх рідних і прихід у нову пролетарську

родину Павлюків, за авторським задумом, засвідчує класову перемогу пролетаріату над старою буржуазією та реакційною інтелігенцією, перевагу колективного над вузькоіндивідуальним (тобто сімейним), вищість комуністичної моралі над дрібнобуржуазним нігілізмом.

У контексті проголошеної на нараді господарників 1931 року політичної установки Сталіна “механізація процесів праці вирішує все” митець у романі наділяє вищим смислом основний соціальний символ того часу – техніку, “кожну найдрібнішу шайбу і гвинтик великої, складної машини”, уподібнюючи її з “іншою колосальною машиною – державою”, яка допомагає “творити цілу нову систему нового життя людства” [29, с. 16]. Як видається, постульовані автором метафори передбачають семантичну аналогію конструкцій технічних деталей з “маленькою людиною” у системі могутньої радянської державної “машини”: людина-гвинтик “працює пліч-о-пліч зі своїми “братами” й цінна тільки тому, що разом з усіма забезпечує гармонійний рух усього суспільства” [25].

Художньо репрезентуючи структуру й динаміку соціуму в міні-просторі міста майбутнього, фокусуючи увагу на потенціях людського духу, в унісон до артикульованих директивних установок влади (зокрема до задекларованої програми щодо знищення протилежності між містом і селом та їхньої “змички” в умовах форсованої індустріалізації) автор роману “Народжується місто” окреслює ідилічну формулу сільської “перспективи”. Іншими словами, пишучи літопис сучасних подій, навзамін вже традиційного для української літератури 20-х років відображення села на рівні розбурханої стихії, що раз-за-разом породжує селянські бунти та криваві протистояння, О. Копиленко проектується модель оновленого реформами радянського села: “фактично різниця між містом і селом зникне через короткий час. Комунари житимуть в агромістах, що ніскільки не відрізнятимуться від інших міст. Різниця в праці теж зітреться. І коли робітник від верстату захотів іти працювати в комуну, а комунар з поля на завод, нехай собі робить кожен там, де йому подобається. Вони ж не будуть лопатами чи плугами колупати землю, а все робитимуть машини...” [29, с. 196].

У руслі осмислення проблеми, як видається, важливо також звернути увагу на специфіку внутрішньотекстового буття автора в образно-смысловій структурі нового жанрового різновиду, точніше, на радикальну зміну авторського позиціонування – втрату “позазнаходження” (М. Бахтін). Порівняно з романом 1920-х років із виразно суб’єктивним началом, у “виробничому” романі тридцятих років помітно превалює відображення, а не “самовираження”, точніше – об’єктивація (подекуди надмірна) зображеного буття. Разом із тим, моделюючи художню картину світу, естетичний суб’єкт вдається до відкритої артикуляції точки зору, прикметно тотожної політико-ідеологічним установкам: то в монологічній формі прямого звертання до читача, то в формі морально-етичної інвективи (характерних для романів “Тинда” Д. Гордієнка, “Народжується місто” О. Копиленка, “Інженери” О. Шовкопляса), то у вигляді “вступного слова”, авторських ремарок, узагальнень (подібний підхід зустрічаємо в романі “Моцарт і ботокуди” О. Кундзіча, “Кварцит” О. Досвітнього, “Бурун” С. Скляренка, “Петро Ромен” Г. Епіка), або ж вступаючи в безпосередній контакт із героєм – виразником авторського (і класового) ідеалу, як у романі О. Кундзіча “Моцарт і ботокуди” та ін.

Так, скажімо, мотивуючи радикальну позицію позитивних героїв щодо шкідливих проявів індивідуалізму як детермінантів ізоляваності від пролетарського колективу, О. Кундзіч (“Моцарт і ботокуди”) досить прямолінійно (в унісон із політичною кон’юнктурою) пояснює каузальну залежність виробничих невдач Колі Бурового, професійну некомпетентність Люби Світашової впливом дрібнобуржуазної філософії та міщанансько-обивательської культури. А в “Епілозі” роману не тільки “влаштовує” особисту зустріч із колегою, молодим письменником з усталеними ідейно-творчими принципами Сташком Пращуком, але й отримує від нього авторитетні рекомендації щодо технології моделювання художньої дійсності, які відкрито корелюють із пунктами офіційних документів і вимогами поточної літературної критики.

Між автором і головним персонажем встановлюється особливий зв'язок, обумовлений схожістю психічних рис, спільними життєвими принципами, єдністю світовідчуття. До слова, несприйняття автором нового життя й нових героїв чи байдужість до “єпохи” перетворень означали розходження з радянською дійсністю і з трудящими масами, що в 30-ті ХХ століття фактично було вже неможливим.

Загалом варто відзначити, що в художньому просторі “виробничого” роману виокремлюються численні діалоги й монологи персонажів, у яких виразно звучить голос самого автора – феномену психічного життя (персональної специфічності з авторитарно визначеною сферою життєвої та творчої поведінки), а не феномену естетичної реальності. Як авторитетний медіум, письменник активізує читача, робить його співучасником творчого процесу, пропонує йому не тільки результат пошуку, але й проходить із ним попередні етапи. У цілому, у текстах означеного тематичного комплексу превалює принцип моноцентричності розповіді.

По-друге, літературний текст на індустріальну тематику засвідчує явище конвергенції (швидше, тотожність) ціннісно-сміслових домінант автора, героя та адресата художньої комунікації, яке остаточно нівелює принцип діалогічних взаємовідносин і призводить до заміни події естетичного буття серією художньо-ідеологічних ритуалів. І насамкінець, нова онтологічна модель художньої картини світу, артикульована естетичним суб'єктом, структура авторитарної свідомості якого формується в специфічних умовах тоталітарної держави, а ргіогу визначає читачеві світоглядний орієнтир у соціальному просторі радянського буття. пунктами офіційних документів і вимогами поточної художньої критики.

Наявність широкого спектру міфологем, репрезентованих за схемою технократичного проекту соцреалістичної літератури (тобто з чітко окресленим промислово-індустріальним, політичним та культурно-побутовим ракурсами імплікації), типова для твору О. Кундзіча “Моцарт і ботокуди” (“Долина

Май”)¹. Вписуючись в ідеолого-тематичні реєстри нового творчого методу, письменник свідомо моделює композиційно-сюжетну структуру тексту на основі регламентованих когерентно-сміслових “блоків”. Перший “блок” – зображення напруженої праці трудівників Донбасу, конкретних досягнень у розвитку промисловості. Другий “блок” – відтворення протистояння двох антагоністичних світів – світу міщанської та пролетарської інтелігенції, негативного впливу обивательської філософії буття та духовну вищість “справжнього творця й хазяїна культури – пролетаріату”. Показ механізмів формування “нової” людини, констатація переможних результатів культурного будівництва “вугільного краю” – в основі третього “блоку”. Разом із тим автор демонструє цілком очевидне прагнення продовжити щойно народжені традиції українського “виробничого” роману в координатах художнього аналізу шахтарської тематики (“На-гора!” М. Лесянка, “Тинда” Д. Гордієнка, “Кварцит” О. Досвітнього та ін.), як-то: відображення творчої енергії шахтарського колективу, здатного подолати всі перешкоди, показ прогресивних методів праці в боротьбі за підвищення вуглевидобутку, кардинальних змін у світогляді й життєвих переконаннях робітників радянських шахт тощо.

На загальному тлі української прози про соціальну й матеріальну практику соціуму, часто зацентовану на фактографічний / ілюстративний показ технологічних / індустріальних процесів, художньо-ідеологічну основу тексту О. Кундзіча складають проблеми формування “нової” особистості, яка шляхом складних моральних випробувань крокує до духовного й культурного “вдосконалення”. Більше того, за словами автора, осмислюючи колізії “робітника-раба і робітника-господаря не лише виробництва, але й найпередовішої ...у світі країни”, він намагався поставити питання “двох культур (культури розкладної і культури соціалістичної)” [44, с. 7]. Відтак, позитивно марковані герої роману: пролетарський інтелігент, “рідний син”

¹ Уперше твір О. Кундзіча було надруковано окремим виданням як роман під назвою “Моцарт і ботокуди” (Київ; Харків: Держлітвидав, 1935). У новій редакції письменник перейменував роман на “Долину Май”.

шахтарського селища письменник Сташко і “веселий філософ”, “ентузіаст внутрішнього горіння з незвичайною енергією” Яша, і коногон Таська, і старше покоління шахтарів – є носіями не лише масової, пануючої ідеології, але й гуманістичних та культурних цінностей.

У цілому, як нам видається, сутність означеного конфлікту, що найгостріше оприявнюється в екстремальній ситуації духовних і фізичних випробувань героїв, полягає не тільки (й не стільки) в тотальній опозиції двох різних світоглядів і двох різних культур, колективної пролетарської та індивідуалістичної міщанської, як у протистоянні двох непримиренних систем – соціалістичної (в авторській інтерпретації – прогресивної) та капіталістичної (зрозуміло, відмираючої).

Уже перше наближення до тексту роману “Моцарт і ботокуди” засвідчує, що зображені автором картини індустріального Донбасу – явище двоїстої природи. З одного боку, відгукуючись на заклики політично заангажованої критики, О. Кундзіч відображає велич будівництва на Донбасі, констатує бурхливий процес його індустріального оновлення. З іншого – досить символічно репрезентує проблемні реалії шахтарської праці та побуту, зокрема руйнацію усталеного способу їхнього життя: “...на заході заграва тільки розгоряється – над батареєю домен, над заводами, копрами, териконами” [33, с. 279]; “...З-за повороту косо впливає долоня високого плато з жужелі. Воно підіймається над старою колоною, тримаючи на собі старий завод з кучерявим лісом димарів. Раз у раз на канті плато з’являються поїзди з ковшами і виливають на схил іскристу лаву розтоплених покидьків. Так завод заливає яр, наступає на стару колону з її легендами і слідами дикого минулого. // Сташко помічає, що плато заводського дворища присунулось до шахти, змінивши звичайний старий рельєф місцевості, а відповідно до цього наступу селище перекинулось на протилежний пагорок, стаючи там рядами нових будинків” [33, с. 284]; “Але скільки нового за цей час! // Штреки витяглися кілометрами, ходять електровози, зникли обушки, темрява відсунулася з вибоїв глибоко у вибране поле перед світлом електроламп у лавах, і навіть обличчя вуглярів посвітлішали у променистій електриці” [33, с. 292].

В основному, фабульний простір роману О. Кундзіча розгортається навколо історії на “комсомольській дільниці шахти Надіївка”, точніше – навколо аварії, з’ясування її причин та подолання наслідків. Попри те, що сюжет має відверте політико-ідеологічне забарвлення, у творі не знайдемо активної орієнтації (порівняно з іншими творами на виробничу тему) на масового персонажа чи акцентування на масових сценах. У сфері свідомості автора – не вчинок, дія, акція колективу шахтарів як однорідної маси, спресованої єдиною ідеєю, а герой-особистість, зображений об’ємно й глибоко, у психологічній неоднорідності. Такими, скажімо, є танцюристка Люба Світашова та завдільницею Коля Буровий, які полишають міщанське оточення і повертаються до комсомольського колективу, який допомагає їм зрозуміти, що тільки у творчих буднях шахтарської праці можна знайти і справжній героїзм, і справжню романтику. Ці герої крізь сумніви й протиріччя, внутрішню боротьбу, пошуки істини проходять до вищого (читай – комуністичного) ступеня у своєму духовному, моральному й культурному розвитку.

Шлях від вибухової стихійності, через яку персонажі скоюють низку помилок, до прозріння (“залізної” свідомості) долається за допомогою колективної терапії – морального й психологічного тиску з боку молодшого покоління шахтарів, комсомольської бригади, та методів батьківського виховання старшого покоління (як у більшості “виробничих” романів), членів комуністичної партії. Завершення суперечності між особистим (стихійним) і суспільним (свідомим) у житті героїв роману “Моцарт і ботокуди” легітимізують процеси символічної смерті й народження. Втрачаючи індивідуальне “я”, вони помирають, як окремі особистості, щоб відродитися як учасники великого колективного цілого – робітничого класу, об’єднаного загальними виробничими проблемами та єдиними принципами “класової боротьби”. Ідеологічна перемога героїв-комсомольців в новій онтологічній моделі увінчується тим, що вони стають носіями “високої свідомості” та “комуністичної моралі”.

Звичайно, в романі О. Кундзіча виразно окреслюється типовий для означеного жанру політичний конфлікт, який визначає диференціацію персонажів за соціально-класовим принципом. З одного боку, постає свідомо шахтарська молодь на чолі з письменником Сташком Пращуком, секретарем комсомольського осередку Яшею та генерація досвідчених шахтарів і комуністів, з іншого – родина міщан-обивателів Причерків та їхні прибічники-однодумці. Топос ворога в тексті подається через конкретизовані типи представників старої реакційної інтелігенції: це і змінний інженер Баров, і директор парку Замурась, і заввеєрпе Парасін, його дружина й сестра.

Попри те, що сюжетні колізії твору представлені у руслі актуалізованого художньо-ідеологічного проекту, загострення протистояння класових сил розгортається не стільки у площині виробничої проблематики роману О. Кундзіча, скільки на рівні рефлексії найрізноманітніших виявів людської іманентності. Передусім позиції героїв поляризуються в контексті вибору інструментальних стратегій самореалізації в усіх сферах життєдіяльності. Один шлях, верифікований автором у світлі ідеологічної системи координат, пов'язаний із соціальною та колективною інтеграцією, що унеможливорює будь-яке автономне існування, інший – з індивідуальною ідентифікацією самого себе. Якщо для родини Причерків “тихі напівлітературні сімейні вечірки” – можливість “побути самим собою”, “просто людиною”, тобто зберегти в собі індивідуума; то в інтерпретації Сташка, Колі, інших комсомольців – це підступні спроби відвернути пролетарську молодь від колективу. Зрештою, це злочин, за який “треба карати”, давати “многая лета з суворою ізоляцією” [33, с. 359]. Позаяк, саме на таких зібраннях, використовуючи нерішучість і сумніви у діях завдільниці шахти “Надіївка” Бурового, самотність танцюристкі Світашової, замаскований ворог “методично й певно розгвинчує... людей” [33, с. 292], тобто вдається до прихованої маніпуляції свідомістю радянської молоді, виховує новоявлених “ботокудів”-саботажників.

Авторська установка за умов вимушеної демонстрації лояльності щодо політичного режиму тут цілком очевидна. Неорганічна для шахтаря фразеологія, юридичні лексеми на позначення міри покарання, гнівні інвективи виразно корелюють із висловлюваннями подібної семантики, артикульованими Сталіним у контексті боротьби зі шкідництвом “класових ворогів”, яка в тридцяті роки стала невід’ємною складовою внутрішньої політики тоталітарної держави. Не випадково Олекса Кундзіч розповідає про долину Май (до революції – “гола улоговина, де нічого, крім бур’янів не росло, де був смітник, височіли кучугури брухту, лежали вкрай виснажені п’яні робітники та сновигали шахтарські діти”, під час революції долина Май для шахтарів – місце “для проведення бойової підготовки” [33, с. 292]) безпосередньо перед описом “салону” Причерків. Таким чином автор ніби підкреслює різницю між бойовим духом народу, його революційними традиціями і духовним зубожінням, характерним для міщанської інтелігенції.

Отже, в ідейно-змістовій площині роману “Моцарт і ботокуди” художньо оптимізовано іманентні складові промислово-індустріального та культурного будівництва Донбасу. Але чи не вперше в контексті відображення пафосу звершень, масштабних перетворень (домінантно-репрезентативних для жанрової структури виробничого роману) локус авторської свідомості значно зміщується в бік індивідуально-особистісного, а не соціально значимого. Більше того, у тканині художнього тексту О. Кундзіча окреслюються трагічні колізії психологічного плану (хоч і з певними ідеологічними акцентами): на рівні боротьби внутрішнього “я”, “переживання” персонажами своєї духовності, у спробах самоідентифікації, схарактеризованих радянською літературною історіографією “дрібними побутовими конфліктами” [26, с. 40].

Маємо на увазі не стільки репрезентацію в тексті метафоричних структур та тиражування образних формул з акцентованою семантикою опозиційності (свій / чужий, друг / ворог, позитивний / негативний, пролетарський / буржуазний, оптимістичний / песимістичний тощо), скільки використання закодованих символів, що оприявнюють латентні прояви

екзистенційного страху, тривоги й невпевненості, сумніви у процесі формування життєвих орієнтирів персонажів роману. Так само, як ідентифікують суто трансцендентне – сферу душі (підсвідомі бажання, сугестивні наміри, ірраціональні почуття) героїні “Народжується місто” Тані Кааб, стан психічного роздвоєння / “злам” свідомості письменника Огея, головного героя роману “Кварцит”, чи позбавлені фанатичної одержимості рефлексії комсомольського ватажка Юрка Гармати з роману “De-facto” (до слова, акцентування О. Кундзіча на сфері формування екзистенційної позиції героя ортодоксальна критика визнала “збоченнями”, що справляють враження “хвороби в цілому комсомолі” [24, с. 168]. – О.Ф.). Щоправда, проявлене роздвоєне мислення, амбівалентність у поведінці, світосприйманні “чужих з-посеред своїх” Люби Світашової та Колі Бурового, як і інших героїв соцреалістичних текстів, долаються в момент відмирання стихійної нерациональності індивідуального “я” та остаточного приєднання до свідомої сили робітничого колективу.

Цілком очевидно, що за форсованою імітацією реальних колізій в актуальній і офіційно заохочуваній формі виробничого роману іноді приховувалося замасковане втілення істинного змісту. Санкціоновані владою символи радянського буття у процесі взаємодії з компонентами індивідуально-авторського світобачення, особливостями природного обдарування творця інспірують малопомітні відхилення, а відтак, інтерпретація атмосфери епохи радянської індустріалізації набуває нових відтінків. Приміром, зображені в романі О. Копиленка “Народжується місто” елементи побуту, скрупульозно відтворені деталі інтер’єру (“В цьому тимчасовому будиночку і речі навіть були тимчасові. В другій кімнаті, куди вийшла Рая, столи стояли нерівно. Вони ніби гуляли і забули стати на місце. Вони жили самостійно. Голі столи й гола шафа серед низьких голих стін, на які безжалісною рукою Галі понаколювано якісь папірці, нотатки. Присмокталася до сірої стіни й блискуча скринька телефону” [29, с. 70]; “...хлопець (немовля Марфи. – О.Ф.) лежить замість ліжка, в чому б ви думали? У валізі... Поставила на лаву велику валізу

і влаштувала ліжко – символ динаміки, пересування...” [29, с. 153])) наводять на двозначні аналогії. З одного боку, цілком очевидно характеризують сувору простоту умов життя (радше, бідність, що межує з убогістю) та символізують незламний характер і силу духу будівників нового соціалістичного міста – справжніх колективістів і самовідданих трудівників. З іншого боку, виокремлені (з ледь помітною авторською іронією) у текстовій структурі роману побутові деталі комбінуються в примітивно-алогічну трагікомічну картину, яка відтворює лімінальність буттєвого простору “нової людини”, що передбачає стадію деструктивності, втрату визначеності в соціальному й духовному світі.

У романі Я. Качури “Ольга” (1931 р.) поряд із зображенням урбаністичного пейзажу Донбасу, розповідей про шахту “Смолянка”, розлогих описів роботи доменного і вальцювального цехів, помітні спроби автора відійти від обов’язкових ідеологічних формул на тему “соціалістичної реконструкції” і звернутися до людинознавчої проблематики. Зокрема рефлексійні роздуми головного героя, письменника Юрія Сокола, пов’язані з міркуваннями про красу людської праці, її естетичний аспект, натхнення, творче задоволення: “Я прислухаюся. Завод, поєднання людей з машинами – це не про мене. Я шукаю внутрішнього змісту, гармонійного поєднання людського хисту, колективного спрямування людської думки з певною метою, що дає на цьому світі певне задоволення. Я шукаю те, що зветься “душею заводу”, а тимчасом мені промикається в вухах неясний, хаотичний гул і брязкіт тисяч тонн заліза” [23, с. 92].

Обрана Я. Качурою творча стратегія, окрім форсованої імітації обов’язкових міфологем, ідеалізації позитивних героїв із ключовими соціальними ролями, забезпечує втілення нерегламентованих ідей і цінностей. “Діалектико-матеріалістичні” тези, ідеологічні формули, пропагандистські кліше, використані як засоби висловлювання чи стилістичні фігури, у “виробничій” сюжетній площині роману “Ольга” наповнюються латентно двозначним – несанкціонованим – змістом. Приміром, як у випадку з

відтворенням загального настрою епохи індустріалізації, психологічного клімату в країні: “Над вагонами – крикливий гамір. Кляне чиясь самотня лайка. Нестримні ручаї заробітчан, робітники штурмують, заливають поїзд, що йде на Сталіно” [23, с. 87]. Показовими в цьому контексті є іронічні міркування письменника та його персонажів про трудівників Донбасу з виразною двоплановістю зображення художніх образів, побудованої на антиномії між образом і змістом: “Аж тут я пересвідчився, яка різьба – неймовірна дисципліна в Сталіно. Селяни, щоб їм краще сприймалася доповідь – тимчасом лузгають насіння. Культурна аудиторія тимчасом переповідає злободенні новини (на задніх лавах в летючої пошти граються), а сталінець, чи взагалі донбасівець, спроможний вислухати якнайдовшу доповідь, не розтуливши рота, сидячи на одному місці. Героїчна витривалість!” [23, с. 88–89].

Парадигму смислових домінант виробничого роману О. Копиленка “Народжується місто” зумовлюють т. зв. авторські “обмовки”, делеговані другорядним персонажам (буржуазним спецам, представникам “старої” інтелігенції, шкідникам-селянам), які, як правило, говорять про соціополітичний клімат епохи набагато красномовніше, ніж головні герої, що перебувають у ідеологічному полі автора-творця, змушеного рахуватися з політичною кон’юктурою. Показовими у цьому плані є міркування німецького інженера Моріца Вотна про фанатизм, аскетизм, відмову радянських людей від особистого на користь колективного. Характерними є також ущипливі й дотепні репліки та влучні характеристики його колеги Франца Вайнера: “...у цій країні голод на речі... Людині не вистачає краватки, хустки, чобіт, годинника, бритви. А те, що їй дають, надто низькоякісне... Людина починає хоріти смертельною недугою за речами... у нас люди задихаються від кількості речей, а тут від нестачі... А найбільше голод мучить жінку” [29, с. 165].

Аналіз романістики тридцятих років ХХ століття дозволяє виявити певну специфіку й на рівні траєкторії розгортання конкретизованих типажів – будівників соціалізму. Накинуті “згори” радянські стереотипи-ідеологеми звичності праці народу-трудівника вступали в колізію з талантом митця. До

честі авторів “виробничого” жанру, попри експліковану закономірність раціональної модернізації світу, людини та її свідомості, відображення процесу апробації індивідуума на соціальну й культурну функціональність, помітно увиразнюються спроби осмислити літературного героя в іншому, несанкціонованому, ракурсі. Скажімо, ідеальний (позитивний) типаж “виробничого” роману тридцятих років, в основному – представник “нової” технічної або “нового” покоління творчої інтелігенції, не завжди однозначний (виразно антагоністичного / протагоністичного характеру) у сприйнятті радикальних перетворень, детермінованих конкретними соціально-політичними умовами й історичними обставинами. Більше того, в окремих інтерпретаційних моделях нового жанрового різновиду окреслюється парадоксальна контамінація протилежних модусів світобачення героя, часто завуальованих за масштабними картинами індустріальної реконструкції країни й переможними рапортами про трудові звершення пролетаріату.

У численних дискусіях, полеміках героїв-літераторів із роману “Кварцит” О. Досвітнього спостерігаємо пошук оптимальних варіантів самозахисту, адаптації творчої людини до нових соціокультурних умов. З одного боку, помітні наміри відсторонитися, зберегти естетичний *status quo* (скажімо, письменника Огея): “краще не втручатися у всілякі людські чи класові турботи, а заглибитися у красу творчих комбінацій і стати на герць із світовими майстрами сюжету. Ну його к бісу оту всяку ідеологію! Я не ворог пролетаріату, а навпаки. Але дозвольте мені не втручатися в його справи. Я митець і роблю все так, як умію” [20, с. 46]. З іншого – позиціонування героєм власної класової “неповноцінності”, виразні спроби самоідентифікації в соціальному просторі з “юнаком-новаком перед рухливою машиною”, якого “проймає острах”, “гнітючий острах”, що породжує недовіру до “людини” [20, с. 106].

Ліквідація психічної напруги від неусвідомленого почуття невпевненості й невизначеності, подолання негативних психологічних потенцій (роздратування й агресивності у взаємовідносинах із дружиною, колегами, друзями тощо), на яких перманентно фокусується увага автора, в реальному

бутті письменника Огея відбувається через символічний обряд ініціації, що забезпечує його інтегрування із зовнішньою авторитетною інстанцією (колективом гірняків) й формування таким чином “активної життєвої позиції”. Консолідуючись із монолітною більшістю – робітничим класом, інфантильний герой переоцінює попередні цінності й орієнтири індивідуального буття та встановлює остаточний діагноз “хвороби”: “пригадував назву ... хвороби і не знаходив. А втім, він розумів, що це була причина одірваності від завдань і щоденної роботи пролетарського класу. Але як саме цю хворобу назвати, – він не міг вигадати. Це не травма, не інфекція, не застуда... Ні, це прострація. Психологічна прострація” [20, с. 190].

Цілком очевидно, в контексті формування семантики нової онтології єдиним раціональним варіантом подолання людської самотності залишалася лише свідома класова позиція та колективна праця. Герой повинен бути діяльним, щоби побороти сумніви та власну безпорадність, і таким чином інтегруватися в структуру однорідного соціального організму. Як правило, зауважує Є. Добренко, “такого типу підпорядкування людини базується на усвідомленні свого безсилля й страху і призводить до підпорядкування його надособистої заданості” [17, с. 190].

Отже, на тлі іманентного для літературно-художньої парадигми тридцятих років процесу конструювання автором твору за чітко визначеними ідеолого-естетичними параметрами певною мірою фіксується зворотна інтенція. Інакше кажучи, символічні форми соцреалізму оприявнюють не лише універсальну, у вимірах канону, інтерпретаційну схему: об’єднуючись у загальну “основоположну фабулу” на перетині “встановленого, того, що змінюється, та власне авторської позиції”, детермінують у системі знаків нові концепти. Як справедливо зазначає К. Кларк, “ці символи багатозначні всередині самих себе”; позаяк “вони є словами, то в них залишаються можливості для інших значень, і досвідчений письменник грає на цьому” [25].

Зрештою, підсумовуючи власні спостереження над специфікою об'єктивації авторитарної я-свідомості творця в текстовій структурі нового жанрового різновиду, визначаємо певну закономірність. За однорідною художньо-ідеологічною конструкцією, однотипністю сюжетних колізій, прямолінійністю характерів, відсутністю творчих стильових варіацій (як результату тотального політичного тиску на художню свідомість) у площині “виробничого” роману парадоксально окреслювалися “більш вільні форми вираження”, інспіровані авторським умінням “отримувати власну користь із багатовалентності літературних іконічних знаків” [25]. Це, вочевидь, дає підстави констатувати, що виробничий роман як відгук автора на актуалізовані сучасністю проблеми є явищем двоїстої природи. З одного боку, це – технократичний проект “формовки” / “інженерії людської душі”, що відображає художньо-образну схему міфологізації буття естетичного адресата. З іншого – специфічний продукт з характерно вираженою семантичною дифузією формул офіційного метатексту, що детермінує несанкціоновані в системі знаків нові концепти як елементи “дискурсу влади” й “замінники езопової мови” (К. Кларк) водночас.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная л-ра, 1975. — 504 с.
2. Баш Я. Сила: повість / Яків Баш. — К. : Молодий більшовик, 1934. — 117 с.
3. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Н. І. Бернадська. — К. : Академвидав, 2004. — 368 с.
4. Блок В. Б. Сопереживание и сотворчество (диалектика и взаимообусловленность) / В. Б. Блок // Художественное творчество и психология : сб. ст. ; / [отв. ред. А. Я. Зись, М. Г. Ярошевский ; АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР]. — М. : Наука, 1991. — С. 31–55.
5. Бровко О. О. Слобожанський текст Олеся Досвітнього / О. О. Бровко // Вісник Луганського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. — 2010. — № 4 (191). — С. 50–56.
6. Бровман Г. Труд. Герой. Литература. Очерки и размышления о русской советской художественной прозе / Г. Бровман. — М. : Из-во “Худож. литература”, 1974. — 336 с.

7. Васьків М. С. Український роман 1920-х — початку 1930-х років : генерика й архітектоніка : монографія / М. С. Васьків. — Кам'янець-Подільський : Буйницький О. А., 2007. — 208 с.
8. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; [предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова ; общ. ред. В. В. Иванова]. — 3-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 572 с.
9. Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма / Леонид Геллер, Антуан Боден // Соцреалистический канон : сб. ст. ; / [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 289–319.
10. Гладков Ф. Олександр Копыленко / Ф. Гладков // Литературная газета. — 1934. — 8 апреля. — С. 2.
11. Голубєва З. С. Український радянський роман 20-х років / З. С. Голубєва. — Х. : Вид-во Харк. ун-ту, 1967. — 215 с.
12. Гомілко О. Є. Феномен тілесності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Ольга Євгенівна Гомілко. — К., 2007. — 36 с.
13. Грицай М. С. Семен Скляренко : Нарис життя і творчості / М. С. Грицай. — К. : Дніпро, 1980. — 180 с.
14. Грицак Я. Й. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX-XX століття: навч. посіб. / Ярослав Грицак ; [2-ге вид.]. — К. : Генеза, 1996. — 360 с.
15. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон : сб. ст. ; / [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 743–784.
16. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / Іван Дзюба // Сучасність. — 2003. — № 1. — С. 88–112.
17. Добренко Е. Соцреализм и мир детства / Евгений Добренко // Соцреалистический канон : сб. ст. ; [под общей ред. Х. Гюнтера и И. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 31–40.
18. Донченко О. Зоряна фортеця / Олесь Донченко // Донченко О. Твори : в 6 т. — К. : Вид-во ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1956–1957. — Т. 1. — 1956. — С. 183–367.
19. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. — К. : Дніпро, 1987. — 427 с.
20. Досвітній О. Кварцит // Досвітній О. Твори у 2-х т. / Олесь Досвітній. — К. : Дніпро, 1991. — Т. 2. Роман. Повісті. Оповідання. — С. 5–209.

21. Дужина Н. Вымысел, основанный на реальности. Приметы сталинского быта в повести А. Платонова “Котлован” / Н. Дужина // Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — С. 79–114.
22. Кара-Мурза С. Советская цивилизация. От начала до великой победы / С. Кара-Мурза. — М. : Наследие, 1992. — 202 с.
23. Качура Я. Вибрані твори : у 2-х т. ; [упоряд. М. І. Качури] / Я. Качура. — К. : Держлітвидав, 1958. — Т. 2. — 603 с.
24. Кирилюк Є. О. Кундзіч “De facto”. Роман “Пролетарій”. Стор. 466. Ц. 3 крб. 10 коп. / Є. Кирилюк // Життя й революція. — 1931. — № 1—2. — С. 167–169.
25. Кларк К. Советский роман : история как ритуал / К. Кларк // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689>.
26. Коваленко Б. Проблемы прозы // Коваленко Б. Літературно-критичні статті / Борис Коваленко. — К. : Радянський письменник, 1962. — С. 17–65.
27. Козлова Н. Н. Согласие, или Общая игра (методологические размышления о литературе и власти) / Н. Н. Козлова // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 40. — С. 193–209.
28. Кондаков И. Наше советское “всё” (Русская литература XX века как единый текст) / Игорь Кондаков // Вопросы литературы. — 2001. — № 4. — С. 3–69.
29. Копиленко О. Народжується місто / О. Копиленко. — Х. : ДВОУ. Література і мистецтво, 1934. — 204 с.
30. Крылова А. Советское личное: “семейно-бытовая” тема в предвоенной советской литературе / Анна Крылова // Соцреалистический канон : сб. ст. ; [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное Агентство “Академический проект”, 2000. — С. 803–813.
31. Кузьміч В. Без егоцентризму / Володимир Кузьміч // Критика. — 1931. — № 1. — С. 104–117.
32. Кулик І. 3 промови на першому поширеному пленумі оргкомітету Спілки радянських письменників СРСР / І. Кулик // Літературна Україна. — 1932. — 14 грудня. — С. 1.
33. Кундзіч О. Долина Май (Моцарт і ботокуди) / О. Кундзіч // Кундзіч О. Твори : в 2-х т. — К. : Дніпро, 1985. — Т. 1. — 1985. — С. 279–362.
34. Лебон Г. Психология народов и масс / Гюстав Лебон ; [пер. с фр.]. — СПб. : Макет, 1995. — 316 с.
35. Леонов Л. Соть: роман; Саранча: повесть / Л. Леонов // Леонов Л. Собрание починений : в 10 т. — М. : Худ. литература, 1981. — Т. 4. — 351 с.
36. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — М. : Академический Проект, 2008. — 303 с.
37. Лурия А. Р. Язык и сознание : [курс лекций] / А. Р. Лурия ; [ред. Е. Д. Хомская] / [2-е изд.]. — М. : Изд-во Московс. ун-та, 1979. — 320 с.

38. Мамардашвили М. К. Философия действительности: размышления после съезда / М. К. Мамардашвили // [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.mamardashvili.ru/Intervyu/2010-03-02-09-16-20.html>.
39. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Алла Анатоліївна Михайлова. — Дніпропетровськ, 2004. — 18 с.
40. Нанивская В. Т. Анатомия репрессивного сознания (как создавалась отечественная школа) / В. Т. Нанивская // Вопросы философии. — 1990. — № 5. — С. 7–60.
41. Новиченко Л. На путях к эпическому синтезу / Леонід Новиченко // Советский роман. Новаторство, поэтика, типология. — М. : Наука, 1978. — С. 524–561.
42. Новиченко Л. М. Український радянський роман: стислий нарис історії жанру) / Л. М. Новиченко. — К. : Наук. думка. — 1976. — 131 с.
43. Планирование писательских поездок // Литературная газета. — 1931. — № 22. — С. 2.
44. Острик М. Олексій Кундзіч / Михайло Острик // Кундзіч О. Твори : в 2-х т. — К. : Дніпро, 1985. — Т. 1. — 1985. — С. 3–8.
45. Савельєва М. Віра як спосіб пізнання дійсності : постановка проблеми / Марина Савельєва // Філософська і соціологічна думка. — 1994. — № 3—4. — С. 108–119.
46. Свідер П. І. О. Копиленко. Життя і творчість / П. І. Свідер. — К. : Рад. письм., 1969. — 183 с.
47. Скляренко С. Помилка. Роман / Семен Скляренко. — К. ; Х. : Література і мистецтво, 1933. — 180 с.
48. Скляренко С. Створимо Магнітобуди літератури! / С. Скляренко // Глобус. — 1932. — № 11—12. — С. 15–17.
49. Сталин И. В. Год великого перелома: К XII годовщине Октября / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1949. — Т. 12. — С. 118–135.
50. Сталин И. В. Новая обстановка — новые задачи хозяйственного строительства : Речь на совещании хозяйственников, 23 июня 1931 года / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1951. — Т. 13. — С. 51–80.
51. Субтельний О. Україна: Історія / Орест Субтельний ; [пер. з англ. Ю. Шевчук ; вступ. ст. С. В. Кульчицького ; гол. ред. С. В. Головка] / [3-тє вид., переробл. і доповн.]. — К. : Либідь, 1993. — 717 с.
52. Сухино-Хоменко В. Література в соціалістичному будівництві / В. Сухино-Хоменко // Критика. — 1929. — № 11. — С. 3–19.
53. Шишло В. С. Творчий шлях Семена Скляренка / В. С. Шишло. — К. : Вид-во Київського ун-ту, 1969. — 130 с.

54. Шкоріна І. М. Проблемно-стильові домінанти романів О. Слісаренка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Інна Марківна Шкоріна. — Х., 2005. — 19 с.
55. Шовкопляс Ю. Ю. Інженери: роман / Ю. Ю. Шовкопляс. — Х. : Прапор, 1983. — С. 9—391.
56. Якубовський Ф. Перед “Дверима в день” (Гео Шкурупій — від психотез до роману) / Ф. Якубовський // Критика. — 1929. — № 5. — С. 45—62.
57. Якубовський Ф. Художня проза в українських журналах (жовтень-грудень 1929 р.) / Ф. Якубовський // Критика. — 1930. — № 2. — С. 103—119.

СЕЛЯНСЬКИЙ ЕТОС 30-Х РОКІВ: ПАРАДОКСИ РАДЯНСЬКОГО “ЗАДЗЕРКАЛЛЯ”

Як засвідчують наукові спостереження сучасних українських дослідників¹, проблема спорідненості землі та селянської долі в класичній літературі “з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині” [39, с. 207] є однією з домінантних і художньо репрезентативних. Земля як матеріальна субстанція і мікрокосмос життя, що формує семантико-ментальні структури свідомості селянина, земля як сакралізований об’єкт бажання, що вивищує його духовний світ і “загрозлива сила, що закріпачує і бруталізує” [39, с. 63], – тема художнього осмислення у літературній практиці національного письменства²: І. Нечуя-Левицького (“Кайдашева сім’я”), Панаса Мирного (“Хіба ревуть воли, як ясла повні?”), І. Карпенка-Карого (“Сто тисяч”, “Хазяїн”), О. Кобилянської (“Битва”, “Земля”), М. Коцюбинського (“Fata morgana”), Л. Мартовича (“Ось поси моє”), В. Стефаника (“Межа”, “Вона – земля”) та багатьох інших. Традиційно в українській літературі представлені вектори й орієнтири народної свідомості, що наділяють землю сакральним статусом.

¹ Л. Горболіс (Парадигма народнопоетичної моралі в прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст.), М. Гримич (Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (когнітивна антропологія)), А. Гурдуз (Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській “прозі про землю” кінця XIX – першої третини XX ст.), П. Кононенко (Село в українській літературі), С. Паличко (Дискурс модернізму в українській літературі), Н. Шумило (Під знаком національної самобутності) та ін.

² За свідченням українських літературознавців, “сліди культу землі” виявлені вже в києворуській агіографічній прозі (О. Александров), початки осмислення селянської теми зустрічаються у творах полемістів Івана Вишенського і Герасима Смотрицького (А. Гурдуз).

Численні художні факти ілюструють, що у світобаченні персонажів земля є універсальною, вічною субстанцією, священний зв'язок із якою формувався віками під впливом релігійних вірувань, життєвого досвіду та народної моралі. “По тому, як герой уявляє і бачить землю, вимальовується і його власне соціально-психологічне обличчя... Земля – це образ самої душі народної” [31, с. 81]. Праця хлібороба біля землі в іманентній інтерпретації українських класиків також має свій внутрішній зміст, оскільки є виразником багатства його духовного світу, мірилом добробуту, надією і впевненістю у завтрашньому дні, зрештою – сенсом життя.

Відзначаючи потужний уплив хліборобської праці на світогляд і психоментальні особливості героїв, українські письменники не ідеалізували селянство, його працю, самобутній зв'язок із землею. В. Стефаник, Л. Мартович, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський та ряд інших митців, багатоаспектно, в різних життєвих виявах розкривали двоєдину природу селянської психології, освяченої віковими традиціями та звичаями й зумовленої життям і боротьбою за землю. Перед читачем поставала людина праці, в якій поєднувався володар і трудівник, охоплений власницьким інстинктом індивідуаліст і хлібороб, тяжкою працею котрого живе земля. Як справедливо зауважував І. Франко, “жадоба збільшення земельної власності, доходить у нього (селянина. – О.Ф.) до найсильнішої пристрасті, оскільки від величини тієї землі залежить не тільки доля і майбутнє родини, а й гордість, радість, пошана в людей, становище в громаді, у сусідів і в цілому в суспільстві. Селянин, що має багато землі, користується загальною пошаною в громаді незалежно від його особистих якостей. Земля – це майже єдине мірило для оцінки етичної та суспільної вартості селянина” [53, с. 184].

Відтак, земля як найважливіший образ в художньому світі українського письменства поставала не лише годувальницею, джерелом радості й натхненням, але й причиною тяжких мук. Земля-володар є жаданою й одночасно – страшною, бо вимагає праці до самозабуття, сили й здоров'я. Влада землі над людиною така велика, що не випускає її від народження аж

до самої могили, формуючи її світогляд і характер. Працюючи на своєму клаптику землі, селянин “неймовірно, у найдикіших формах експлуатує себе й свою сім’ю. Постійно клопочеться він на своєму полі лише для того, щоб жити бодай впроголодь, щоб не вмерти з голоду, не бачучи ні просвіту, ні радості” [13, с. 81].

Літературна парадигма перших десятиліть XX століття, попри поступові зміщення тематичних акцентів, повільне й невпевнене апелювання до проблематики міста¹, репрезентує значний корпус текстів, у яких предметом художнього аналізу є українське село на тлі радикальних історичних та соціально-політичних трансформацій, тема землі-годувальниці, проблема братовбивчої боротьби за шматок поля. Вже традиційно в художніх моделях українського письменства село постає як цілісний макросвіт, що формує й виражає ментально-емоційні та світоглядно-ціннісні структури буття народу.

“Ліричну побожність перед Землею і цілковите єднання з нею” [4, с. 136] демонструють герої новел Михайла Івченка “Легкий хліб”, “Земля в цвіту”, “Порваною дорогою”, повісті “В рідній оселі” – “носії своєрідного, більш ліричного, ніж філософського пантеїзму, культу Землі, всеплодючої матері” [4, с. 134]. Для них земля, споглядання її краси – то джерело щастя, натхнення, радості. Кровна єдність із матір’ю-годувальницею визначає духовний світ селянина-трудівника, облагороджує душу Івченкових героїв, морально вивисує над усіма суспільними конфліктами. Руїнація універсальних цінностей народного космосу, гармонії одвічних зв’язків людини із землею набуває рис глобальної катастрофи, стає знаком трагедії світу і людини, що призводить до втрати важливих буттєвих констант.

Порушуючи проблему “людина і земля” або “людина землі”, Михайло Івченко шукає в ній джерела сутності національного характеру. Митець не копіює життя, не наслідує його, а, осмислюючи, відбиває національні риси з метою

¹ В українській літературі місто вже традиційно сприймалося не тільки як символ культури та динамічних змін, але й як символ загрози для ментальних структур, морально-духовних орієнтирів і світоглядних позицій сільської людини.

творення узагальненого образу селянина-хлібороба, нерозривно пов'язаного з рідною землею. Та обставина, що ряд персонажів Івченка, змінюючи лише імена, “мандрує” з твору в твір, якраз підкреслює прагнення автора відтворити певний архетип, стійку модель людської поведінки й особистості.

Серед широкого спектру інтерпретаційних моделей у хронологічному вимірі 20-х років ХХ століття виокремлюються ті твори, де увага авторської свідомості сфокусована на реорганізацію селянського життя – одвічно природного, внутрішньо статичного, традиційно плинного – після ліквідації приватної власності на землю, на більшовицькі новації (зрівняльний розподіл землі, нова економічна політика, продрозкладка, утворення артілей і комун) та їх трагічні наслідки в психології та долі народу. Найжахливіший “результат” політики “воєнного комунізму”, ініційованої більшовиками після жовтневого перевороту, – штучний голод 1921 – 1922 років – як складна суспільна й морально-психологічна драма осмислюється в циклі поезій Олександра Олеся “Голод” (1922), в оповіданнях і новелах В. Підмогильного “Собака” (1920), “Проблема хліба” (1922), “Син” (1923), Г. Варави “Воронячі дні” (1924), С. Васильченка “Голод” (1925), Г. Косинки “Циркуль” (1930), в повісті “Гармонія і свинушник” (1928) Б. Тенети, у драмі М. Куліша “97” (1925), незавершеному романі “1920 рік” (1925) В. Чередниченко тощо.

Українські письменники, продовжуючи кращі традиції національної класики, у своїх творах про голод не тільки відтворили внутрішню екзистенцію людини, кризовий стан її душі, яка під тиском надзвичайних обставин, у складних перипетіях, у напруженій моральній ситуації вибору виявляє свої темні та світлі сторони, але й демаскували аморальний і злочинний характер політики комуністів.

У літературі 20-х років ХХ століття в селянській тематиці виразно окреслюються нові акценти й горизонти художнього осмислення макрокосму села та його реальності. Зокрема процес протистояння між двома різними способами мислення й буття – колективного й індивідуального – у сфері

художньої обсервації творців великої епічної прози, що звертаються до теми перетворень на селі у другій половині двадцятих років. Сюжетні колізії і характери романів О. Слісаренка “Чорний ангел” (1929), Д. Бузька “Голяндія” (1929), П. Нечая “Мухи” (1929), Я. Качури “Ольга” (1931) та ін. відтворюють динаміку трагічних процесів реорганізації українського села, його звичаєвих норм і традицій, пов’язаних з утворенням і функціонуванням перших колективних господарств та методами їхньої діяльності на землі. У художніх моделях комунівського буття, темпорально локалізованих 1925–1929 роками, виявляється парадоксальна контамінація протилежних модусів. З одного боку, в українській літературі домінує позитивний пафос реалізації віковичного прагнення селян до землі та волі. З іншого – наголошується на неефективній і низькій якості господарювання незаможників на “спільній” землі (незважаючи на цілий ряд економічних пільг та допомогу держави), психологічному несприйнятті комунікації-колективізації, гострому протистоянні між комунарами і селянами, власниками індивідуальних господарств¹, які вже через кілька років будуть оголошені “класовими ворогами” народу і радянської влади.

Ізольовано й “самотньо відчують себе комунари” і липівської комуні “Червона сила” (“Чорний ангел”), і сокільчанської комуні “Чайка” (“Голяндія”), “не вірять в успіх нової й химерної, на їхню думку, вигадки” [42, с. 68], “розбігаються так ганебно”, повертаючись до багатовікового селянського устрою, до індивідуального обробітку ґрунту-землі. Гостру ненависть односельців, господарів міцних селянських господарств (і власної родини в тому числі), викликає діяльність “вошивих комнезамів” на чолі з Ольгою Коваль (“Ольга”), що на чужій “землі осіли колективи свої плодити” [26, с. 109]. “Волю завоювавши, землю завоювавши, усе завоювавши” [38, с. 25], не може адаптуватися до реалій уже

¹ Порівнюючи гасла і практичні дії влади, селяни зрозуміли, що комуністи своєю опорою на селі обрали не середняка-господаря, а сільського бідняка – часто невдачу й неробу.

практично знищеного радянського села найменший син родини Мух – Дмитро (роман “Мухи”). Не сприймає руйнації споконвічних засад народного життя, традиційних норм цінностей, категорично відкидає насильницькі методи встановлення нових колективних форм праці в розбурханому революцією селі.

Логіка сучасних наукових розвідок засвідчує: ініційоване більшовиками колективне землекористування мало узгоджувалося з соціальною психологією українського селянства та вороже сприймалося переважною більшістю хліборобів. Уся світоглядна система українців, а також “форми самоорганізації, землеволодіння та землекористування, виживання і соціальної саморегуляції свідчать про те, що для українця традиційного суспільства центр Всесвіту – це він сам зі своєю родиною і садибою” [12]. Традиції індивідуальних форм співжиття та одноосібного господарювання закорінені у свідомості етосу на ментальному рівні. Праця на землі – постійна, тривала, спокійна й незалежна в своїй основі – сприяла розвитку таких моральнісних якостей українців, як індивідуалізм і прагнення свободи, схильність до граничних експресивних виявів та емоційно-розумовий максималізм.

Політика радикального перетворення традиційного (“природного”) життя селян в Україні, за свідченням дослідників, ще на початку першого революційного десятиліття наштовхнулася на винятково сильний опір: від ігнорування наказів державних органів, соціальної мімікрії до збройних виступів під гаслами повалення радянської влади, що супроводжувались розгоном сільських рад, взяттям заручників, розправами з комуністами та активістами, псуванням реманенту, знищенням худоби тощо [6, с. 140-142].

Чи не тому в українській романістиці 1920-х років (яка ще мала мінімальну можливість говорити. – О. Ф.) спостерігаємо, крім відтворення конкретики буття змучених від експериментів нової влади селян, оприявлення реальної “перспективи” примусової комунікації – виразно полярної до маніфестованої більшовиками віртуальної картини “щасливого” майбутнього радянського села: “Це не жарт, комуно, цей темний, холодний коридор і

обіруч – двері. Це – в'язниця¹. Особливо коли в темряві блимає паскудна маленька лампа. Та ще й чадить. Та ще й смердить нестерпучо” [5, с. 349]; “Ні, товариші! Ні, друзі! Тисячу разів – хай живе наша смілива пропаганда й агітація за прийдешнє життя! Але доки її провадять по таких-от гідких закутках, пробачте мені, не повірю я в її силу. Ви подумайте тільки, яка б бідна не була дядьківська хата, все ж вона тепла, все ж чиста й привітна, коли порівняти її до такого вогнища нашої соціалістичної культури. І от дядько з теплої, привітної чистої хати йде в отакий хлів і отут, у цьому хліві, йому кажуть про прекрасне майбутнє. Пробачте, але він може сказати з глумом: / – Не таке, часом, буде оте ваше майбутнє, як оцей сільбуд?” [5, с. 291–292].

З-поміж нечисленного корпусу великих епічних творів української літератури про становлення радянської влади на селі, продукованих у другій половині 20-х років минулого століття, прикметно виокремлюється роман Андрія Головка “Бур’ян”, який, за одностайним вердиктом тогочасної критики, відтворив правдиву картину боротьби з класово-ворожими силами на селі напередодні колективізації. Так, скажімо, в академічній “Історії української літератури” стверджувалося, що “Бур’ян”² не тільки став першим високохудожнім великим твором про класову боротьбу на селі, але й посів помітне місце в творчості Головка і всієї української літератури. У цілому, “втїливши кращі традиції класичної літератури і досягнення прози 20-х років... став одним із творів, що визначали магістральні шляхи розвитку прози” [24, с. 287]. Змальований у романі образ бідняка-комуніста Давида Мотузки, як позитивний герой з числа “першовідкривачів”, дав можливість “виразно відчувти, що становить собою в реальному людському, конкретно-емоційному виявленні психологія й філософія активної дії” [24, с. 37], постульованого ідеологією радянського оптимізму та життєствердження.

¹ Тут і далі виділення курсивом і підкреслення наші. – О.Ф.

² У перших виданнях “Бур’ян” А. Головка позначався “повість”. У 1929 році видавництво “Український робітник” надрукувало твір із позначкою “роман”, що, власне, й впливало з його формальних і змістових параметрів.

Використавши фактичний матеріал, узятий з тогочасних газет, судових процесів, автор роману “Бур’ян” його ідеологічно “облагородив”, універсалізувавши до статусу архетипних моделей, які формують художньо узаконену (“дійсну”, “справжню”) візію життєвого явища” [54, с. 89]. В основу твору А. Головка поклав історію про “димівську трагедію”. Мова йде про вбивство куркулями сількора газети “Красный Николаев”, комуніста Григорія Малиновського, що сталося 1924 року в селі Димівка Одеської губернії (нині – село Підлісне Миколаївської області). Димівські події, як відомо, отримали тоді широкий політичний резонанс. Справу розслідувала спецкомісія, обставини трагедії обговорювалися на засіданні ЦК і ЦК РКП(б), на Політбюро ЦК із промовою “Про Димівку” виступив Сталін. На цю подію Дем’ян Бєдний відгукнувся віршем “Пам’яті Григорія Малиновського”, Л. Троцький закликав випекти “вогняним залізом” убивць сількора-комуніста.

На прикладі цієї історії партія вирішила довести “виродження” в деяких українських селах низового радянського партапарату та показати при цьому сувору руку революційного правосуддя. “Димівська справа” була представлена так: нібито “група злочинних елементів” села, боячись розголошення Григорієм Малиновським їхньої антирадянської діяльності, підговорила його брата – Андрія Малиновського – вбити сількора, що той і зробив. Увесь димівський актив (керівників партійного й комсомольського осередків, голову сільради, голову комітету бідноти, дільничного міліціонера) заарештували. За рішенням “гуманного” і “справедливого” радянського суду трьох обвинувачених засудили до вищої міри покарання – розстрілу, інших – до кількарічного тюремного ув’язнення.

На думку сучасних дослідників, “Г. Малиновський ніколи ніяким сількором не був, жодних статей нікуди не писав... До революції служив у Петроградському лейб-гвардійському полку, потім (якщо вірити компартійним документам) – у “бандах” Петлюри і Григор’єва, а в останнього наче служив скарбником. Потім опинився у червоних, був засуджений за пограбування і насильство, але втік, вступив до партії, став уповноваженим

райсоцзабезу та згодом зайнявся приватною справою, ...забагатів, ...допомагав голодним у 1921 р.” [7, с. 3]. У роки “хрущовської відлиги” судовий вирок і постанову політбюро ЦК 1920-х років щодо димівського активу було скасовано за відсутністю ознак злочину.

У романі “Бур’ян” на тлі поданих динамічно, широким планом картин революційної “перебудови” в “темному, глухому, каламутному селі Обухівка” відбивається процес формування “нової” свідомості селян, розкривається жорстока протидія “класових ворогів”, що прикриваються різними масками. Відтак, у художній площині твору Андрія Головка в тотальній опозиції зображаються два соціально-ворожі табори, пов’язані з колективізацією. З одного боку, найбільшні селяни-незаможники та сільські активісти Тихін Кожушний, Зінька Коваленко, Яким Карпенко, наймит Ілько на чолі з демобілізованим червоноармійцем, загартованим борцем за народні інтереси, комуністом Давидом Мотузкою, що гуртує навколо себе односельців та веде їх на боротьбу з куркульством, із темнотою і забобонами. З іншого – куркулі (батько і син Огірі, Юхим Гнида, Книш, крамар Губаренко) й переродженці-керівники (начальник райміліції Сахновський, секретар парткому, бюрократ Миронов), якими заправляє голова обухівської сільської ради Корній Матюха.

Прикметною особливістю в моделюванні образів роману є детально прописані автором (і чітко витримані у межах ідеологічних установок) характеристики класових антагоністів. Поляризація відчитується в портреті, роздумах, вчинках, у різних життєвих ситуаціях. Скажімо, у Давида Мотузки “мужнє”, “вродливе” обличчя, “голос у нього рівний... і твердий”; у Корнія Матюхи – “пика з-під кудлатої шапки, мов здоровенний баклажан червоний”, “а голова, як копиця сіна, зі сну розпатлана”, руки “як довбешка”, “бика можна вбити”, “голос хриплий із перепою”. Вихований революцією позитивний герой, повернувшись у рідне село, “був звичайнісінький, як і тоді, під час революції ще: гарячий і вдумливий. Розпитувався про життя, розповідав багацько. ... весь змужнів. Ходив він у не перешитій шинелі солдатській і хоч партійний, а без нагана за поясом. А вечорами з селянами говорив: розумний, начитаний. На

вулиці, на гулях ніхто ні разу не бачив” [9, с. 90]. Натомість антигерой Матюха, прикриваючись партквитком і посадою голови сільради, “живе, мабуть, поміщик так не жив: щодня гуля, п’янствує, ... наганом розмахує” [9, с. 22], “червоний і в піджаці, а з бокової кишеньки – червоний крайок партквитка, – колись на партз’їзді бачив отак у дуже видатного партійця” [9, с. 46].

Якщо ретроспективно зображені автором етапи життєвого шляху Давида Мотузки (наймитування – партизанський загін – червона армія – битва з басмачами в Середній Азії) є зразком типової історії комуніста-борця за “ідеали народу й держави”, а він сам втілює кращі риси народного характеру; то нефальшована біографія Корнія Матюхи уособлює “справжню” сутність замаскованого класового ворога (бандит-грабіжник – член сім’ї куркуля – голова сільради), який, проникнувши в ряди ленінської партії, не лише компрометує радянські органи влади, але й руйнує підвалини “нового” життя. В індивідуально-авторській інтерпретації перемога представника “найширшої трудової маси”, носія революційного гуманізму (яку, власне, й символізує перемога героя-протагоніста над смертю, злам у свідомості його односельців) над глитаєм та звироднілою партноменклатурою утверджує не тільки закономірність установаження на селі нового соціального устрою, але й констатує перспективність запровадження колективних форм господарювання на чолі з політично грамотними й загартованими комуністами.

У цілому, створюючи в романі “Бур’ян” схему інтерпретації буття “найвідсталішого, найконсервативнішого за своєю природою класу” – селянства, проектуючи сюжетику протистояння двох систем та моделюючи класичні типи ідеологічно довершеного героя й антигероя, що надалі стануть домінантно репрезентативними в українському романі про колгоспний рух, А. Головка “на заклик партії” продемонстрував взірець “активного втручання в життя” [24, с. 537]. Разом із тим, як слушно зазначає аналітик соцреалістичної парадигми Валентина Хархун, подав чіткі орієнтири в “боротьбі з класово ворожими силами” й таким чином “виконував важливу ідеологічну функцію” [53, с. 89] у процесі виховання свідомості радянського читача.

Наступний етап звернення суб'єкта літератури до “сільської” проблематики безпосередньо пов'язаний із організованими тоталітарною системою політичними та промислово-економічними “соціально значущими” проектами. Зокрема – соціалістичною індустріалізацією країни, суцільною колективізацією сільського господарства та “ліквідацією куркульства як класу”, експериментами культурної революції тощо. Прикметний факт: ініційовані особисто Сталіним прискорені темпи та силові методи реалізації означених кампаній набували в українському літературному дискурсі тридцятих такого ж значення й рівня художнього осмислення, як і, власне, самі кампанії.

Словами тодішніх авторитетів радянської критики, у романах про колективне господарювання вітчизняні письменники показали “широку картину життя і класової боротьби в українському селі” [37, с. 58], розкрили всю складність діяльності “Комуністичної партії за перебудову села, вірно відтворили перші кроки колгоспного життя, атмосферу творчої праці в період утвердження колгоспної системи” [34, с. 89], зобразили “велику животворну силу радянського патріотизму, керівну роль партії більшовиків у перебудові села, у соціалістичному будівництві” [16, с. 562].

Не вдаючись до коментування висновків ідеологічно заангажованих дослідників, зауважимо: усе сказане вище вимагає об'єктивного, концептуально зорієнтованого аналізу, вмотивованого документальними фактами та свідченнями, науковою аргументацією сучасної літературознавчої історіографії тощо. Тому, перш ніж розглядати модуси імплікації я-свідомості суб'єкта творчості, об'єктивованої в художньому просторі роману про українське село 30-х років, варто бодай у найзагальніших рисах окреслити основні етапи й методи більшовицької політики колективізації, яка фактично виявилася практикою нищення українського села. Думається, такий підхід дозволить зробити неупереджені висновки як щодо специфіки естетичної діяльності автора-творця в системі тоталітарного режиму, так і щодо змісту його “реагування на реальність” (вислів І. Дзюби), оприятного в текстуальній площині індивідуального художньо-ідеологічного конструкту.

Передусім зазначимо, що з перших днів становлення радянської влади, більшовики перманентно проводили антиселянську політику, яка засвідчувалася, власне, як на директивному рівні, так і на рівні її практичної реалізації. Влада намагалася накинути на селян “зашморг своєрідного культурного імперіалізму, підігнати їх до власних нечітких марксистських уявлень про соціалістичний образ трударя – “технічно передового пролетаря на землі”, “освіченого” та “соціалістичного” [6, с. 140]. Відтак, індивідуальні селянські господарства навіть із відносною економічною незалежністю комуністи визнавали тимчасовим явищем і намагались на практиці довести їхню обмеженість та відсталість, всіляко перешкоджаючи модернізації, обкладаючи надмірними податками та хлібозаготівельними планами (звільняючи тим часом від податку колективні господарства бідняків-незаможників).

У відповідь на заборону торгівлі та примусове вилучення хліба спалахували збройні повстання, що вливались у великі військові з'єднання. Безперечно, у ватажків повстань були й свої мотиви. Але не можна ігнорувати той факт, що більшість повсталих – українські селяни, що намагались таким чином зберегти свою землю від експропріації.

У другій половині 1920-х років більшовицький режим оголосив курс на форсоване “будівництво колгоспів” за рахунок маломіцного і середнього селянства” та паралельно до нього – курс на “обмеження й витіснення куркульства”, на той час економічно спроможного, найбільш культурного прошарку селянства. Для керівників партії, вважає історик С. Кульчицький, “куркульська небезпека” була технічним важелем, за допомогою якого вони розраховували загнати в колгоспи всю селянську масу” [33, с. 37] і таким чином приборкати активну й бунтівну частину сільського населення, яка шляхом стихійних повстань і заворушень чинила організований супротив насильницькій колективізації. Відтак, якщо у звіті ЦК XV з'їздові ВКП(б) декларувалася політична установка: “Куркуля треба взяти заходами економічного характеру, на основі революційної

законності” [48, с. 311], то вже листопадовий пленум 1929 року, оголошуючи суцільну колективізацію, визначив завдання фізичної “ліквідації куркуля як класу”.

Партійні директиви вимагали заарештовувати “спекулянтів, куркульчиків та інших дезорганізаторів ринку і політики цін” [21, с. 21], негайно карати за “куркульський саботаж хлібозаготівель”, не обтяжуючи судові процеси зайвими формальностями. Критеріїв для визначення куркульства не було, місцева влада складала списки на свій розсуд і чинила розправу самочинно, сумлінно виконуючи державну програму. Залякування, штрафи, погрози розкуркулення та депортації у віддалені північні регіони “робітничо-селянської” держави на початковому етапі “всеосяжної, суцільної колективізації” стали тими “ефективними” механізмами тиску на селян-одноосібників, які примусили їх вступати до колгоспу.

З іншого боку, адміністративний пресинг, політичне й економічне насилля під час впровадження “партійної лінії” (надмірні податки, виселення, арешти, ув’язнення і т. д.), за висновками сучасних дослідників, стимулювали процес “ліквідації куркуля” на внутрішньому, індивідуально-психологічному рівні. Мова йде про “саморозкуркулення” селян, пошуки кращої долі в містах і на новобудовах, на шахтах Донбасу¹ тощо. Політика радянської влади, посилюючи диференціацію селян за соціально-класовою ознакою, генерувала негативні суспільні настрої з відповідною логікою функціонування й оприявнення: активний рух за вихід із колгоспів, заклики розбирати усупільнені посівні матеріали, реманент, робочу худобу, так звані “жіночі бунти”, збройний опір тощо.

¹ Форсована комуністами урбанізація за рахунок вимушеної міграції сільського населення ініціювала процес руйнації сталості буття, втрати ґрунту як кодового знаку духовності людини. У результаті нищення мікрокосму людини, її природних зв’язків відбулася поступова маргіналізація, менталітет народу зазнав різких негативних впливів, що призвело до формування нових, здебільшого, песимістичних психоповедінкових настанов.

Відомо, що в розпалі колективізації Сталін, публічно розкритикувавши “авантюрні спроби “в один момент” вирішити всі питання соціалістичного будівництва” [45, с. 192] на селі, поставив завдання “виправити лінію роботи” партії щодо створення колгоспів. Селяни усвідомили виступ керманича як сигнал-дозвіл на вихід із колгоспу. Після піднесення “колгоспного руху” розпочався “масовий відплив”, якого ідеологічно-пропагандистській системі не вдалося ні замаскувати, ні приховати. Симптоматичним і характерним для політики тоталітарної влади виглядає той факт, що рівно за місяць усі ті, хто відмежувався від колективних форм господарювання, за інтерпретацією того ж таки вождя, отримали статус “мертвих душ”, який, власне, і визначив їхню подальшу трагічну долю. Сталін уважав, що виходять із колгоспів, насамперед, “так звані мертві душі. Це навіть не вихід, а виявлення порожнечі. Чи потрібні нам мертві душі? – риторично запитував “батько народів” і робив однозначний висновок, – Звичайно, не потрібні” [46, с. 219].

Насправді, усвідомлюючи загрозливі наслідки небезпечного процесу масових виступів доведених до відчаю селян, вище партійне керівництво цинічно вдалося до більш завуальованої тактики. У таємному листі ЦК ВКП(б) місцевим партактивістам влада попереджала про ймовірні – загрозливі – підсумки примусової колективізації: “Якби не були... негайно вжиті заходи проти викривлень партлінії, ми мали б тепер широку хвилю повстанських селянських виступів, добра половина наших “низових” працівників була б перебита селянами, була б зірвана сівба, було б підірване колгоспне будівництво і було б поставлене під загрозу наше внутрішнє й зовнішнє становище” [21, с. 37]

Відтак, “замість прямого адміністративного тиску на селян, який закінчився катастрофічною поразкою влада створювала нестерпні умови для індивідуального господарювання доведеними “до двору” завданнями і податками, а потім чекала цілком добровільно написаних заяв про вступ до колгоспу” [33, с. 49]. У цій ситуації для українських селян єдиним,

безальтернативним, способом виживання в умовах жорсткого державного пресингу, свідомих економічних і політичних маніпуляцій залишалося приєднання до колгоспної системи господарювання.

Отже, сталінська кампанія форсованої й насильницької колективізації вилилась у справжню антиселянську війну. Надмірно завищені плани заготівлі зерна, насильницьке вилучення хліба на рахунок міста, “самообкладання”, “натуральні штрафи”, діяльність “буксирних бригад”, “чорні дошки” тощо – все це призвело до найтрагічнішої в історії українського народу гуманітарної катастрофи – масового голодомору. Численні документи [21] офіційно підтверджують, що перші факти голодної смерті серед сільського населення України датуються 1929 роком. Із конфіскацією державою усіх продовольчих запасів почалося масове вимирання українських селян, яке тривало фактично до серпня 1933 року. Аналіз демографічної статистики [33, с. 64] свідчить, що смертність від голоду в Україні становила від трьох до трьох із половиною мільйонів осіб.

Безпрецедентний за своєю жорстокістю терор голодом система використала з метою ліквідувати в ситуації тяжкого голодування з масовою смертністю бунтарський потенціал українців, які вже мали “великий досвід визвольної боротьби і спромоглися використати в 20-х роки радянську форму державності як плацдарм для можливого у майбутньому відділення від Росії” [32, с. 191]. Як відомо, ще в середині перше пореволюційнн десятиліття більшовицькі лідери визнавали абсолютно логічним уподібнення національного питання в Україні з питанням селянським [47, с. 38].

Як відомо, голодомор розгортався в ситуації цілковитої фізичної та інформаційної блокади, що унеможливлювала появу будь-якого конкретного фактажу про реальне становище українських селян. У стенографічних звітах пленумів ЦК і з’їздів КП(б)У і ВКП(б), у протоколах політбюро ЦК ВКП(б) і КП(б)У слово “голод” не згадувалося [33, с. 63]. Сталін окремі “харчові труднощі у ряді колгоспів” цинічно порівнював із “дитячою іграшкою”, про яку “не варто навіть серйозно говорити” [49, с. 244]. В офіційному медіа-просторі

домінувало оспівування радісної, сповненої ентузіазму та ініціативи оптимістичної картини трудових буднів радянських колгоспників, на тлі якого виразно окреслювалися заяви про нову тактику куркульства – “одвертий саботаж хлібозаготівлі” та декларувався грізний імператив боротьби з “класовим ворогом”.

Відстеження процесу конструювання нової реальності та формування нових життєвих практик у хронологічному вимірі тридцятих років ХХ століття дозволяє стверджувати, що в означеному проекті тотальної містифікації вже практично знищеного українського села активно брала участь і художня література. В атмосфері страху перед повсякденною смертельною загрозою письменники слухняно долучилися до пропагандистських компаній уславлення сталінського курсу колективізації, в ідеологічно витриманих формулах демонстрували свою лояльність. Славиться “повнокровне життя” радянського селянства, яке знайшло своє “щастя” в колгоспі, у віршах М. Рильського, що склали збірки “Літо”, “Україна”, “Збір винограду”, В. Сосюри – “Нові поезії”, “Люблю”, А. Малишка – “Лірика”, “Зореві дні”. Трудівникам “соціалістичних ланів” – “зображеним у процесі зростання”, активним, високосвідомим – присвячують свої твори К. Герасименко, Т. Масенко, І. Муратов, М. Нагнибіда, П. Усенко та інші українські поети.

Пов’язана з життям українського села значна кількість драм 1930-х років, що відверто наслідувала соцреалістичний канон, репрезентований “Диктатурою” І. Микитенка. Повторення радянських ідіом помічаємо у “колгоспних” п’єсах “Своя людина” Я. Мамонтова, “Дівчата нашої країни” І. Микитенка, “Намул” Д. Ходченка, “Потомки” Ю. Яновського, “В степах України” О. Корнійчука та ряду інших. Гострі конфлікти, драматичні сутички, сильні характери відійшли на другий план так, ніби тодішнє село не знало жодних труднощів, а внутрішній світ героя, його поривання зводились до єдиного бажання – перевиконати встановлену норму, знищити класового ворога чи перемогти в соціалістичному змаганні серед колгоспних бригад.

Витримані в чітких межах ідеологічних координат політично інспіровані прозові тексти¹, що скрупульозно відтворювали різні етапи переходу села “на колективні рейки утворення комун, тсозів, артільей, МТС, зміцнення у небезкровних сутичках позицій комнезамів, бідноти, боротьбу за середняка і рішуче витіснення куркулів, саме сколихнуте й розвирване життя і його нового героя – класово свідомого селянина” [22, с. 72]. Ці твори, без сумніву, стали політико-естетичним “хронографом” державних кампаній в українському селі. Скажімо, колізії роману Г. Епіка “Перша весна” мотивовані реальними процесами, найперше – чітко структурованим протистоянням непримиренних соціально-класових сил на початковому етапі переведення дрібних селянських господарств “на шлях соціалізму”. Зміст романів П. Капельгородського “Артезіан” і Д. Бедзика “У творчі будні” перейнятий пафосом революційної романтики в започаткуванні “колгоспного руху”, комсомольських дерзань у боротьбі з “класовим ворогом” (“шкідниками, опортуністами, байдужими” [25, с. 100]), уславленням “творчих буднів” комунівського життя (заготівля зерна, виконання промфінзавдання, збирання утилю), що “привчають комсомольців до радості соціалістичного будівництва” [2, с. 8].

“Чистка” села від “куркулів і підкуркульників”, хід виконання хлібозаготівельного плану та процес відмирання приватновласницької психології І. Кириленко фіксує в художній площині роману “Аванпости”, в повісті “Натиск”. В “Історії радості” І. Ле верифікує ідею про єдність свідомої

¹ П. Вільховий “Зелена фабрика” (1930-1934 рр.), Г. Епик “Перша весна” (1931 р.), Д. Гордієнко “Срібний край” (1931 р.), Д. Бедзик “У творчі будні” (1931 р.), С. Добровольський “Маяк” (1931 р.), О. Слісаренко “Хлібна ріка” (1932 р.), О. Демчук “Чорнозем” (1933 р.), І. Кириленко “Аванпости” (1933 р.), П. Капельгородський “Артезіан” (1934 р.), Г. Коцюба “Родючість” (1934 р.), І. Ле “Історія радості” (1935-1938 рр.), О. Десняк “Удай-ріка” (1938 р.) та ряд інших. Чи не всі романи про “реконструктивну добу” радянської колективізації написані на замовлення влади (часто нашвидкуруч), мають характер тимчасових і далі свого часу підвестись не могли.

бідняцької маси з комуністичною партією, сила і правда якої допомогли побороти “основне – недовір’я в колгоспну систему” [35, с. 98]. Ідеальна картина необмеженої перспективи соціалістичного села з “новими відносинами, з новим побутом, з новими господарськими настановами” [41, с. 101] постає у “Хлібній ріці” О. Слісаренка, чиї героя бачать “на місці наших Микитичів та Розлогого не брудні темні хатки, а світлі будинки, устатковані всіма вигодами культури, а в тих будинках люди не схожі на сучасних людей – здорові, веселі, культурні” [41, с. 102–103].

Превалюють яскраві сцени радісної колективної праці та гармонії колгоспного життя і в “Удай-ріці” О. Десняка. В екстазі захвату, всупереч реаліям буття письменник, стимульований партійними гаслами, зображає квітучу Україну, відроджену соціалістичним ладом. Детальні описи відпочинку – із веселими піснями, танцями та урочистими маршами, з “молодим і щирим сміхом”, надмірно підкреслений достаток – із ситим обідом (“пшеничними пирогами, великим білим хлібом”; “борщем з салом, смаженою картоплею з м’ясом... рожевими яблуками й грушами”, “горами нарізаного хліба” [17, с. 301, 309, 313]) і наповненими збіжжям коморами, а в фіналі – щасливе комсомольське весілля – все це створює в текстуальному просторі роману символічну картину “благоденствування” радянських колгоспників.

Аналіз корпусу текстів, у яких семантичне поле “радянської колективізації” стає головною темою відображення, дає підстави стверджувати, що в художньому світомоделюванні (на рівні сюжету, конфлікту, концепції героя, у формуванні наративної стратегії, стилістики тощо) пріоритетна роль належить авторові, солідаризованому із вищим авторитетом – владою. Суб’єктно-мовленнєва структура твору характеризується домінуванням у ньому прямого авторського і об’єктного слова за повної відсутності слова “двоголосого” (М. Бахтін). Проекція розгортання семантики тексту конструюється в ідеологічно визначених межах. Увесь художній матеріал, як правило, “пропущений” через самосвідомість і суб’єктивне сприйняття творця-репрезентанта суспільно важливої ідеї, передбачає раціонально-аналітичну

інтерпретацію. Відтак, навіть в окремих описах поодинокі випадки лірико-романтичної тональності нерідко переходять на декларативну риторику публіцистичного характеру. Більше того, як справедливо констатує З. Голубєва, докладно знайомлячи читача з ходом колективізації, захоплюючись подіями соціального порядку, виробничими процесами, господарськими планами тощо, автор “колгоспного” роману навмисне оминає людину [10, с. 90]. На передньому плані – не індивідуалізований образ окремого персонажа у стані психічного напруження, з душевними переломами, чуттєвими враженнями й цілком імовірними в момент радикальної трансформації усталеного способу буття афектами, а узагальнено-типізуючий образ народу (маси) із наперед визначеними соціальними ролями.

Принцип моноцентричності розповіді підтверджує авторитетність позиції всевідаючого авторського “я як виразника суспільно-політичної ідеології колективного “ми”. В окремих випадках право об’єктивованого “мовлення” делегується деперсолізованому розповідачу, суголосному з інтенціями автора, який виступає у ролі безпосереднього фіксатора чи коментатора романних подій. Маючи прерогативу авторитетного посередника, функціонер-виробник “художньої продукції” по відношенню до читача займає помітно виражену дидактично-моралістичну (= авторитарну) позицію й активно впливає на його свідомість. Позитивно марковані герої, їхнє життя та деталізовано відтворені трудові подвиги стають зразком для наслідування; імплементована у масову свідомість візія героїчної боротьби за “соціалістичну колективізацію” набуває сакралізованих форм. Іншими словами, вся логіка “колгоспного” роману, відбиваючи “гігантський процес” “соціалістичної перебудови” села, імперативно програмує життєву стратегію “нової” особистості – “будівничого комуністичного майбутнього”.

Формування семантики нової онтології села у площині роману про “масовий колгоспний рух” передбачало відповідне функціонування й оприявлення ідеологічно сфокусованої сюжетної схеми, проблемних колізій та соціально структурованої за принципом свій / чужий (позитивний / негативний) групи

персонажів, що виступає рупором тих чи інших ідей. Як правило, ключовий ідеологічний (і єдино можливий!) сюжет базується на фіксації мікропроцесу соціалістичної перебудови села, синхронізованої та доповненої відтворенням неодмінних у період “великого перелому” соціально-політичних атрибутів колективізації, як-то: класової боротьби, організуючої ролі партії, енергії комсомольського активу, виховання несвідомої селянської маси, просякнутої семантикою жертвності допомоги пролетарського міста “відсталому” селу.

Репрезентовані автором форми ідеологічних апологій, які простежуються на різних рівнях іманентної текстової структури (розповідному, сюжетно-композиційному, образно-характерологічному), включають безпосередню апеляцію до комуністичної догматики. Скажімо, дослівне цитування сталінських тез у “присвятах” (“вони “становлять половину населення нашої країни, вони становлять величезну армію праці, і вони покликані виховувати наших дітей... нашу майбутність” (Й.В. Сталін) – тій жінці з любов’ю присвячую” [35, с. 7]), в епіграфах (“...це здебільшого люди “тихі”, “солоденькі”, майже “святі”. / Й. Сталін” [35, с. 139]; “...Ми повинні вітати ростущу громадську активність жінок і їх висування на керівні пости як безсумнівну ознаку зростання нашої культурності. / Й. Сталін” [35, с. 306]) чи імплементація в текст риторичних та ідеологічних формул з ключовою лексикою, кліше, гаслами як “сигналами адміністративної дії” (вислів Л. Гінзбург): “знищити як клас”; “...соціалізм є найсвітліша мрія і найпалкіша сподіванка найкращих умів людства, трудящих мас. ...початок катастрофи всієї капіталістичної системи в світовому масштабі” [25, с. 41, 139]; “куркульське коріння потрібно виривати”; “куркульські гнізда треба розкидати” [23, с. 33, 172]; “наша влада – мені батько-мати!”; “... люди не думають про завтрашній день, вони в нього вірять і наперед знають, що він буде щасливий” [17, с. 214, 223].

Органічною складовою проектованої автором-творцем міфосемантики художнього світу в текстах означеного тематичного комплексу стало зображення активних форм життєдіяльності в “оновлюваному” радянському селі. Точніше, інсценізація якогось ритуального дійства замість реальної дії та

життя, як-то: “бойові штурми, збори, сходи, стихійні мітинги, заснування клубів, лікнепи, приїзди робітничих шефів, екскурсії до міста, в сусідні радгоспи й колгоспи, самодіяльні вистави, нова, без “закону божого”, школа, піонери, боротьба з двома опіумами...” [22, с. 75] тощо. І, звичайно ж, в означеному контексті – акцентування на атмосфері творчої праці в умовах колективного господарювання, ознаках нового побуту й культури українського колгоспного села і найголовніше – на симптомах формування “нової” соціалістичної свідомості колгоспників.

Приміром, у романі “Артезіан” П. Капельгородський фіксує складний процес зміни характеру, точніше, злам свідомості колишнього наймита Василя Чайки, що “ворожому елементу піддався”. За вимогами канону спочатку цей персонаж є однозначно негативним. Спокусившись на багатство, одружився з донькою сільського глита Цимбала, а потім “розпалений агітацією... напав уночі біля Глухого яру на свого найкращого друга Андрія Тарана” [25, с. 174], що повертався у рідне село з намірами колективно побороти природного ворога катранівців й озеленити “шкідливі піски”. У подальшому, пройшовши через численні класові випробовування й самовикриття (“нічого не втаїв, усьому робочому класу розказував на зборах”), зрадник бідняцької громади і злочинець стає повноцінним членом “родового співтовариства” (К. Кларк) – артілі катранівських незаможників¹.

Аналогічний ритуал соціальної інтеграції проходять і герої роману Г. Епіка “Перша весна”. Ярема, колишній наймит куркуля Онопрія Литки, долаючи гіркі образи, приниження сільських глитаїв, набуваючи класового гарту, стає комсомольцем і перший починає орати артільний лан. Боротьба

¹ “Злочинець не винний – винний не злочинець”, – на такому юридичному казусі тоталітарної дійсності акцентує І. Смирнов [43, с. 278]. Провина (злочин) лежить на всіх, а відтак, кожен може бути покараний, навіть якщо злочин не був здійснений. В умовах масового терору всі є носіями вини: незахищеність від звинувачення як загального принципу тим самим звинувачує саму особистість.

колишнього “куркульського прислужника” – одного зі співучасників злочинів проти односельців Івана Гниди – за нову самоідентичність та історія його “переходу” від приватновласницької психології до світоглядного прозріння завершується символічним актом відповідної ініціації. Тільки усвідомивши власну провину, заарештувавши куркуля Литку, привівши його на загальні збори багвянських незаможників, розкривши підступні наміри ворогів (тобто здійснивши ритуал із глибоко символічним змістом – покаяння), колишній наймит легітимізується як член щойно створеного колгоспного колективу. Показовими в означеному контексті є щиросердні зізнання-каяття Івана Гниди, що маніфестує категоричну незгоду жити по-старому:

“– Я винуватий, товариші! Сильно винуватий. Допомагав цьому бандитові. Чесно признаюся...

Больно й позорно за дурну голову! Больно й позорно за мої малі очі! Не чув і не бачив я, братці, де наш ворог! Не знав я, хто такий наш дорогий товариш Логвин. Знав, що Литка (найбагатший куркуль у селі. – О.Ф.) виряджав свого сина забити його, і не одрубав йому тоді правої руки! Розказував Литці про всі наші діла, а він, чорний гад, строїв проти нас! Каюся, товариші, – промовив він дуже тихо...

Іван Силович покірно зняв кашкета, витер ними рясні сльози, що заливали йому геть дрібненьке в ластовинні лице, хотів говорити ще, але так хвилювався, що жоден звук не виходив з його грудей.

– Трудно мені. Позорно й страшно больно...” [23, с. 189].

У гущі суспільного життя та класової боротьби формується характер головної героїні роману “Історія радості”. Іван Ле скрупульозно, з певною деталізацією відображає схему поетапного становлення особистості Тетяни Довгопол – позашлюбної дочки матері-одиначки: від наймитування, кухарювання в грабарській артілі, участі в громадянській війні (жінка доправляла червоноармійцям документи про наступ денікінців) до організації та головування в колгоспі, участі в громадському житті й рідної Чепеліївки, і держави в цілому (як учасниця наради передовиків сільського господарства

Тетяна Довгопол їде до Москви. – О.Ф.). Типовий образ жінки-героїні “переможних буднів” (так само, як і образ Вольги Босої з “Першої весни” Г. Епіка, Катрі з “Чорнозему” О. Демчука, Люби-трактористки з “Маяка” С. Добровольського, подруги головної героїні Ольги з однойменного роману Я. Качури – Катрі, героїнь повістей К. Гордієнка Ладьки й Атаски) відповідно до регламентованих норм соцреалістичного методу моделюється автором у процесі постійного зростання, в особистісній еволюції, прикметні ознаки якої виявляються на рівні мотивації поведінки та діяльності, рідше – на психологічному рівні внутрішніх рефлексій.

Ось один із прикладів змалювання шляху до “історії радості” радянської жінки: “дівчина страждала. Поріг дитинства вона вже переступила. В крові буяли вогні буйного розквіту, по тілу слався трепетно-щемливий лоскіт юності. А душа метушилася...” [35, с. 10]; “...бліда, в білій косинці, вона скидалася на смиренну жалібницю... Турботна втома лягла чорними смугами попід очима, неначе жінка затамувала в серці невиплакане горе” [35, с. 22-23]; “...всміхнулася, солідаризуючись із зборами, махнула рукою й пішла до трибуни” [35, с. 298]; “...серед тисячі знатних людей, Тетяна. Трохи розгубилася, але достойно сприймала урочистість і високий рівень наради” [35, с. 300]).

Звернімо увагу на той факт, що в романі вербалізована концепція особистості “нового”, радянського, типу жінки-селянки, “історія радості” якої набуває істинного смислу не стільки у спокійному сімейному оточенні й затишку, у власне людських потребах і прагненнях (відомо, що в Україні завжди панував культ жінки-матері, жінки-берегині роду й споконвічних традицій. Такими поставали класичні для української літератури характерологічні типи жінок у творах письменників XIX століття. – О.Ф.), скільки у “творчій праці”, “культурному житті” та активній громадській діяльності для людей “села, району і всієї країни” [34, с. 95]. Розірвавши пута, що прив’язували Тетяну лише до родинного вогнища, домашніх клопотів, героїня досягає найвищого рівня свідомості й покладає на себе вже нові, регламентовані державою, обов’язки: “Переворот людської душі вона почне.

Це не тільки наділ землі, не тільки свідомість державної відповідальності за ту землю, не тільки героїзм на фронтах боротьби з буржуями, з петлюрівськими бандами. Це продовжується революція!.. Людину доробляти треба революцією душі” [35, с. 44-45].

Інакше кажучи, порушення традиційно-патріархальних родинних норм призводить од підміни суто особистого, глибоко інтимного в житті героїні роману Іван Ле соціальним, що, в свою чергу, детермінує нові орієнтири поведінки, нову сферу побутування індивідуального “я”. Як справедливо зазначає В. Хархун, “феміністичні мотиви в соцреалістичній культурі, а саме – “звільнення” жінки, її рівноправність із чоловіком, привласнення чоловічих моделей поведінки... вказували на тяжіння до десексуалізації як моделювального механізму в конструюванні нової людини” [53, с. 144].

Таким чином, уперше зображений в українській літературі 1930-х років ідеологічно вмотивований образ передової селянки, голови колгоспу Тетяни Довгопол, сигналізував про появу нової активної одиниці радянського соціуму – “жінки-громадянина соціалістичної вітчизни” [35, с. 7], рівноправного члена великого колективу. Цілком очевидно й те, що окреслений автором тип позитивної героїні – людини, яка “досягла своєї цілі, висотою поставленої мети, силою і благородством характеру, вихованої боротьбою за соціалістичний ідеал” [51, с. 329], – ставав авторитетом, прикладом, зразком для наслідування іншим.

Онтологічна проекція буття, “матеріалізована” в українському романі про колективізацію, невід’ємно пов’язана з типовим образом принципового, політично свідомого комуніста – організатора соціалістичних перетворень на селі й активного виразника “нової” правди. У моделюванні ідеалізованого образу безперечного протагоніста комуністичного ідеалу (конфігурація художньо-політичного проекту, як правило, передбачала участь у процесі кардинального реформування селянського життя і рядових членів партії, і середньої ланки, і діячів вищих ешелонів влади. – О. Ф.) превалює традиційний підхід, уперше текстуально апробований у романі А. Головка

“Бур’ян” на рівні кодування характеристики обухівського комуніста Давида Мотузки. Маємо на увазі одночасне поєднання у творах про українське село стратегії ідеалізації героя та документалізації його біографії¹. Ідеологічно вмотивовані етапи життя героя-комуніста (батрак – фронтовик – трудівник) відображають в основному його героїчне минуле та небезпечне теперішнє, яке є “лише тінню для того, що було, або того, що буде” [40, с. 103]. Такі віхи у процесі виконання конкретних політико-ідеологічних завдань проходить організатор колгоспної артіль Григорій Химочка із роману “Перша весна” Г. Епіка, голова сільради Олекса Павлюк і голова комнезаму Максим Коваленко із роману “Хлібна ріка” О. Слісаренка, голова колгоспу Захар Пастушенко з роману “Удай-ріка” О. Десняка, секретар райкому партії Захар Лістровий із роману “Історія радості” І. Ле.

“Біографія” характеру, еволюція свідомості носія правди у контексті розгортання ортодоксально-ідеологічного дискурсу ніби віддзеркалює “біографію” країни: до революції – наймитування, під час громадянської війни – фронт, битви проти ворогів радянської влади, у період “побудови соціалізму” – організація колгоспу та боротьба на “трудовому фронті”. До слова, оскільки перехід від однієї стадії до іншої через катарсис революції і громадянської війни здійснювався згідно з “історичною закономірністю”, остільки участь у революційних подіях, як правило, ставала релевантною і пріоритетною в процесі моделювання ритуалізованої схеми образу радянського комуніста.

Семантичні характеристики образів комуністів (ідейний ригоризм як домінанта життя, провіденційність як елемент світоглядного комплексу, “виняткова сила волі”, “могутній характер”, розум і “залізна витримка” у справі суцільної колективізації, непримиренність до “класових ворогів”

¹ Означена стратегія за своєю суттю видається близькою до життійної літератури, зокрема до жанру агіографії. Сакралізація “героїчної дійсності” та її безпосередніх героїв в образно-смісловій структурі радянського роману актуалізу новий “тип” агіографії – комуністичної.

тощо) вказують на актуалізацію в художній площині роману про колективізацію одного з важливих архетипів соцреалістичної культури [14, с. 743] – архетипу “батька”. Герой-більшовик Григорій Химочка (“Перша весна”) – політично загартований, принциповий комуніст, позбавлений внутрішніх сумнівів і протиріч, свідомий тих завдань, які поставила партія у справі соціалістичної перебудови села. Мудрий “батько”- партієць у процесі об’єднання бідняків у колективне господарство, подолання неминучих вагань у думках українських хліборобів, організації праці на спільній землі і т. п. уникає засобів фізичного тиску. Навіть у таких небезпечних ситуаціях, які трапилися в момент гострого протистояння між багвянськими незаможниками та куркулями. На першому плані – моральний і психологічний вплив – проста й зрозуміла “батьківська” порада, пояснення, підтримка, допомога тощо. У результаті такої “мудрої” поведінки Химочки – прозріває і стає активним учасником боротьби за колгосп навіть та частина селян-середняків, що колись активно підтримувала куркулів.

Сповнені високої ідейності й моральної чистоти комуністи-наставники (найчастіше представники райкому, рідше – обкому партії), що втілюють батьківську мудрість і турботу, рідко виходять у центр дії, класового конфлікту. Вони з’являються у найскладніші моменти з єдиною метою – допомогти своїм “синам”, “учням”, активістам битви за село, або розумними порадами (як це робить секретар райкому партії Захар Лістровий в “Історії радості” чи “батько колгоспної родини” Захар Пастушенко в “Удай-ріці”), або ж особистим прикладом (як це зробили під час наступу куркулів і переродженців у Багві уповноважений обкому партії Логвин і секретар окружному партії Холод із “Першої весни”).

Попри те, що “сімейні цінності” сталінського періоду, як правило, диктували моделювання образу комуніста з сімейним статусом, він часто з’являвся віддаленим від своєї родини і дітей (або ж сім’я локально потрапляла у центр авторської розповіді). Доволі рідко більшовицький лідер буває схильний до сексуального потягу, залишаючись натомість сексуально

привабливим для своїх прибічників. У сюжетах з відвертим політичним забарвленням такий персонаж культивується без зайвих внутрішніх рефлексій та любовних, етичних спокус, позаяк є зразком життєвої мудрості, партійної самодисципліни й витримки. Ймовірно, схожий підхід до зображення позитивного героя став причиною вилучення з видань роману А. Головка “Бур’ян” 1929 і 1930 років розповіді про захоплення комуніста Давида Мотузки дружиною друга й побратима Тихона Кожушаного – Марією (не відкидаємо однак і орієнтації автора на структурно-стилістичні матриці літератури 1930-х. – О. Ф.).

Значне місце відводять автори творів про село й молодому поколінню – комсомольським ватажкам, класово непримиренним і щиро відданим комуністичним ідеям, які виконуючи волю партії, організовують молодь на ліквідацію “старого життя”. Нестримні й динамічні, з активно-агресивною соціопсихологічною поведінкою комуністи-“сини”, так само, як і мудрі “батьки”-наставники, допомагають в експропріації хліба, проводять суцільну колективізацію, впливаючи на несвідому селянську масу і словом, і власним прикладом. Вони політично виховують бідняцьких активістів, роз’яснюють політику партії у справі колективізації: “мусимо зруйнувати куркульські гнізда, вибити з-під них ґрунт, поставити на чолі бідноту. Інакше зачате нове ніколи не розквітне там, інакше всі наші заходи підуть надаремне” [23, с. 76]; “колективізацію треба провести без зброї! Годі з нас і тих брехень, що їх розпускають куркулі та закордонна буржуазія... Із дня в день пишуть, що ми силою та зброєю колективізуємо селянство” [23, с. 134].

Конструюючи тип свідомого бійця партії, організатора “соціалістичних перетворень” на селі, автор в основному фокусує увагу на розвитку зовнішнього конфлікту у сфері громадсько-політичної та господарської діяльності, демонстрації соціальних устремлінь позитивно маркованих героїв (йдеться, насамперед, про перевиховання несвідомих односельців, боротьбу з підступними діями ворогів, виконання плану хлібозаготівель, виховання “нових”, соціалістичних, взаємовідносин тощо). Однією з виразних ознак

загальної оповідної стратегії митця є підкреслена об'єктивність фіксації дії, без глибокого проникнення у сферу почувань персонажа. Психологічний вимір, внутрішні колізії буття ідейного, найчастіше бездоганного, протагоніста залишаються поза авторською увагою. Скажімо, сімейну драму селяника-комуніста Григорія Химочки з роману “Перша весна” автор відображає в кількох моментах. Ідеологічні розходження з дружиною, яка противиться вступу до колгоспу, виступає проти усупільнення худоби та збіжжя, спочатку викликають у героя лише окремі реакції невротичного характеру: “смикнув якимось руками, нервово забігав очима”, “підкреслено якимось огидливо сприймав її голосіння, хвилювався”. Згодом, дізнавшись про підтримку Харитиною куркуля Онохрія Литки, якому вона віддала Химоччину гвинтівку, та підбурювання багвянських жінок до бунту, – однозначне й кардинальне рішення покинути “несвідому” дружину: “раз жінка моя з куркульською ідеологією, так я їй більше не чоловік”; “А ти, – повернувся він до Харитини, твердо виокремлюючи кожне слово, – глитайське охвістя, іди з моїх очей. Більше я тебе не знаю” [23, с. 231, 233].

До слова, публічні зречення родичів від “ворогів народу” стали характерним явищем тих років. Біблійне “син – на батька, брат – на брата” набуло реального втілення. Як не парадоксально, фронт боротьби з бандитами й шкідниками пролягав не тільки між родинами, а й між членами однієї родини. Пропагандистська кампанія влади активізувала ключову метафору “загострення класової боротьби”, у контексті якої імператив ненависті, спрямованої на “класових ворогів” (ними могли стати і близькі родичі, й сусіди, і друзі), пильності, тобто постійної підозрілості до усіх людей, включаючи батька й матір, доносительства, стали фундаментом радянської системи буття. Ідеологічно заангажована критика вимагала від літератури втілювати ідею перманентної боротьби у свідомість людей, постійно акцентувати на її необхідності. “Завдання нашої літератури на найближчі роки – пронизати духом революції... класової боротьби “інтимне” й “буденне” (дуже часто позбавлене навіть у передових людей нашої країни, навіть у молоді духу

класової боротьби, “священної ненависті” до буржуазного та обивательського” [11, с. 288]. Так само уважно радянська критика слідкувала за тим, щоб класова ненависть, не згасла в душі пролетарського художника, щоб він бодай ненавмисно не виявив “в’ялу гуманність” [11, с. 288] до ворога.

Українська література, що стала в 30-ті роки ХХ століття одним із пропагандистів ідей і лозунгів сталінської системи, активно віддзеркалює цей процес. По різні лінії ідейно-класових “барикад” розводить О. Слісаренко в романі “Чорний ангел” рідних братів Петра й Артема Гайдученків, три покоління сім’ї Бараболі в романі “Хлібна ріка”; Я. Качура в романі “Ольга” – батька й доньку, І. Кириленко в повісті “Аванпости” – батька й сина, П. Вільховий у “Зеленій фабриці” – матір і сина.

Повертаючись до специфіки образотворення комуніста Григорія Химочки з роману Г. Епіка “Перша весна” зауважимо, що автор позбавляє позитивного героя-більшовика справжніх людських почуттів, і відповідно до ідеологічної риторики зображає непоказної зовнішності, невеличкого зростом лідера багвянських незаможників “залізною людиною” з монолітним, незламним характером та виключною силою волі (“людина тверда та цілком певна своєї перемоги” [23, с. 90]; “Григорій Федорович ще ніколи не зазнавав поразки. Він ніколи не відступав і завжди перемагав” [23, с. 92]; “хтось кинув слово про Химоччину твердість, і воно за хвилину облетіло весь натовп” [23, с. 331]).

“Залізної волі” комуніста, позбавленого недоліків, не в змозі похитнути вбивство уповноваженого окружкому партії Логвина, терор куркулів; навіть смерть п’ятирічного сина Василька, підкреслює Г. Епик, не дозволяє Григорію Химочці покинути громадські справи й господарські турботи. Відтворена в тексті за допомогою кількох скупих фраз реакція героя в момент крайнього психічного напруження, спровокована повідомленням про смерть дитини від рук куркуля Онохрія Литки, акцентує увагу читача на мужності і стійкості лідера багвянських незаможників: “Григорій Химочка утер очі, підвів важко голову і, звертаючись до незаможників, тихо сказав:

– Сина перенесіть до сільради. Поховаємо його разом з товаришем Логвином” [23, с. 333].

Цілком очевидно, у текстуальному просторі роману про “нове життя” в українському селі конфігурація онтологічного проекту вибудовується за новою аксіологічною формулою, яка навзамін індивідуальним цінностям людського “я” встановлює пріоритет суспільно-політичних категорій (боротьби, ідеї, праці, трудового колективу, партії, майбутнього тощо). Зрозуміло, що репрезентована автором траєкторія розгортання моделі буття базується на ідеологічних константах, відповідно до яких “табуються не окремі форми життєвої діяльності, але абстрактний універсальний об’єкт – людське як таке” [44, с. 17]. Відтак, у межах окресленого підходу людина ідентифікується “як суб’єкт революційної практики, представник наступального класу, як перетворювач, що оволодіває силами зовнішньої і внутрішньої природи, – і зовсім нецікава як конечний, смертний, страждаючий індивід, що живе болями і надіями” [36, с. 119].

Парадигму смислових домінант українського роману про “соціалістичні перетворення” на селі обумовлює боротьба з “антирадянськими елементами”, пов’язана з педалюванням сталінського імперативу “ліквідації куркульства як класу”. Відтак, в оприявленому автором у площині роману про колективізацію пантеоні прихованих внутрішніх і зовнішніх ворогів сільської бідноти й радянської влади: несвідомих середнячків, підступних підкуркульників, жорстоких бандитів, замаскованих переродженців, зрадників-націоналістів, іноземних шпигунів, змовників”, опозиціонерів, правоухильників – домінує типаж “куркуля”, найжорстокішого глитаю, хитрого й улесливого до нового радянського керівництва, справжнього деспота в родині, якого треба нещадно “викорінювати” (аналогічно до усталеного ідеологічного кліше “викорінення капіталізму”). Проза 1930-х років викривально репрезентує цілий комплекс механізмів захисту куркулями власних майнових інтересів та протидії новим відносинам на селі: від “закопування хліба, агітації та щоденних провокацій ...до нічних пожеж, убивств місцевих робітників, наклепів, підкупів нестійких незаможників, загроз” [23, с. 43].

Топос “класового ворога”, по-глитайськи загребущого, жорстокого й морально звироднілого, помітно увиразнюється через зображення нової тактики боротьби з радянською колективізацією, зокрема актів прихованого шкідництва – саботажу, крадіжок, диверсій. Так, скажімо, усвідомлюючи, що процес об’єднання зупинити вже неможливо, куркулі намагаються підірвати колгосп із середини. Приміром, Онохрій Литка (роман “Перша Весна”), виробляє “стратегічну лінію” внутрішньої контрреволюції, розраховуючи діяти “тихою сапою”. Використовуючи засоби фізичного та психологічного тиску, наказує своїй “армії” вступити до колгоспу, “об’явити себе ударниками”, “показати спочатку щиру роботу”, а згодом “господарські непорядки завести. Коні артільні, корови довести до чорноти і ребер. А завезуть свині – потруїти” і “в такий спосіб зруйнувати колективи” [23, с. 252]. Куркуль Нестор Колоброда (роман “Артезіан”) після того, як викрили його тестя, “петлюрівського бандита й шкідника”, рішуче почав “вростати в соціалізм” [25, с. 83]: повісив портрети вождів, передплатив газету “Вісті”, читав підручник із політграмоти, ходив на збори, віддав сина навчатися на робітфак. Зрештою, ставши головою артілі, “навмисне призводить усе до загибелі”, тим самим дискредитує ідею колективного господарювання.

Зображаючи негативні образи куркулів, письменники вдаються до гротескних фігур і сатиричних оцінок, що часто набували карикатурного та схематичного, часом трафаретного (на кшталт, плакатних гасел) характеру. Так, в романі А. Головка “Бур’ян” “Огир старий важко й повагом, мов волами їхав, говорив”; “Сопа Огир, пальцями пухлими на колінах задумано перебирає”; у “Першій весні” куркуль “Онохрій Литка завжди ступав повагом і ноги пересував так, ніби від тулуба до землі йому йшли не ноги, а два стіжки золотої пшениці, високі й широкі. Живіт йому лежав “хазяйським” ожередом соломи, руки й груди були наче січкаря з двома дишлами, обличчя, як розрізаний надвоє найдостигліший кавун з чорним насінням-ряботинням, і завжди ношена ним сивого смушка шапка хизувалася справжньою хуторською короною [23, с. 36]; куркуль Гора з роману П. Капельгородського “Артезіан”

“мов крута скеля на крутому морському прибої стояв... у групі стурбованих статечних хазяїв; зіперших на ціпок, високий, старий, у старечій смушевій шапці (незважаючи на спеку)” [25, с. 169].

З гнівом і сарказмом письменники змальовували зовнішній портрет і внутрішню характеристику хитрого, підступного ворога радянської влади. Прикметно, що такий тип ворога моделюється як внутрішньо (паталогічно) ненависний до сільських активістів, здатний до вбивства й терору, малограмотний і безмірно жадібний), так і зовнішньо однорідним: із “лютим очима”, “з голосом, що в ньому відбивався неперейдений одчай”, зі “сміхом уїдлигим, страшним” та “великими, як дві грудки чорноземлі, кулаками”.

Соціальний портрет куркуля, його справжню хижацьку натуру доповнює мовлення, у якому домінують грубі інтонації й вирази з вульгаризмами та жаргонними словами. Скажімо, так говорить старий Огир: “Пішо’ вон”, “...що літа, а що й життя-таки: ті ж харцизяки не потягали хіба й його?”; Гнида: “Як таке ж урем’я тоді було”, “Ей ти, швидше хоч чапай! На гаряче саме попадеш!” “О, культпросвіт пошвендяв!” (“Бур’ян” А. Головка); Онопрій Литка: “Сукин син, – сплюнув Онопрій Литка в лоханку”, “Я їх без солі поїм”, “Да дела, так що заплутані, непойняті” (“Перша весна” Г. Епіка); Гора: “Андрія секретарем? Шалаброду, арештанта, наймита нещасного, що не вміє не бе ні ме?”; Цимбал: “С-с-сука! Хвостам сліди замітаєш!” (“Артезіан” П. Капельгородського).

Як відомо, згідно зі сталінським імперативом “загострення класової боротьби” в “ході успішного наступу соціалізму”, вороги не переставали шкодити і після стабілізації політичної ситуації та офіційного рапортування про завершення процесу суцільної колективізації радянського села. Відтак, у художніх моделях колгоспного буття, власне, як і в офіційній риторичній мові влади, увага автора скеровується на пошук фіктивного винуватця економічних і господарських злочинів. Більше того, художник слова вдається до спектрального аналізу його іпостасей: негативний архетип ворога-куркуля заміняє інший, хитрий і підступний, ворог – інтелігент-націоналіст (у “Першій

весні” – завідувач буфету Василь Литка / “товариш Полуянов”, в “Історії радості” – вчитель Ляхович, активіст Коровайний, в “Удай-ріці” – агрономи Кальченко і Перехрест). Маскуючи свої дії, він, по-перше, вдається або до психологічного зомбування колгоспників, або шляхом погроз і шантажу підштовхує “нестійких” представників “селянської маси” до злочинів проти радянської влади; по-друге, своєю шпигунською діяльністю готує реванш армії “міжнародного імперіалізму” та українських націоналістичних сил.

Класова мораль і нова ідеологія диктували викриття нового соціально-психологічного типу “внутрішнього” ворога – “несвідомих елементів” свого класу, партійців і колишніх соратників, позиція яких щодо суцільної колективізації села кардинально розходила з “лінією партії”, ініційованою особисто Сталіним. Як відомо, “генеральній лінії” опонувала так звана “бухаринська група”, яка не визнавала проблему диференціації селянства, виокремлення соціальних угруповань і виступала за “союз із селянством узагалі”. Політика “правого ухилу” в умовах інтенсивного “перетворення сільського господарства на соціалістичних підвалинах” була затаврована соратниками вождя як шкідлива (= зрадницька), а її адепти оголошені поза законом.

Чи не найглибше персоніфікують сили, які в теорії доводять і на практиці утверджують антибільшовицьку політику, персонажі роману Г. Епіка “Перша весна” – голова райвиконкому Михайло Товстодум і голова окрвиконкому Сергій Голубенко. Чи не вперше в епічному континуумі українського роману про село тридцятих, засвідчуючи власну орієнтацію на ідеологічний контекст епохи (а саме: процес “чистки партії” від “правоухильників”-бухаринців), автор зображає образи комуністів, які свідомо відмовляються виконувати директиви партійного комітету щодо темпів і механізмів проведення колективізації (навзамін неухильного / “сліпого” виконання інструкцій центру “справжніми” комуністами Химочкою, Логвином, Холодом та ін.), мотивуючи свою позицію цілком логічними й виваженими аргументами.

У пантеоні ворогів, репрезентованих в українській літературі цього періоду, образ “внутрішньопартійного ворога” був новим. Григорій Епик подає суттєво іншу рецепцію іпостасі прихованого ворога, що пробрався в радянський партапарат, відмінну від ідеологічно регламентованого взірця, зображеного, приміром, у художньому просторі канонізованого роману Андрія Головка “Бур’ян” (комуністи-антигерої – голова сільради Матюха, начальник міліції Сахновський). Перед читачем поставав образ не таємного, жорстокого й обмеженого ненавистю “класового ворога”, що вдається до прихованого шкідництва, такого, як агрономи Кальченко і Перехрест із “Удай-ріки” О. Десняка, колгоспний рахівник Сава Ляхович чи активіст Микита Коровайний із “Історії радості” І. Ле. У сфері авторської обсервації – поміркований партієць і керівник, колишній учасник громадянської війни, “людина досить незалежна”, мотиваційна сила діяльності якого виходила з розуміння законів господарювання на землі та усвідомлення соціально-практичного виміру життя селянина.

Скажімо, Сергій Голубенко, не відкидаючи в цілому більшовицької політики ліквідації “куркульського коріння”, пропонує поміркований варіант її реалізації й застерігає, що “виривати його треба уміючи. Хто вириває його так, що разом із тим корінням руйнується загалом весь основний ґрунт господарювання сільського, той – хоче він чи ні – робить велику шкоду справі колективізації” [23, с. 33]. Більше того, на його думку, “колективізація, як ніщо інше, потребує добровільності, нехапливості, а великої підготовленості селян, їхньої ініціативи” [23, с. 121].

Відтак, із метою найбільшої оптимізації процесу усупільнення землі та її обробітку “треба негайно ж узяти менші темпи, оглянутися. Нехай селянин піде до артіль не з... агітації, а з своєї свідомості, із глибокого переконання. Тоді артіль буде справжньою” [23, с. 33], – конкретизує позицію голови окрвиконкому Михайло Товстодум. Цілком логічні міркування комуністів-“правоухильників” середньої ланки в авторській концепції сприймаються як контрреволюційні, ворожі, вони ж визнаються причиною протистояння серед багвянців.

В означеному контексті варто додати: попри виразно окреслену в соцреалістичному романі тенденцію до “епічності, яка працює на перетворення реальності” [53, с. 89], у текстовому просторі “Першої весни” превалює дещо інший спосіб розкриття позиції героя. Репрезентуючи процес ідейної деградації Сергія Голубенка – відхід від свідомих революційних переконань до виразного “правоухильництва”, автор вдається (переважно в найбільш драматичних, ключових епізодах) до глибокого психологічного аналізу його внутрішньої сфери, трагічних моментів психічної роздвоєності. Увага фокусується не стільки на ознаках “політичного виродження”, “ідейних збоченнях... які призводять його до зближення, а згодом спілки з контрреволюційними силами” [27, с. 16], як вже того традиційно вимагала ідеологічно заангажована критика, скільки на процесі нівеляції аксіологічних орієнтирів героя, що інспірує дискомфортний розбалансований стан, у цілому – втрату сутності буття.

Хисткість політичної лінії представника радянського партапарату автор поглиблює сімейно-побутовою колізією: не знаходячи порозуміння з дружиною Варєю (спільницею у боротьбі з денікінцями та іншими ворогами радянської влади в роки громадянської війни), Сергій починає зраджувати їй із вродливою секретаршею окрземвідділу Вассою. Прикметно, що траєкторія розгортання сімейного конфлікту в романі базується на ідеологічно визначеній моделі. Тобто факт “сповзання” героя з партійних позицій оприявнюється / поглиблюється не тільки у факті ігнорування “лінії партії” щодо колективізації, втілюваної в життя Химочкою, уповноваженим обкому партії Логвином і секретарем окружкому Холодом, в ідейному діалозі з “правоухильником” Товстосумом, у сприянні куркулеві Литці, а насамперед, – в інтимних стосунках із жінкою, учасницею контрреволюційної шкідницької організації, першою любов’ю денікінського офіцера Василя Литки.

Правду кажучи, автор роману робить спробу відмежуватися від ідеологічної проекції клішування перманентної класової боротьби: з одного боку, акцентуючи на тому, що Васса свої політичні пріоритети давно вже “розтрясла на тарантасах директорії, в купе холодних штаб-вагонів УНРівської

евакуації” [23, с. 315]. З іншого боку, у світлі фрейдівського психоаналізу, виокремлюючи причину інтимних взаємин із партпрацівником Голубенком не політичного, а суто фізіологічного характеру – “єдине почуття статевого потягу” [23, с. 315]. Припускаємо, що стимульоване ідеологічною доцільністю поєднання автором в одному реєстрі глибоко особистого й класового, партійного мало не лише драматизувати процес “утрати” комуністичної ідентичності, але й актуалізувати семантику загрози, виявлену в нових прийомах і формах боротьби “ворожих елементів”.

У той же час не можна не звернути увагу на ледь помітне намагання Епіка відійти від готового коду та системи нормативних значень і відтворити складний психологічний процес внутрішнього роздвоєння героя, генерованого насамперед конфліктом свідомого (обов’язку) і стихійного (кохання, пристрасті), що викликає ряд протилежних реакцій. Відтак, на передньому плані авторської рефлексії – контрверсійність позиції Голубенка та генеровані нею первинні чуттєві враження й безпосередні реакції на дійсність. Діалектику зближення й протистояння абсолютно протилежних інтенцій героя авторові вдається передати за допомогою внутрішнього діалогу та монологу, використання різноманітних структурних форм невластивої прямої мови, яка зберігає забарвлення особистого хвилювання, збудження самого суб’єкта. Скажімо, якщо спочатку Сергій “намагається примусити себе випити до дна отруйний келих ненависті і бути, як і всі” [23, с. 97], то в подальшому знервований, звідчаєний чоловік відкрито дистанціюється і від родини, і від колишніх однопартійців, і від громадських справ. Він перебуває “у тому психічному стані, коли людина не тільки втрачає здатність контролювати свої вчинки та мислі, а й відчуття реальності світу” [23, с. 321]. При пильнішому аналізі знаходимо у роздумах Сергія Голубенка близькість із рефлексіями Дмитрія Карамазова, головного персонажа роману М. Хвильового “Вальдшнепи”, зокрема з тими, що торкаються проблеми поступової трансформації диктатури класу в диктатуру єдиної партії, засилля адміністративно-бюрократичного апарату та процесу тиражування радянською партійною номенклатурою подвійних стандартів поведінки.

Поступова нівеляція духовно-моральних орієнтирів, втрата світоглядної опори в житті детермінують екзистенціальний відчай, страх, самотність, які повністю поневолюють свідомість героя. Трагічність ситуації комуніста Голубенка посилюється самоусвідомленням падіння, зречення ідеалів і задумів (дезертирство на ідеологічному “фронті”, розмежування з колишніми соратниками, сімейний розлад із дружиною, покинутий син Владислав), самоідентифікацією із соціальним “баластом”. У кризовій ситуації, перебуваючи в стані крайнього психічного напруження, “коли людина не тільки втрачає здатність контролювати свої вчинки та мислі, а й відчуття реального світу” [23, с. 321]; не в змозі більше виносити душевний біль Сергій обирає єдиний вихід – самогубство.

За словами М. Бердяєва, “у момент самогубства людина в більшості випадків знаходиться в стані психічного розладу... її психічна рівновага порушена, функція розрізнення реальності вражається, ієрархія цінностей збочена і яка-небудь одна, зовсім не головна цінність, робиться єдиною і абсолютною” [3, с. 17]. Симптоматично, що в критичний момент останньої можливості “волевиявлення” паралізована пам’ять комуніста Голубенка утримує “єдину і абсолютну цінність” – *idée fixe*, відповідно до логіки якої “мертві не можуть ходити між живими. ...Вони повинні зайняти своє законне місце” [23, с. 323].

Зрозуміло, що представлений автором роману фінал життєвої історії колишнього бійця революції, який спробував захистити власну, не тотожну “лінії партії”, точку зору щодо механізмів запровадження колективних господарств, опортуніста Сергія Голубенка цілком “уписувався” у визначену систему ідеологічних координат. Поряд із героїчною людиною, спрямованою “вперед, на ворога, готовою подолати будь-яку стихію, перешкоди”, здатною “напружувати сили фізичні й духовні”, відданою “усеосязним цілям і завданням” [15, с. 41], “слабкій” особистості (наївній та романтичній) з невиразною позицією у “монологічній державі” (Г. Почепцов) а *priori* не могло бути місця. До слова, запропонований автором роману “Перша весна”

фінал життя голови окрвиконкому комуніста Сергій Голубенка вперше в українській літературі атрибує версію трагічної закономірності, зміст якої влучно схарактеризував ще у XVIII столітті французький політик Верньо: “...революція, подібно до Сатурна, пожирає своїх дітей одного за іншим...”.

Розглядаючи романістику тридцятих років минулого століття як один із найяскравіших художніх документів, крізь який виразно прочитується офіційна риторика влади та експлікується “методика” реформації українського села, не можливо не помітити малопомітні відхилення від утопічних інтенцій тоталітарного дискурсу. Принцип використання художнього тексту як засобу транспонування ідей у масову свідомість, оформлених у конкретний імперативний припис, не знищив індивідуального, авторського – світовідчуження. Спроби поєднати непоєднуване – радянську ідеологію і власні творчі інтенції детермінували як внутрішнє роздвоєння письменника, про яке сучасний читач може й не здогадуватися, так і зовнішнє, спроектоване в художніх творах.

Припускаємо, що в умовах зовнішнього тиску й політичної регламентації, часто під загрозою фізичної розправи¹, інстинкт самозбереження підштовхував автора до пошуку алгоритму смислових і образно-стилістичних презентацій, які б приховували “той об’єктивний зміст, що перевищував ортодоксальну інтерпретацію, виходив за її межі” [18, с. 112]. Такою тактикою у текстах “із подвійним дном”, скажімо, стало “делегування” процесу вербалізації підозрілих поглядів (сумнівів, дорікань, недовір’я, страху) на силові методи та форсовані темпи колективізації героям “ворожого” табору. Як стверджує

¹ Попри пошук оптимальних варіантів самозахисту, що включали поступки і приховані компроміси, самоцензуру і демонстрацію лояльності, не відкидаємо того факту, що письменники могли щиро вірити в ідеологічні постулати, а тому вважали своєю справою відображати комуністичні ідеї в художніх текстах. З другого боку, використовували ці догми, виходячи зі своїх меркантильних міркувань і корисливих розрахунків, серед яких – прагнення отримати визнання, відчутти свою суспільну значущість, почути прихильні відгуки читачів та критиків.

В. Агеєва (і вповні справедливо), “сьогоднішньому читачеві ці “ворожі” антирадянські пасажі можуть видатися найцікавішими в грубому романі-епопеї про індустріальне чи колгоспне будівництво” [1, с. 16].

Так, “несвідомі” селяни (“Хлібна ріка”) вважають, що “коли самі по собі господарювали, то й хліб був, а як почали в созах та колективах працювати, то й хліба нема”, що “зараз негаразд, що не вистачає краму, не вистачає машин і матеріалів” [41, с. 29, 30]. Більше того, відкрито звинувачують владу (“Перша весна”): “Ви (комуністи) ...руйнуєте господарство. Ви ... ведете всіх до голоду, ви ...силою хочете колективізувати селянство” [23, с. 48]. Як бачимо, у цій риториці неявно припускається ймовірність голоду, спричиненого злочинною щодо свого народу політикою тоталітарної влади. У романі “Артезіан” обивателі, які (відповідно до аргументації вождя партії) не хочуть сходити з лаштунків історії, вже не припускають, а констатують смерть від голоду: “Потім спинилося поблизу ще декілька людей. Заговорили пошепки:

- Хворий, мабуть...
- Де там, хворий!.. Не бачите? З голоду вмирає!
- Ой боже, боже... Половина Росії отак вимре” [25, с. 146].

Прикметно оприявнюється в текстовій структурі роману про українське пореволюційне село істинний зміст методів реалізації тоталітарного проекту ліквідації “ворожих елементів”. Чи не найоб’єктивніше (навіть попри “героїзацію найнижчих інстинктів, названих тоді “класовою свідомістю” [18, с. 102]. – О. Ф.) відтворює етапи й механізми сталінської політики “обмеження й витіснення куркульства” та відвертий протест селянства, як видається, автор роману “Перша весна”. Письменник відтворив широкий спектр насильницьких акцій влади, стимульованих партійною доцільністю, але нею не обмежений, у всій її характерності. Скажімо, якщо на початковому етапі, коли йти за версією “куркульських елементів”, колективізація зводилася в основному до надмірних хлібозаготівель, податкового тиску, обмеження використання вільнонайманої праці й оренди землі (“Хліб, сало, баранина, щетина, городина – усе од нас, та ще й нас і за

людей не вважають, шельмують, ігнорують...” [23, с. 60–61]; “Усе протів нас, усе, усе протів нас. Налог там який – ми, повинності – ми, а щоб до власті, так ти куркуль” [23, с. 84]), то надалі – до повної експропріації продовольчих запасів і майна, що проводилася найчастіше односельцями-незаможниками (“Чоботи теж одібрали. З ніг стягли... Нічого не залишили. Все знайшли, забрали, вивезли, перенівечили, прогуляли” [23, с. 248]). Думається, в означеному контексті йдеться, радше, про цинічне під гаслом “закону” комуністичної справедливості пограбування.

Довершують реальну картину “ліквідації куркуля як класу” гнівні інвективи, погрози й заклики до насильства, озвучені й практично реалізовані багвянськими незаможниками. Боротьба із заможними односельцями завершується в багвянській історії спочатку рішенням про виселення “за межі України” [23, с. 234], а потім застосуванням “до куркулів максимуму”: “З класовим ворогом, з підступними шкідниками тільки нещадна, непримиренна боротьба, аж до повного знищення як класу” [25, с. 102]; “Ворога не можна пускати не то що до нашого гурту, а й просто на волю!... Його треба порішити” [23, с. 174].

Виразнішого коментаря до атмосфери класової ненависті, озлоблення, жорстокості, у якій крокувало до “світлого майбутнього” радянське село, годі, мабуть, і шукати... Вочевидь, у проголошених персонажами Г. Епіка (так само, як і П. Вільхового, О. Демчука, І. Кириленка та ін.) ідеях класової ненависті та боротьби з куркульством метафорично прочитується реальна “перспектива” фізичного знищення якщо не цілого народу, то, принаймні, кращих його представників.

Власне бачимо, що в романі “Перша весна” автор свідомо вдається до контамінації двох абсолютно протилежних інтенцій. З одного боку, артикуючи позицію куркулів та їхніх прибічників, розкриває зміст справжнього, тобто грабіжницького, курсу колективізації. З іншого боку, в межах офіційно задекларованої політики висвітлює практику ліквідації “ворожих елементів”. Остання, як виявиться згодом, стане прологом до

масового винищення народу в період голодомору та політичних репресій. Між іншим, суїцидальним варіантом вирішення проблеми в кризовій ситуації пролетарської реальності згодом “скористаються” письменники Микола Хвильовий, Борис Тенета, нарком освіти Микола Скрипник, секретар ЦК КП(б)У Панас Любченко, які не змогли (швидше, не захотіли) “заперечити себе колишніх і пристосуватися до безчасся зловісних переможців” [1, с. 11].

Наразі в означеному контексті можемо припустити наявність окремих візійних тенденцій, проявів провіденційності авторського світовідчуття тощо. Висловлені автором в окремих текстах (звичайно, мова не йде про ті твори, які стоять “поза літературою через свою аморальну спрямованість, ідеологічний цинізм, внутрішню антинародність” [18, с. 112]. – О. Ф.) шляхом непрямої фіксації, часом “завуальовано, часом непізнавано перевернуто, дзеркально, в якійсь зворотній, зміщеній чи спотвореній перспективі” [1, с. 17] символіко-алегоричні ідеї, що допускають буквальне тлумачення в контексті міфології буття тридцятих років, але по-новому прочитуються в умовах об’єктивного, незаангажованого осмислення соціокультурного феномену тоталітарної свідомості (“Історія має свої закони, і хто хоче перехитрувати її чи обійти, той буде немилосердно покараний нею” [23, с. 34]; “...віра то й є золота цяцька, що призводить ...до масового безумства” [23, с. 152]; “Виростеш і все зрозумієш, бо час тоді буде інший” [23, с. 325]; “Тепер ДПУ під землею все бачить і в душах людських читає” [25, с. 51]). Думається, що якраз саме ці сюжети-натяки, ці образи-шифри, іносказання, відтворюють реальну дійсність соціалістичного села в епоху колективізації, яка приховувалася “за офіційним багатослівним оптимізмом радянської пропаганди, частиною, “коліщатком і гвинтиком” (В. Ленін) якої змусили стати і Красне письменство” [1, с. 17].

Отже, цілком очевидно, що сформований у нормативній системі ідеологічних координат літературний продукт на тему “історичного перелому” в долі українського села став “художньою стилістикою висвітлення в ній колективізації та викликаних нею найбільших трагедій нашого народу – масового терору проти селянства, так зване “розкуркулення”, і організованого

голоду 1932-1933 років, названого “проривом у виконанні планів хлібозаготівлі” [24, с. 465]. У текстах означеного тематичного комплексу продуцент репрезентував ритуалізовану схему руйнації “старого” й народження “нового” укладу сільського життя відповідно до артикульованих владою конкретних політико-ідеологічних завдань (індивідуальний погляд естетичного суб’єкта у нормативній системі координат тридцятих років, як відомо, був уже неможливий. – О. Ф.). Схему – абсолютно протилежну до голодної та безправної автентики буття українських селян. Більше того, об’єктивна реальність радянського села, темпи, умови, методи його переходу до суцільної колективізації не мали нічого спільного з “художньою правдою”, оприявленою у текстуальному просторі “колгоспного” роману. Складається враження, що життя села за умов примусової колективізації та присвячена їй “міська” літературна продукція існували немов у різних вимірах і в різних хронотопічних координатах [19, с. 148]. Відтак, епічне моделювання сталінської “реформи” села, навіть попри окремі завуальовані вияви індивідуально-авторської світоглядної позиції, як видається, логічно назвати ідеологічно сконструйованою формою віртуальної реальності буття.

Наразі, обсервуючи парадигму вітчизняної романістики тридцятих років минулого століття, досить складно пояснити в текстах означеного тематичного комплексу загальну риторичну одописання “бенкету під час чуми”, рівень відвертості (радше, цинічної) у конкретних умовах сталінських репресій міфотворчості, зрештою – ілюзорність світобачення автора-творця. Навряд чи можемо *post factum ante* повірити, що письменники не мали достовірних свідчень (навіть у тотальних умовах медіальної сепарації) про реальну сутність соціально-економічного й політичного експерименту більшовиків, не знали про форми й темпи проведення суцільної колективізації: розкуркулення, конфіскацію продовольства під виглядом хлібозаготівель, каральні заходи до “саботажників” і розкрадачів хліба, заборону виїздити селянам за межі території постійного проживання, примусові переселення тощо.

Безперечно й те, що не могли не знати (нехай уже в процесі багаторазових літературних переробок / “доопрацювань” тексту) про трагічні наслідки нищення українського села – штучно спровокований тоталітарною системою голодомор, який призвів до смерті мільйони людей, до масового насилля серед населення, викликав розумові й психічні аберації, крайнім виявом яких стало людоїдство і трупойдство.

Можна багато висловлювати припущень на цю тему, але, беззаперечно, одне: у період активного відтворення – “по гарячих слідах або “наввипередки” з лінією партії” [18, с. 103] – так званого “масового колгоспного руху” означені процеси не були фактами далекої історії. Навпаки, вони залишалися для українців складною і болючою проблемою реальної дійсності, а, отже, не могли бути невідомим / віртуальним матеріалом і для самих творців.

Думається, психологічними детермінантами перманентного процесу продування ілюзорної картини буття в літературно-художній практиці тридцятих стали як специфічні соціокультурні умови (окреслені нами попередньо), так і загальні закономірності поведінки творчого суб’єкта з авторитарним типом свідомості. Маємо на увазі “пристосування до обставин; виправдання необхідності (зла в тому числі) в умовах неможливості опору; байдужість людини до того, що її не стосується” [8, с. 285]. Припускаємо, що в ситуації терору підвладні механізмам політичної сервільності були всі, але спосіб і результат дії означених механізмів залежали від психодинаміки характеру “соціальної людини”. У деяких вони, як уважає Л. Гінзбург, “працювали з перебоями і з перешкодами порядності”.

У той же час не менш – якщо не більш – важливо усвідомлювати: “механізм пристосування, подвійний механізм відхилення від страждання і потягу до задоволення не зміг би працювати без властивої людині байдужості до того, що її не торкається... Людину торкається те, відносно чого її середовище створює установку уваги... ніхто не *говорить* того, про що *не* говорять” [8, с. 286, 287]. Так чи інакше, артикульовані письменниками художні монологи про утвердження “правди соціалістичного життя” на селі

якнайточніше передають трагізм ситуації, що склалася в українському соціокультурному просторі, ступінь трансформації свідомості творчої людини, зрештою, наочно висвітлюють / підтверджують конкретні “результати” означеного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. П. Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу / В. П. Агеєва // Наукові записки НаУКМА. — К. : Аграр Медіа Груп, 2009. — Т. 98 : Філологічні науки. — С. 11–24.
2. Бедзик Д. У творчі будні. Роман / Дмитро Бедзик [передм. Я. Ярмоленка]. — О. — Х. : Молодий більшовик, 1931. — 220 с.
3. Бердяев Н. А. О самоубийстве : Психологический этюд / Николай Бердяев. — М. : Изд-во МГУ, 1992. — 23 с.
4. Білецький О. Про прозу взагалі та нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. — 1926. — Ч. 2. — С. 121–129.
5. Бузько Д. І. Голяндія : [романи] / Д. І. Бузько ; [передм. Л. С. Бойка]. — К. : Дніпро, 1991. — С. 242–393.
6. Васильєв В. Ю. Селянський опір колективізації в Україні (1930-ті рр.) / В. Ю. Васильєв // Історія України. Маловідомі імена, події, факти : Зб. ст. ; [Голов. ред. П. Т. Тронько]. — К. : Ін-т історії України НАН України, 2005. — № 31. — С. 140–150.
7. Гейко С. З героїв – у бандити / Сергій Гейко // Молодь України. — 1999. — 18 травня. — С. 3.
8. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе / Лидия Гинзбург ; [предисл. Александра Кушнера]. — СПб. : Искусство-СПб, 2002. — 750 с.
9. Головка А. Бур'ян / А. Головка // Головка А. Твори : в 5-ти т. — К. : Дніпро, 1976—1977. — Т. 1. — 1976. — С. 7–186.
10. Голубєва З. С. Український радянський роман 20-х років / З. С. Голубєва. — Х. : Вид-во Харк. ун-ту, 1967. — 215 с.
11. Горбачев Г. Современная русская литература / Георгий Горбачов. — Л. : Прибой, 1928. — 375 с.
12. Гримич М. До питання про статус жінки в традиційному українському суспільстві / Марина Гримич // [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.history.univ.kiev.ua/ethnology/journal/ethnic_history_7/7_4.pdf

13. Грицюта М. С. Селянство в українській дожовтневій літературі / М. С. Грицюта ; [відпов. ред. Н. Л. Калениченко]. — К. : Наук. думка, 1979. — 314 с.
14. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон : сб. ст. ; [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 743–784.
15. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) / Ханс Гюнтер // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. 1. — С. 27–61.
16. Десняк О. Г. Біографічна довідка / О. Десняк // Десняк О. Вибрані твори. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1949. — С. 561–562.
17. Десняк О. Удай-ріка / Олекса Десняк // Десняк О. Вибрані твори. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1949. — С. 195–317.
18. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / Іван Дзюба // Сучасність. — 2003. — № 1. — С. 88–112.
19. Добренко Е. Раешный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма / Евгений Добренко // Новое литературное измерение. — 2009. — № 98. — С. 133–180.
20. Доленго М. Післяжовтнева українська література / М. Доленго // Червоний шлях. — 1927. — № 11. — С. 154–172.
21. Документы свидетельствуют: Из истории деревни накануне и в ходе коллективизации 1927-1932 гг. : сб. ; [сост. В.П. Данилов и др. ; под ред. В. П. Данилова, Н. А. Ивницкого]. — М. : Политиздат, 1989. — 525 с.
22. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. — К. : Дніпро, 1987. — 427 с.
23. Епик Г. Перша весна / Григорій Епик // Г. Епик. Твори. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1958. — С. 25–352.
24. Історія української літератури : у 8 т. — К. : Наукова думка, 1967—1971. — Т. 6 : Радянська література. — 1970. — 514 с.
25. Капельгородський П. Артезіан / Пилип Капельгородський // Капельгородський П. Артезіан. Оборона Полтави : [романи]. — К. : Радянський письмен., 1977. — С. 13–237.
26. Качура Я. Ольга / Яків Качура // Качура Я. Вибрані твори : в 2 т. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1958. — Т. 2. — 1958. — С. 5–215.
27. Килимник О. Творчість Григорія Епіка / Олег Килимник // Епик Г. Твори. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1958. — С. 3–21.

28. Коваленко Б. Під прапором пролетарського реалізму / Б. Коваленко // Коваленко Б. Пролетарські письменники. — Х. — К. : ДВ “Література і мистецтво”, 1931. — С. 59–88.
29. Коваленко Б. Українська пролетарська література / Б. Коваленко. — К. : Бібліотека газети “Пролетарська правда”, 1929. — 48 с.
30. Коряк В. Літературний рік / В. Коряк // Народний учитель. — 1926. — 3 листопада. — С. 3.
31. Кузнецов Ю. Б. , Орлик П. І. Слідами феї Морганиї... // Ю. Б. Кузнецов, П. І. Орлик — К. : Рад. школа, 1990. — 208 с.
32. Кульчицький С. Голодомор-33: Сталінський задум та його виконання / С. Кульчицький // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки : міжвідомчий зб. наук. праць ; [відп. ред. С. В. Кульчицький]. — К. : Інститут історії України НАН України, 2006. — Вип. 15. — С. 190–264.
33. Кульчицький С. Проблема колективізації сільського господарства в сталінській “революції зверху” / С. Кульчицький // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки : міжвідомчий зб. наук. праць ; [відп. ред. С. В. Кульчицький]. — К.: Інститут історії України НАН України, 2004. — Вип. 12. — С. 21–69.
34. Лакиза М. Іван Ле. Життя і творчість / М. Лакиза. — К. : Дніпро, 1965. — 176 с.
35. Ле І. Історія радості / Іван Ле // Ле І. Твори : в 3-х т. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1955. — Т. 3. — 1955. — С. 9–315.
36. Малахов В. Парадокс поцейбічності: марксова концепція людини в світлі радянського досвіду / Віктор Малахов // Філософська і соціологічна думка. — 1993. — № 2. — С. 114–131.
37. Мисник П. Іван Ле. Літературний портрет / П. Мисник. — К. : Дніпро, 1975. — 150 с.
38. Нечай П. Мухи. Роман / Павло Нечай. — Х. : Кооперативне видавництво “Рух”, 1930. — 220 с.
39. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко ; [2-ге вид., переробл. і доповн.]. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
40. Почепцов Г. Метафоричний простір тоталітаризму / Георгій Почепцов // Філософська і соціологічна думка. — 1993. — № 11–12. — С. 99–112.
41. Слісаренко О. Хлібна ріка : [роман] / Олекса Слісаренко. — Х. : Рух, 1932. — 188 с.
42. Слісаренко А. Чорний ангел : Вірші. Новели. Повісті. Роман / [упоряд. та передм. М. К. Наєнка] / О. Слісаренко. — К. : Дніпро, 1990. — 557 с.
43. Смирнов И. П. Психодиохронологика: История русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. — М. : Новое Литературное Обозрение, 1994. — 351 с.

44. Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение / Игорь Смирнов // Соцреалистический канон : сб. статей / [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 16–31.
45. Сталин И. В. Головокружение от успехов: К вопросам колхозного движения / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1949. — Т. 12. — С. 191–199.
46. Сталин И. В. Ответ товарищам колхозникам / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1949. — Т. 12. — С. 202–228.
47. Сталин И. В. К вопросам ленинизма / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1948. — Т. 8. — С. 13–90.
48. Сталин И. В. Политический Отчет Центрального Комитета XV съезду ВКП(б) / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1949. — Т. 10. — С. 271–353.
49. Сталин И. В. Речь на Первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников, 19 февраля 1933 г. / И. В. Сталин // Сталин И. В. Сочинения : в 16 т. — М. : Гос. изд-во полит. л-ры, 1951. — Т. 13. — С. 236–256.
50. Субтельний О. Україна: Історія / Орест Субтельний : [пер. з англ. Ю. Шевчук ; вступ. ст. С. В. Кульчицького ; гол. ред. С. В. Головка / 3-тє вид., переробл. і доповн.]. — К. : Либідь, 1993. — 717 с.
51. Тимофеев Л. И. Теория литературы. Основы науки о литературе / Л. И. Тимофеев. — М. : Гос. учебно-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1948. — 384 с.
52. Філатова О. “Пропедевтична війна”, або міліарний міф в українській прозі 30-х років ХХ століття / Оксана Філатова // Літературознавчі студії. — К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2016. — Вип. 47. — С. 326–332.
53. Франко І. Влада землі в сучасному романі / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. — К. : Наук. думка, 1976—1986. — Т. 28. — 1980. — С. 176–195.
54. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації монографія / Валентина Хархун. — Ніжин : ТОВ “Гідромас”, 2009. — 508 с.
55. Яров С. Интеллигенция и власть в Петрограде 1917 – 1925 годов: конформистские стратегии и язык сотрудничества / Сергей Яров // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/iar1.html>

ЛЮБОВНИЙ ДИСКУРС

КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО АНТУРАЖУ

Маніфестовані більшовицькими догматиками в 20-ті роки XX століття плани модернізації людини, невід’ємну складову яких становило завдання конструювання “нової свідомості”, реалізовувалися за рахунок вилучення з кола легітимних достовірностей власне людських визначень буття, диверсифікації аксіологічних цінностей, імплантації нових поведінкових комплексів і моделей у повсякденну практику тощо. З метою утвердження цілковитого диктату над *modus vivendi* радянської людини тоталітарна система вдається до деструктивних маніпуляцій в інтимно-особистісній сфері. Іншими словами, здійснює експансію на людську тілесність, підпорядковує її своїй волі так само, як він це робить із родинними стосунками, формами господарювання, моральними та художніми цінностями, політичними інституціями [6, с. 25].

Як визнає у книзі “Секс на публіці. Трансформація ранньої радянської ідеології” Е. Найман, секс складав одну з головних тем політичного дискурсу 20-30-х років XX століття і виступав ефективним засобом соціальної регуляції сексуальної сфери людини та нівеляції її суверенності в цілому [64, с. 4]. Інакше кажучи, індивідуальне поле людського існування у вимірі постреволуційних трансформацій перманентно знаходилося під публічним контролем, статеве життя “як невід’ємна частина... бойового арсеналу пролетаріату” підпорядковувалося всезагальним (“класовим”) чинникам: “створенню здорового революційно-класового потомства, правильному, бойовому використанню всього енергетичного багатства людини, революційно-доцільній організації її радощів, бойовому формуванню внутрішньокласових відносин” [11, с. 64].

Разом із тим, виходячи з принципу революційної доцільності, який передбачав право “революційного класу” втручатися в інтимну сферу чоловіка й жінки та вимагав від нього бути підвладним класовій організації, адепти нової сексуальної політики доводили, що “ідеологія робітничого класу... підкоряє кохання членів трудового колективу один до одного більш владному почуттю – коханню-обов’язку до колективу. Яким би великим не було кохання, що з’єднує обидві статі, як багато сердечних і духовних зв’язків їх би не поєднувало між собою, схожі зв’язки з усім колективом повинні бути більш міцними і численними, більш органічними. Буржуазна мораль вимагала: усе для коханої людини. Мораль пролетаріату передбачає: усе для колективу” [18, с. 123-124].

Таким чином, “нова людина” відповідно до метафізичної концепції в системі суспільних відносин, трактуючи сексуальність із матеріалістичних позицій, формувала утопічний сексуальний кодекс. Захоплені будівництвом нового світу, чоловіки й жінки підпорядковували свої особисті інтереси й утіхи більш глобальним соціальним проблемам. Лозунг “спи скоріше – твоя подушка потрібна товаришу” відображає той тип психології, за якого навіть подушка вважалась суспільною власністю. Турботи про дрібниці особистого життя здавалися незначними порівняно з грандіозною мрією про те, що (користуючись словами Троцького) людина “навчиться переміщувати ріки й гори, будувати народні палаци на вершині Монблана й на дні Атлантики”. Троцький малює обриси нової радянської людини як істоти більш високої соціально-біологічної організації, як надлюдину, яка підкорить собі серед усього і процес запліднення, зробивши його “колективно-експериментальним”... яка не захоче “покірно хилитися перед темними законами спадковості та сліпого статевого відбору” [28, с. 81].

Тези виступів радянських партійних функціонерів достеменно ілюструють інтенції тоталітарної ідеології у сфері соціальної регуляції такої делікатної проблеми, як сексуальні відношення. В означеному контексті посутньою видається думка німецького філософа Ф. Ніцше: “...достатньо створити нові імена, оцінки й можливості, щоб на довгий час створити нові “речі” [33, с. 551].

Акцентуючи на означеному явищі “соціального екстремуму” (О. Гомілко), не ставимо собі завдання локальної експлікації окресленої проблеми. Зазначені міркування наразі виконують функцію преамбули до наступного аналізу діалогіки суперечливого “спів-буття” фемінного / маскулінного та осмислення характеру індивідуально-авторської рефлексії вторгнення в еротичні відносини двох Іншого. Теоретичним принципом визначаємо концептуальну думку Г.-Г. Гадамера про те, що рух інтерпретації не тільки поглиблює розуміння минулого, але й змінює оцінку істориками обставин сучасного. Це “...злиття горизонтів призводить до трансформації розуміння, оскільки розміщує минуле в іншому контексті. Тому значення події, яка відбулася, або текст, який був написаний, завжди відкриті для нових інтерпретацій” [53, с. 378].

Фокус уваги в українській літературі першого пореволюційного десятиліття спрямований на творення панорамної моделі “нового” світу з ідеологічними характеристиками часу та образами “нової” реальності. Причому діапазон висвітлення соціальної дійсності надзвичайно широкий: від традиційної теми села, конфліктів антагоністичного характеру до актуальної теми революційних перетворень, соціальної перебудови суспільства, зв’язків міста й села, міжнаціональних взаємин тощо (“Третя революція” В. Підмогильного, “1920”, “За плугом” В. Чередниченко, “Буйний хміль” О. Копиленка, “Голубі ешелони” П. Панча, “Можу”, “Бур’ян” А. Головка, “Хто?” О. Досвітнього та ін.). Вдаючись до художнього відтворення моментів людського життя, письменники обумовлюють їх законами “класових суперечностей і боротьби”. Фактор особистого, морально-етичного: психології еросу, гендерних взаємини, форми сім’ї, народження й виховання дітей та інші важливі сторони приватного життя людини – залишається на периферії авторського аналізу або ж служить тлом, на якому розв’язуються гострі соціальні проблеми. Сфера особистих почувань, людська душа і серце, охоплені почуттям палкого кохання, розглядаються як буржуазний пережиток, непотрібний творцям побудови “світлого майбутнього”. Якщо ж кохання,

сексуальність, інтимні почуття персонажів локально потрапляють до сюжету, то вони або заплямовані й принижені (скажімо, якщо йдеться про інтимні взаємини між вихідцями чужих класів), або ж підкоряються зовнішній силі громадського, соціально-політичного характеру.

Як засвідчує досвід наукових студій на матеріалі літератури періоду “розстріляного відродження” (В. Агеєвої, А. Михайлової, С. Павличко, В. Панченка та ін.), осмислення метафізики нової реальності, зміни поведінкових моделей у стосунках між протилежними статями, зокрема метаморфози в сексуальній сфері, сублімувалися в еротичну проблематику “великої” прози кінця 20-х років ХХ століття (романи “Чорне озеро” В. Гжицького, “Місто”, “Невеличка драма” В. Підмогильного, “Недуга” Є. Плужника, “Дівчина з ведмедиком”, “Романи Куліша”, “Аліна і Костомаров” В. Петрова-Домонтовича та ін). Замість народницького стереотипу щодо усталених ціннісно-нормативних уявлень про сутність співбуття чоловіка й жінки (вірність / зрада, кохання / ненависть, обожнення / розчарування), за аргументацією С. Павличко, “захований” модернізм 20-х пропонував любовний дискурс дещо іншого роду. Любов цікавила його як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі й відвертішому змалюванні, ніж це будь-коли траплялося в українській прозі” [38, с. 224].

Обсервуючи парадигму взаємовідношень між чоловіком і жінкою, не зайвим буде нагадати, що актуалізація сексуальності як художньо-специфічної проблеми в українській романістиці 20-х років ХХ століття детермінована як мінімум двома факторами. З одного боку, утопічні моделі “нового” життя зруйнували традиційні моральні стандарти. Спроби радикального перетворення соціуму у сфері міжстатевих взаємин (декларації про соціальну й економічну рівність жінок, закони про вільні шлюби та розлучення, контрацепцію, аборти на вимогу жінки тощо) практично ініціювали, кажучи словами американської дослідниці “сексуальної політики” Кейт Мілет, вульгарну вседозволеність, активне поширення безвідповідальної сексуальності, що набула брутальних

форм до якої призвели почасти невігластво та злочин, а почасти несхитність успадкованих поглядів, зокрема, прищеплених уявлень про чоловічу зверхність [31, с. 277, 282]. Щоправда, вже з середини 20-х інспірований у соціумі лозунг “усе дозволено” змінюється ідеологічною риторикою сексуального самоконтролю й дисципліни. Іншими словами, держава вдається до політики регламентації сексуального життя (швидше – витіснення сексуальності), презентованої у дискурсі партійно-комсомольського аскетизму: приміром, у теорії “збереження енергії” чи в “статевих заповідях революційного пролетаріату” [11]. Остаточне завершення періоду “вільного кохання” в СРСР відбулося 1944 року з прийняттям нового закону про сім’ю, що визнавав лише офіційно зареєстровані шлюби, забороняв переривати вагітність, ускладнював процедуру розлучень тощо.

З другого боку, на творче переосмислення “концепції особистості”, основ її буття в цілому й статевих стосунків зокрема фундаментальне значення мали західноєвропейські філософсько-еротичні концепції, поширені на початку ХХ століття у працях Ф. Ніцше (заперечення моралі, проголошення сили інстинкту [34]), З. Фрейда (сексуального потягу / лібідо [47]), А. Шопенгауера (“метафізики статевого кохання” [59]), щодо яких в Україні пореволюційного періоду (чим далі, тим більше) простежувалися досить неоднозначні тенденції. Скажімо, психоаналітичні зацікавлення, декларація відвертих симпатій психоаналізу З. Фрейда, активні спроби інтегрувати психологічну теорію з марксистсько-ленінською наукою не тільки набувають антифрейдистського дискурсу в другій половині 1920-х років, але й призводять до остаточної заборони та рідкісних виявів у “вигляді окремих фраз, уламків думок та дискурсів” [38, с. 265]. Словом, услід за С. Павличко підкреслимо парадоксальну ситуацію: “україномовний психоаналіз” репрезентований у художній літературі першого пореволюційного десятиліття (насамперед у прозі В. Домонтовича та В. Підмогильного) “значно глибше, оригінальніше й багатогранніше” [38, с. 262], ніж у літературно-критичному дискурсі.

Фройдівська концепція кохання¹ проектується у способі мислення на цю тему та в поведінковій стратегії персонажів роману “Місто” (1928 р.) й “Невеличка драма” (1930 р.) В. Підмогильного. Відтворюючи психічний стан Степана Радченка (“Місто”), автор акцентує увагу на процесі формування ірраціонального потягу – лібідо, сексуальної енергії, у якій З. Фройд убачав космічний потяг до єднання. Свідомість Радченка, оприявнена в романі на рівні інтроспекції, фіксує широкий діапазон діаметрально протилежних почуттів, збурених інтимним зв’язком із жінкою (точніше – кількома жінками): обожнення й тривоги, захоплення й страху, найвищої насолоди та “непевної рівноваги”, відчуття гріховності тощо. У парадигмі неоднорідних настроїв, станів, переживань жодна з виявлених ознак внутрішнього стану не має нічого спільного з коханням, що відкриває перед людиною необмежені горизонти, поширює її існування далеко за межі власної особистості, підносить над кінечним світом, робить надлюдиною, напівбогом.

Неоднорідний і суперечливий інтимний світ простежуємо в індивідуальній моделі буття Юрія Славенка з “Невеличкої драми”. Аналітично обґрунтовуючи потребу тіла в сексуальному бажанні як запоруки фізичної та душевної рівноваги, герой віднаходить раціональні шляхи задоволення потреб чоловічої природи: “за юнацьких років... задовольняючи свої молоді потреби самостійно... трохи змужнівши, поборовши у собі цю звичку... і довгий час живучи зі своєю робітницею, яка... не ставила йому жодних претензій, абсолютно не зв’язувала його” [41, с. 62]; зрештою, обираючи “свідомий шлюб”, що “заспокоює потреби... організму... нормалізує їх, заводить у певну систему” [41, с. 243].

Втискуючи кохання в зрозумілі кордони логіки, Словенкові, зрештою, вдається вгамувати емоційні переживання, збурені коханням до Марти Висоцької. У цілому, і для Славенка з “Невеличкої драми”, так само, як і для Радченка з роману “Місто”, ерос не є вищим рівнем реалізації любові чоловіка

¹ За Фройдом, “кохання є не що інше, як психічна захопленість об’єктом, яка диктується сексуальними первинними позивами з метою прямого сексуального задоволення, і з досягненням цієї мети згасає” [49, с. 32].

до жінки як симбіозу тілесного й духовного буття. Єдине, у чому персонажі В. Підмогильного вірні собі, – це в генерованих стихією і сліпою пристрастю неприборканих бажаннях фізичної близькості.

Інтерпретація кохання на рівні “інстинкту статевої потреби” (за З. Фройдом, основного інстинкту життя) артикулюється О. Досвітнім у романі “Нас було троє” (1929 р.). Осмислення сили Еросу у стосунках між чоловіком і жінкою ведеться в чітко визначеній автором системі філософських та ідейно-світоглядних координат. Головний герой роману Люсько серед виру революційних потрясінь, змагаючись за перемогу “революції на заході”, крім “загальноколективного задоволення”, виокремлює “святочний світ” “швидкокрилого Еросу” й констатує його акумулятивну роль у процесі народної боротьби: “Хтось досліджував епохи і зробив висновок, що в часи жорстоких бойовищ, великих епідемій та лихих явищ, що поволі нищать життя, людей охоплює швидкокрилий Ерос... Природа не терпить винищення – вона намагається негайно надолужити згублене. Це твердження було мені не зрозуміле. Хіба в часи, коли навкруги безугавно снує смерть, можуть виникнути такі чуття? Адже інтелект кожного спрямовано виключно на захист власного життя або на перемогу над ворогом. Коли ж до того є ще велична ідея, не відома перед тим широкому світові, що вислизнула з лабет гнобителів і полинула між людство, – хіба людям до Ероса та його отруйних стріл? Але коли я став дружиною Жабі, я змінив свої гадки на це. Дослідники таки мали рацію” [8, с. 409-410]. Отже, еротичний дискурс роману О. Досвітній формує з двох різнорівневих понять: революції та еросу, найінтимніших почуттів і факторів зовнішнього світу. Але й у цьому випадку глибокому почуттю любові, що відкриває найтонші грані людської душі, протистоїть фізичне задоволення.

На автономність сексуальності та домінування афектованої чуттєвості у відносинах між чоловіком і жінкою, позбавлених почуття любові як феномену єдності тілесно-душевного й душевно-духовного, вказував

М. Могілянський у романі “Честь”¹: “мужчина в міру задоволення статевої потреби, втрачає не тільки потребу душевного спілкування з жінкою, співучасницею coitus’a, а й інтерес до її душевного стану. Цей інтерес займається знов, лише блимне вогник хтивості, і гасне в міру її задоволення. Тілесне єднання дає чоловікові й жінці не зближення, а відштовхування, відчуження, порожнечу... Найбільшою ілюзією здається надія на злиття двох істот в одну, надія на вихід із самотності, ілюзія духовного єднання. Несолодкий мед для новошлюбної: сподіваючись меду, зазнає гіркоти розчарування” [32, с. 110].

Прикметно, якщо в “іронічно-патетичному” романі М. Могілянського осмислення інтимних імпульсів та емоцій відбувається на рівні словесних імплікацій автора, то в романі Ю. Яновського “Чотири шаблі” (1931 р.) негативні конотації щодо статевого акту як виключно фізичного артикуються через усвідомлення гіркоти розчарування нареченої Шахая: “Вона чекала чогось більшого від цієї ночі. Уява малювала майже божевільну насолоду. Млость незайманості п’янила дівоче серце. Та прийшов такий Шахай, і вже немає дівочих мрій, зникла туманна далина, прозора міниться обрій. Біль, втома, незручність – холодили новонароджену жінку. ...Напівсонний Шахай притиснув її до себе і, вмиль спалахнувши нестримним бажанням, удовольнив його” [62, с. 308].

У контексті таких спостережень очевидно, що в індивідуально-авторській інтерпретації сексуальність – виключно чоловіча прерогатива, елемент чоловічої перцепції світу любові (що цілком узгоджується з ідеєю З. Фрейда про чоловічу природу лібідо), яка “виявляється жорсткою, руйнівною для жінок” [38, с. 224]. Така сексуальність найчастіше позбавлена кохання – основи пізнання людиною своєї істинної самості як реального буття

¹ Написаний в 1929 році роман М. Михайла Могілянського “Честь” п’ять десятиліть був вилучений із літературного процесу. Твір опубліковано в першому номері журналу “Вітчизна” за ініціативи й активного сприяння літературознавця Н. Шумило лише 1990 року.

“я”. З іншого боку, спостерігається цікавий феномен: навіть якщо йдеться про любов чоловіка, то вона, як правило, на відміну від цілісної жіночої любові, є “частковою”, позаяк “не захоплює всієї його істоти” [3, с. 99].

Зміна психокультурної парадигми взаємовідносин між чоловіком і жінкою на початку XX століття детермінує зміну всієї системи рольових функцій у сфері сексуальності. Відтак, еротична тема в романістиці 20-х років набуває нового виміру: емансипується жіноча чуттєвість фізичного кохання, яка репрезентує нове трактування інтимного діалогу. На авансцені любовних колізій поряд (часто – на зміну) із традиційним образом доброчесної жінки-матері, жінки-берегині роду, з’являється образ “модерної” жінки, здатної до активної діяльності, сповненої непереможної енергії як у сфері публічній, так і в приватній, зокрема сексуальній (зрозуміло, що такий образ став проекцією реального психотипу жінки, сформованого в умовах радикального перетворення суспільства. – О. Ф.). За словами В. Агеєвої, образ “непатріархальної жінки так чи інакше вписувався в когорті нових героїв, що мали репрезентувати цілковитий розрив з неприйнятною традицією, утвердження нової моралі, нового мистецтва, нового побуту, загалом, неймовірної ситуації, коли світ, як здавалося, мав початися з нової сторінки” [1, с. 256].

Скажімо, Жабі, героїня роману О. Досвітнього “Нас було троє”, відверто говорить про “невимовну силу” сексуального бажання (за словами дівчини – “ганебного бажання”, подібного до магніту) та першою робить крок до фізичної близькості з Люськом. Тоня Долинна з “Робітніх сил” М. Івченка, не знайшовши відгуку в професора Савлутинського на власне почуття кохання і наразившись на його категоричну, з іронічним підтекстом відмову, задовольняє інтимний потяг з наглядачем дослідної станції Горошком. Спалахи палкої природи, задоволення статевого бажання з “зовсім незнаною... істотою, що зветься людиною”, приносить дівчині фізичну насолоду (“Уражена до глибини душі, лякливо прислухаючись, як тіло їй мчалося у прірву, і сама млюснючи з того, вона розчулено й болісно, як мати, тиснула його до грудей і крізь сльози радісно шепотіла...” [12, с. 739]), але не долає страху самотності, не

виходить за межі позасексуального, особистісного спілкування, що засвідчує злиття свого “я” та “я” іншої людини. У той же час максималізм пристрасті не забезпечує відповіді про те: “як “затамувати в собі той млюсний лоскіт, що п’янить голову й ...тіло, напоєне нестримною силою землі й важкого зела на ній ...як перемогти цю піняву пристрасну силу крові?” [12, с. 781]. Зрештою, тілесна близькість Тоні з Горошком, не маючи “втілення такого феномену, як любов або ж просто закоханість”, не ставши “уособленням любовних взаємин, “інкарнацією” [48, с. 35], руйнує гармонію її внутрішнього буття.

Традиційно у художньо-філософському дискурсі кохання ідентифікується як дієвий фактор нових можливостей саморозкриття сутності людини. “З початком кохання людина починає існувати для іншої людини в новому, повнішому сенсі, немов якась завершена, довершена в собі істота” [43, с. 369]. Інакше кажучи, кохання є ствердженням існування Іншого, виявленням його сутності, своєрідною проекцією діалогу між “я” і “ти”. Так, кохання героїні “Робітніх сил” М. Івченка Орісі стало тою єдиною всеперемагаючою силою, що розкрила дівчині справжню сутність коханої людини (Віктора Савлутинського). З іншого боку, актуалізувало потенційні можливості коханого – інспірувало переосмислення раціоналістичної концепції життя з а priori абсолютизованим прагматичним підходом. Сформоване в душі професора Савлутинського почуття глибокої сердечної прихильності до дівчини генерує його внутрішнє “переродження”. Інакше кажучи, реалізує можливість стати самим собою.

У “Чорному озері” (1929 р.) Володимира Гжицького авторські рефлексії народження симпатії, еротичного спалаху, бурхливого кохання вчительки-алтайки Тетяни Токпак до московського художника Олексія Ломова оприявнюють аналогічний до верифікованого у “Робітніх силах” варіант співбуття двох сфер: активного чоловічого, де превалує раціональне, аналітичне начало, і жіночого – з акцентом на сентиментальності, сексуальній чуттєвості, схильності до інтуїтивного (ірраціонального) осягнення дійсності. Разом із тим, якщо кохання вісімнадцятилітньої Тетяни (так само, як і кохання Орісі) не визнає ніяких обмежень, компромісів, і “тим самим наближається до

Абсолюту” [30, с. 11], то любов художника Ломова (порівняно з цілісним, глибоким коханням професора Савлутинського) обмежується сексуальною роллю, яка проступає у бажанні заволодіти не стільки серцем, скільки тілом дівчини як об’єктом фізичного задоволення, з одного боку, та “інструментом” реалізації цілком конкретного завдання (створення художнього шедевра із зображенням напівоголеної дівчини) – з іншого.

Чимало дослідників сходяться на думці, що в парадигмі романістики 20-х років минулого століття вектор індивідуально-авторського осмислення проблеми “статевої поляризації” (Е. Фромм) помітно зміщується від аспекту фізіологічного / сексуального до екзистенціального. Скажімо, Віктор Петров (Домонтович) “ніколи не зображав еротичних сцен і не цікавився життям тіла. Його інтригувало кохання як можливість, як філософська гіпотеза. Крім того, парадоксальне кохання, нездійсненне в силу певних обставин життя” [38, с. 225]. Для персонажів його роману “Дівчина з ведмедиком” (1928 р.), Зини Тихменєвої та Іполита Варецького, кохання не стало досвідом духовного переживання єдності “я” і “ти” – єдиного шляху пізнання себе та Іншого. В інтимних стосунках, попри разючу ніби несхожість “позицій і темпераментів”, вони обоє трагічно переживають розчарування, і, як справедливо зауважує В. Агєєва, “випадають” зі своєї сучасності” [2, с. 146].

Внутрішній конфлікт інженера Варецького детермінований перманентною суперечністю між буттям-у-собі та буттям-у-світі: суспільними катаклізмами, руйнацією моральних імперативів, порушенням екзистенціальних вимірів індивідуального “я” – з одного боку. З іншого – поглиблений ілюзією кохання, що стало проекцією “невідомих і темних проваль” власної душі. Шлях до подолання дихотомії “я” / Інший герой намагається прокласти через особистісне спілкування, через “вихід із себе в іншого, віддзеркалення іншого в собі та себе в іншому” [4, с. 280]. Проте, як відомо, “вихід” Варецького у “не-я” не тільки не долає іманентної колізії, але й поглиблює самотність і розчарування. Якщо з учителькою занадто “все було просто”, то стосунки із Зиною ініціювали “деструкцію без ствердження”, що не вкладалася у межі екзистенції його буття.

В історії Зини Тихменєвої – все набагато складніше. На відміну від зорієнтованого на узвичаєні норми, впорядкованість і стабільність життя Іполита Михайловича, дівчина “була надто розумна, щоб надавати будь-яку вагу й значення цінностям, що їх попередні покоління вважали за усталені правила, принципи, норми й мораль” [7, с. 76]. Наділена аналітичним розумом, позбавлена сентиментальності й “перечуленості”, Зина “жадає розхитати весь комплекс стереотипів минулої доби” [2, с. 203], а найперше бунтує проти “норм добродійного поведіння”, того традиційного імперативу, який визначає місце й роль жінки в родині та соціумі. Сексуальні стосунки з Варецьким як свідоме порушення патріархальних табу, зокрема заборони на жіночу сексуальність, інтерпретуються нею не “падінням”, а “забобоном, створеним, з одного боку, боязкістю старих дівчат та, з другого, розпущеною чоловіків. Віддатись – це для дівчини ще не значить упасти... Безневинність! Падіння! Безглузді й затуркані слова... Вони не наші й для нашого покоління не властиві” [7, с. 78-79]. Відтак, єдиним “способом звільнитись од шлюбу, одруження, родини – всього, що зв’язує й може зв’язати ... волю” [7, с. 130] в теорії “неправдоподібних істин” Зини Тихменєвої може бути лише кохання, точніше, тілесний бік кохання.

Як видається, постульований екстравагантною дівчиною принцип “звільнення” є абсурдним, оскільки весь парадокс якраз полягає в тому, що істинна сутність кохання, кажучи словами Е. Фромма, – в акті єднання з Іншим (в акті “віддавання себе” Іншому), коли людина знаходить і відкриває себе, відкриває обох, відкриває людину [51, с. 132]. Ймовірно, тому, експлікуючи буттєві колізії героїв, “несерйозність і дріб’язковість позірно найсерйозніших понять”, автор іронізує “над Зиною, а разом із нею над цілим комплексом ідей і прийомів декадансу, над підкресленою увагою до сексуальності, до натуралістичних фізіологічних подробиць, над трафаретними образами жінки-вампи, демонічної спокусниці-погубительки, ...можливо, й над крайнощами емансипаційної ідеології” [2, с. 203].

Крім “цілісних текстів” В. Підмогильного та В. Домонтовича, позначених психоаналітичним дискурсом, доводила Соломія Павличко, “уламки фройдизму, натяки на знання певних теорій, концепцій чи принаймні термінів розкидані по українській літературі 20-х років різних жанрів” [38, с. 265]. Тезаурус літературних текстів, що виступили об’єктом перцепції дослідниці в монографії “Дискурс модернізму в українській літературі” та, на її думку, позначені психоаналітичним дискурсом, думається, логічно поповнити романом Є. Плужника “Недуга” (1928 р.). Правду кажучи, документальних чи то іншого характеру підтверджень із приводу вивчення українським прозаїком теорії З. Фрейда наразі не існує. Окрім хіба що неаргументованої гіпотези про ймовірну обізнаність Є. Плужника з “основним змістом праць психолога зі слів В. Підмогильного, який вважав себе фройдистом” [24, с. 71], та окремих версій про “зацікавленість Плужника новітніми фройдистськими теоріями” [19, с. 63].

Психоаналітична концепція З. Фрейда модифікувалася в романі Є. Плужника “Недуга” на художньо-естетичному рівні – через дослідження актуальної проблематики у сфері стосунків чоловіка й жінки “як двох типів світовідчуження, двох філософій буття” (Л. Кавун). Любовний дискурс роману, – за слушною аргументацією А. Михайлової, – “випрозорює уявлення героїв про інтимну сферу гендерних стосунків та їх узгодженість / неузгодженість з життєвими реаліями, стереотипами індивідуальної і суспільної психології, особливостями поведінки. Через те почуття кожного з героїв сумарно проливає світло на усі нюанси життя їх емоційно-чуттєвої сфери” [30, с. 14].

Парадигму смислових домінант роману “Недуга” зумовлює дискурс людської сексуальності, верифікований автором крізь амальгаму соціалістичного антуражу. Власне, й основний конфлікт “Недуги” сфокусований на проблемі внутрішньої кореляції між статевим інстинктом і коханням у межах комуністичної доктрини еросу. Аксіоматику справжнього кохання персонажі роману: Іван Орловець та його друзі Куниця і Писаренко, колеги, дружина

Наталка, співачка Ірина Завадська, відвідувачі її “салону” – з’ясовують у гострих дискусіях, перевіряючи істинність власних версій на міжособистісному рівні – в інтимних взаєминах. Відтак, у художній структурі роману оприявнюється кілька “моделей” сексуальності: Орловець-Завадська, Орловець-дружина, Завадська-Звірятин, Завадська-Сквирський.

До слова, аналізуючи роман Євгена Плужника, заангажована критика того часу акцентувала на схематичності романних колізій, відсутності “образів, побудованих на життєвих спостереженнях”. Натомість виокремивши у творі “загальники, абстраговані й великою мірою надумані типи” [60, с. 161], прикметними рисами яких є те, що “вони “думають”, думають там, де треба відчувати й радіти або боліти” [57, с. 57]. Стосовно головного героя висловлювалася чітка й однозначно тенденційна думка: “Де воля Орловця-більшовика? Єсть нюня, слинява ганчірка, безвільна істота, яка не спроможеться на жодну самостійну кацію...” [22, с. 116-117]. Відтак, і вердикти в означеному контексті звучали категорично: “проблема ...кохання комуніста до буржуазної жінки... в літературі вже досить заяложена. Таких же “занепадів”, як просте порушення тої чи тої догми – життя не знає” [60, с. 162].

Розглянемо домінантну в романі Є. Плужника “Недуга” “сексуальну історію” Орловця, яка не тільки окреслює емоційно-чуттєву сферу конкретного героя, але й віддзеркалює дисгармонію постреволюційного буття-у-світі (колективну “недугу” / невроз) загалом. Передусім акцентуємо, що художній аналіз внутрішніх рефлексій літературного героя нового типу, любовних колізій директора заводу Івана Семеновича Орловця, подається автором роману відповідно до фрейдівського психоаналізу. Конкретніше – до концепції несвідомого як повноцінного регулятора психічного механізму та як початкової стадії свідомого: “...свідомість чи несвідомість психічного процесу є лише однією із його властивостей, котра може бути неоднозначною. Якщо такий процес залишився несвідомим, то це означає відсутність свідомості, можливо, тільки знак настиглої його долі, але не сама доля... окремий процес входить спочатку в психічну систему несвідомого і може потім за відомих

обставин перейти в систему свідомого” [49, с. 67]. Використання психоаналітичного інструментарію дозволяє Є. Плужникові мотивувати специфіку поведінки центрального персонажа.

Відтворення внутрішнього стану персонажа роману “Недуга”, свідомих і позасвідомих глибин його душі, формує амбівалентний образ, що не співпадає зі схематичним, безликим портретом радянського керівника, активно представленого в літературному континуумі тридцятих років XX століття. Неоднозначність позиції героя зафіксована в тексті авторитетним розповідачем, який детально інформує про абсолютно протилежні інтенції свого героя, про поєднання в одному реєстрі зовнішніх нашарувань і внутрішніх колізій партійного діяча. Розповідач переуває в тій самій емоційно-семантичній сфері, що і герой. Сприйняття ним зовнішнього світу є близьким сприйняттям світу персонажа, а нерідко навіть зливається з ним. Сегменти мови, що йдуть від усезнаючого розповідача, містять інформацію про зовнішні дії, поведінку і вчинки Івана Орловця, з акцентованою увагою фіксують те, що він бачить і чує, аналізують внутрішні антиномії. Натомість сегменти тексту, організовані точкою зору персонажа роману, передають його думки й почуття, висвітлення фактів через його сприйняття та усвідомлення.

Життя переконаного та ідейно стійкого більшовика Івана Орловця проходить у колі традиційних обов’язків керівника заводу, клопотах і турботах партійного діяча. Випадкова зустріч в оперному театрі зі співачкою Іриною Завадською стає рубіжною в його житті. Не лише позбавляє усталеного “одноманітного ритму ділових, навіть у захваті своїм розміряних днів” [42, с. 36], спровокувавши внутрішній дискомфорт, але й стимулює до процесу пізнання світу та власної екзистенції.

Відтворюючи рух психологічних імпульсів, момент “прозріння” героя, Є. Плужник акцентує увагу на процесі відновлення в свідомості Орловця витісненого епізоду життя та формування ірраціональних сил: “погляд, пильний і невиразний, проймав Івана Семеновича, вбирав у себе його очі” [42, с. 33]; “...в кого він бачив цей спокійний, глибокий, якийсь

невидючий погляд? У неї! Звичайно, в неї. Тобто як у неї? Хіба він її знає? Хіба він її бачив? Ірина Едуардівна Завадська... Завадська? Ні, такої він ніколи не знав. Але ж когось, дуже на неї схожу, знав! І недавно, зовсім недавно. Тільки де, де це могло бути? А може, він помиляється?.. Адже це часто буває... Та ні, бо й голос цей він чув... І ці рухи... І стегнами вона так поводить, як і тоді... Коли? Та коли ж?" [42, с. 34]; "враз наче холодним та гострим лезом проведено йому по спині, – диким рухом урвала Кармен свій палкий танок, під грім оплесків сплигуючи зі столу; легкою хмаринкою знялося круг ніг її чорне убрання, високо відкриваючи стрункі по-дівочому ноги, і срібним холодним лезом лягла на чорне тріко на стегнах вузька смужка тонких мережив" [42, с. 36].

Характерно, що фіксуючи перебіг думок головного героя у формі цитованого дискурсу (що є домінантою авторської технології. – О. Ф.), письменник частково вдається до прийому ретроспекції. Як впливає з передісторії, неусвідомлене прагнення знову й знову бачити надзвичайно вродливу жінку-співачку, мати з нею сексуальні стосунки інспіроване випадком, що стався в підлітковому віці з Іваном Орловцем, та зафіксоване в той момент статевим бажанням, яке "психоаналіз називає первинним сексуальним потягом" [49, с. 34]. Бешкетування Івана Орловця з гойдалкою, на якій стояла дочка головного інженера заводу Ірина Завадська, мотивоване спробами підкорити амбіційну дівчину, "примусити заговорити... попросити... щоб спинився", мало неочікувану розв'язку. Під силою вітру закотилася спідничка дівчини, і підліток, побачивши оголені дівочі ноги з "білими мереживами на стегнах", вперше відчув силу сексуального потягу.

Утримані в підсвідомості "джерела сексуального життя" персонажа (фіксація яких, за Фройдом, "можлива тільки в тому випадку, коли... в неї закладена певна кількість лібідозної енергії" [49, с. 151]. – О. Ф.) поновлюються через механізм асоціацій ("гарячі, блискучі очі", "неймовірно великі очі", знайомий голос, рухи співачки, "стрункі по-дівочому ноги",

“вузька смужка тонких мережив”). Орловець відчуває нестримний потяг до цієї жінки; переживання, спогади виникають спонтанно, поза його волею і бажанням.

Витіснений у підсвідомість, потім реанімований несподівано зустрічю ірраціональний потяг провокує психологічний конфлікт, у ході якого одна “частина особистості захищає певні бажання, інша протистоїть цьому і відхиляє їх” [49, с. 133]. Зазначимо, запропонована автором форма внутрішнього діалогу прикметно вербалізує процес роздвоєння свідомості персонажа на ego і alter ego. Одна частина внутрішнього “я” ототожнюється з іпостассю Івана Орловця, свідомого партійця, відповідального керівника радянського підприємства. Натомість друга частина перетворюється в екстернального (зовнішнього) Іншого – alter ego героя, тобто стає ірраціональною іпостассю двійника. Кожного разу в новій ситуативній моделі інтенсифікуються обидві проекції “я”: “...ніби двоївся він тут, ніби сиділо в нім два Івани Семеновичі, різні, ба й ворожі. Один – урівноважений, той, звичайний, товариш Орловець, до якого всі і він сам звикли, – намагався зважити все, розплутати клубок цих останніх днів: слово по слову відновляв він у пам’яті зустрічі і розмови, брав на увагу кожний жест, всяку дрібницю, роздивлявся на себе самого пильно й іронічно – і, здавалось, уже доходив причини, уже міг покласти все в одне коротеньке й звичайне слово... І раптом виринав десь з-за першого другий Іван Семенович, розгублений і знесилений, лякався того, ще не сказаного слова – і плував думки, згадки й слова, а рот кривив у болісну посмішку” [42, с. 72]. Динаміка взаємовідносин між ego і alter ego героя підтверджує ступінь його душевного розладу, ідентифікованого автором “тяжкою, неприємною недугою життя”, що остаточно “спустошує” Орловця, призводить до “втомлення надмірного”, втрати сил. Хоча про остаточний колапс ідентичності наразі не йдеться.

Якщо йти за логікою психоаналізу З. Фрейда, то можна говорити, що психічна ентропія чи “внутрішня недуга” Івана Орловця спричинена конфліктом “психічного апарату особистості” – “Я”, “Воно”, “Над-Я”. Несвідоме “Воно” – нереалізоване ще в юності неусвідомлене бажання

заволодіти дівчиною – у процесі життя героя трансформується, точніше, спрямовується до інших цілей, сублімується творчими спонуканнями до найбільш благородних і цивілізованих дій. Таких, приміром, як керівництво заводом чи будівництво “для всіх нового світу”, “світлого, гарного життя”. У ситуації реанімації стихія лібідо генерує імпульсивну поведінку героя, породжує стан безумства (переслідування Ірини Завадської, випадкова близькість із маловідомою жінкою – балериною театру); могутній голос плоті стимулює енергію активної діяльності й радикальних учинків (розлучення з дружиною, спроби “усунути” інженера Сквирського, конфронтацію та “розрив рішучий і остаточний” із друзями Писаренком та Куницею).

Перебуваючи в полоні фізичної чуттєвості до жінки з чужого середовища, Орловець як людина, що звикла керуватися громадськими інтересами, прагне зрозуміти суть свого кохання-недуги, своєї пристрасті. “Я” в духовному житті героя силами контролю свідомості виконує функцію приборкання потягів лібідо. За Фройдом, “безперервно спостерігає, критикує і порівнює, протиставляючи себе, таким чином, іншій частині “Я” [49, с. 227]. Конфлікт між активізованими сексуальними бажаннями (“Воно”) й постульованими принципами життя (“Я”) детермінує невроз (“недугу”) з чітко оприявленними симптомами, що мають не психологічний, а онтологічний характер.

Серед химерного симбіозу внутрішніх відчуттів Івана Орловця: нудьги, байдужості, непевності, розгубленості, самотності, – домінує пов’язаний з “сексуальним обмеженням” страх перед завтрашнім днем (“полохається¹ він – безсилий і самого себе непевний – чуючи небезпеку, що в нім самім і зароджується, жахається і боїться” [42, с. 88]; “Як він міг дійти до того, щоб дозволити їм втручатись в його життя, показувати їм його... А головне – якого нахабства треба мати, щоб пристати на це, якої самовпевненості й пихи! “Судді!” – обкинув він неприязним поглядом

¹ Тут і далі збережені особливості правопису видання роману 1929 року.

товаришів і, враз похоловши, злякано й розгублено, виправивсь: // – “Лікарі” [42, с. 102]). Цілком очевидно, що перед нами зовсім не вікова інверсія героя, а скоріш вид психічної деформації.

Одним із домінантних прийомів формування образно-сміслової структури головного героя є парцельоване відображення його думок і почуттів (переважно еротичного змісту), його світосприйняття й світорозуміння. Парцельовані конструкції (уривки фраз, окремі епізоди та фрагменти, паузи, повтори) виразно ілюструють кризову ситуацію внутрішнього буття Івана Орловця, експресивно підсилюють стан психічної нестабільності й невпевненості, деформацію морально-духовних імперативів: “почав пригадувати, що взагалі знає він про Писаренка: прізвище, ім’я, по батькові... де працював, де працює... Анкета! Анкета!.. І це все? Так мало, так страшенно мало? Тобто нічого... Ну, звичайно, нічого! Бо що ж знає він про Писаренка... ну, як про людину взагалі, чи що... Як він живе, що він любить, що думає... не про поточні справи... ні, так, взагалі...” [42, с. 51].

Окреслені автором шляхи розв’язання внутрішнього конфлікту “Я” і “Воно” цілком узгоджуються з ідеологічною системою мотивації, згідно з якою особисте, інтимне підпорядковується громадському, а взаємини між протилежними статтями будуються на принципах класової моралі. Модель дружби чоловіка й жінки відповідала зразкам радянського мислення, себто скріплювалася спільною справою побудови комуністичного майбутнього. У патовій ситуації внутрішньої боротьби між статевим інстинктом і обов’язком “будівника нового життя” Іван Орловець звертається до друзів і колег, і, як не парадоксально, – до дружини, щоби “порадитись... спільно обміркувати”, “щоб допомогли йому всі: і Куниця, і Писаренко, і інші... А головне, Наталка, дружина” [42, с. 99, 127], його “найкращий помічник в складній і трудній справі будування життя” [42, с. 105]. Розкриваючи дружині свою таємницю – пристрасть до іншої жінки, – Іван Орловець закликає і її до спільної боротьби з тяжкою “недугою”: “Хіба не довів він своєї глибокої довіри й щирости до неї, сам, з власної волі, у всьому

признавшись? Хіба не взяв він на себе найважчий для чоловіка супроти жінки обов'язок – не критись, зрадивши, а її саму покликати на боротьбу проти можливої зради?” [42, с. 105].

Конфлікт між “Я” та “Воно” в психічній структурі героя посилюється під тиском “Над-Я” – контролю над інстинктами, суспільною свідомістю, нормами моралі (зрозуміло, соцморалі, соцсвідомості). Безсумнівно, індивідуально-авторська інтерпретація означеного феномену “психічного апарату” героя (порівняно з інтерпретацією “Я” та “Воно”) є кардинально протилежною до концептуальних положень З. Фрейда. Як відомо, у психоаналітичній теорії німецького філософа “Над-Я” атрибутовано “моральним обмеженням... устремлінням до досконалості... більш піднесеним в людському житті” [49, с. 345], у якому “продовжує жити минуле, традиція раси й народу”, яке “відіграє значну, незалежну від економічних стосунків роль у людському житті” [49, с. 346].

У художній структурі роману “Недуга” “Над-Я” модифікується як конгломерат спроектованих на реалізацію всесвітньо-історичної місії ідеологічних канонів, що продукують відповідну своїм потребам форму еротичної свідомості та визначають стратегію життя “нової” людини. В унісон до засад марксистсько-ленінської догматики Плужникові герої постулюють домінування авторитетної інстанції колективу. Висловлюючи табу проявам будь-якого інакомислення, “уперто, послідовно намагаються особисте перевіряти громадською, колективною думкою, підводити “базу” під особисті переживання” [19, с. 64].

Доволі “неадекватні” в ідеологічному континуумі внутрішні рефлексії Орловця, неконтрольована пролетарською свідомістю ірраціональна стихія, і найстрашніше – констатація дисонансу між “нудною” реальністю і грандіозною будовою “нового світу” викликають у його найближчих друзів Куниці та Писаренка разом із обуренням панічний страх та різкі звинувачення в інтелігентських проявах. Прикметно, що інтелігентність і міщанство в атмосфері загострення класової боротьби розцінюються як тотожні явища: “ти

справді хворий... Та тільки помилився професор: не та в тебе недуга... // – Зміщанюєшся” [42, с. 85];

“Куниця якось злякано зиркнув навкруги, мов боячись, щоб не почув хтось Івана Семеновича, й зашипів, захлинаючись здивуванням та обуренням:

– Та ти при своєму розумі, а? При розумі ти, питають тебе! Ти розумієш, що ти верзеш? І коли? Коли? Тепер, коли будівництво... Тепер, коли... Ну, що ти скажеш?

– В якимсь розпачі замовк він на хвилику, а далі гнівом спалахнули його очі:

– Та як же ти смієш таке казати! Ти! Ти!” [42, с. 75].

Цілком очевидно, що авторський варіант інтерпретації “Над-Я” абсолютно тотожний до маніфестованих у контексті соціальної реальності 1920-х років норм соціалістичної моралі, що унеможливлювали будь-яке автономне існування, маргіналізували приватну сферу, дискредитували інститут сім’ї та шлюбу. Скажімо, шлюбні стосунки Наталки та Івана Орловців демонструють задекларовану класовою мораллю модель партнерства, яка “диктує якщо не утримання, то в кращому випадку суто фізіологічний підхід до сексуальних потреб (як до виключно тілесних функцій” [28, с. 81]. У свідомості чоловіка й дружини кохання асоціюється не з інтимною сферою двох, сповненою чуттєвої пристрасті й ніжних емоцій, а з легітимізованим ідеологічними вимогами класу так званим “коханням-товаришуванням”, яке акумулює “духовно-душевні елементи, що служать розвиткові й закріпленню почуття товарищескості” та “класовим завданням у момент боротьби й у момент будівництва комуністичного суспільства” [18, с. 121-122]. Зрозуміло, що сексуальні стосунки як “священнодійство в ім’я продовження роду людського” (О. Матич) героями “Недуги” категорично ігноруються. У широкому діапазоні внутрішніх рефлексій, міркувань, дискусій щодо побудови “нового” суспільства концепт дитини й дитинства виглядає неактуальним.

З огляду на сказане, маємо всі підстави зробити висновок, що еротичний дискурс роману Євгена Плужника “Недуга” виразно оприявнює зміни усталених зразків гендерної поведінки, ментально закріпленої

впродовж століть. Розв'язка психологічної колізії між статевим інстинктом і коханням комуніста Орловця до жінки з буржуазного оточення реалізується в контексті фетишизованої більшовицької догматики. Іван Орловець приходить до висновку, що його вчинки, орієнтири, внутрішні сумніви були помилковими як за метою, так і стосовно засобів утілення. Встановивши причини неврозу (“може, й вся недуга моя – що думаю там, де мусить нутро промовляти” [42, с. 179]), головний герой локалізує конфлікт “психічного апарату” (конфлікт між “Я”, “Воно”, “Над-Я”) внутрішньою мімікрією¹. Тоталітарна парадигма свідомості відповідно до ідеологічного канону санкціонує лише такий варіант буття персонажів.

Цілком очевидно й інше. Поза ідеалізацією образу жінки-громадянки, “жінки-будівника” соціалізму еротичний дискурс української літератури виразно оприявнює трансформаційні процеси у сфері усталених зразків співжиття чоловіка й жінки. У художній площині тексту знаходить відбиток актуалізована в тогочасному соціумі тенденція до нівелювання гендерних ознак, руйнації усталеної гендерної симетрії, витіснення традиційної жіночості, сексуальності як пережитків буржуазного минулого.

Порушення традиційних практик життя, традиційних гендерних ролей в контексті соціальної реальності 20-х – 30-х років минулого століття формує уніфіковану модель статі, в якій соціальні ролі жінки й чоловіка поєднуються, стають ідентичними. Вчинки та поведінка радянської героїні набуває рис і якостей, що традиційно вважалися прерогативою чоловіків: класова непримиренність, сміливість і твердість, мужність і рішучість, відвага і сувора дисциплінованість. Жіночність героїнь, традиційно зображена в українській класичній літературі як складний комплекс патріархальних стереотипів, закодovаних у родовій пам'яті, є неактуальною в новому соціокультурному просторі. Чи не єдиним маркером диференціації суспільних ролей між статями

¹ На кшталт мімікрії в біологічному середовищі – “захисної реакції, що одночасно виявляється достатнім і недостатнім захистом: достатнім, щоб вид не зник, і недостатнім, щоб зміни продовжувалися” [16, с. 93].

залишається біологічна відмінність. Яскравим прикладом тут може слугувати радянська стрічка “Весілля в Малинівці”, у якій командир червоного загону характеризує головну героїню Оксану “звичайною людиною, тільки з косою”.

Радянська гендерна політика під відомим лозунгом “Геть кухонне рабство!” передбачала радикальну зміну усталених засад патріархальної сім’ї та ролі жінки в ній. Ідеологічний проект визначав певний регламентований стиль жіночої поведінки, зміну зовнішності, жіночого одягу, звільнення від негативних рис і “слабкостей”, які колись були властиві жінкам. У сконструйованих радянською пропагандою культових героїнь, як справедливо зазначає О. Забужко, формується специфічна риса: “нормативна для всякого радянського героя, незалежно від статі й віку, зневага до власного тіла (за чим, ясна річ, криється ще жорсткіший загальний припис – зневаги до власного життя поза його ідеологічно санкціонованою суспільною функцією), беззаперечна й безмисна готовність ...офірувати власне тіло для перемоги “справи комунізму” [10, с. 56].

Якщо теоретики “нового побуту” 1920-х років, виступаючи за звільнення жінки від кухонного рабства, обстоювали нові засади життя навіть на рівні інтимного плану (на кшталт, “статеве повинно у всьому підпорядковуватися класовому, нічим класовому не заважати, у всьому його обслуговувати”), то з початку 1930-х років сталінська політика інтенсивно перебудовує свою стратегію щодо процесу формування в суспільстві нового ідеалу радянської жінки – більш орієнтованого на материнство. Відповідно до партійних резолюцій¹ пропагований тип жінки, звільненої від гніту старого режиму, мав поєднувати в собі традиційні та класово-революційні стандарти: з одного боку, жінка є активним і діяльним членом соціуму (учасницею революції та громадянської війни, громадською діячкою, управлінцем середньої ланки тощо), з іншого – ласкавою і вимогливою матір’ю, берегинею родинного вогнища.

¹ Сама доктрина залежно від вимог політичного моменту часто модифікувалася. Зміна ідеологічних установок знаходила відображення в художній літературі, яка все більше перетворювалась в ідеологічний рупор партії.

Іншими словами, саме в 30-ті роки ХХ століття паралельно до піднесення громадського статусу жінки відбувається активізація ролі жінки-матері, материнських функцій і, що в цілому характерно для тоталітаризму, всіляко заохочується біологічна, репродуктивна роль жінки. Захист матері й дитини стає прерогативою діяльності влади. Діти сприймаються не в контексті виховних функцій родини, а виступають результатом добровільної угоди між жінкою і владою. Як стверджувала головний ідеолог теорії “вільного кохання”, ініціатор створення дитячих притулків Олександра Коллонтай, діти належать суспільству, в якому народилися, а не своїм батькам. Відтак, держава має звільнити жінку від патріархальної залежності (тобто – від дітей) та попіклуватися про виховання своїх майбутніх громадян.

Зміна ідеологічних установок одразу знайшла відображення в радянській літературі, що все більше перетворювалась у рупор партії. Соцреалістичні тексти 30-х років ХХ століття, вмотивовані політичною кон’юнктурою, репрезентують схему нівеляції усталених гендерних взаємин, точніше – зміну усталеного гендерного статусу. Артикульовані у творах українських письменників мотиви звільнення жінки від тягара родинних клопотів, проголошення її рівноправності з чоловіком, посилення політичної та громадської активності жіноцтва (аж до залучення жінок до військової справи) вказували на тяжіння до десексуалізації як моделювального механізму в конструюванні “нової” радянської людини.

Аналіз сюжету й композиції соцреалістичних текстів підтверджує, що в українській прозі тридцятих років поступово змінюються традиційні жіночі образи, деформуються архетипні жіночі характеристики. У художній простір входять нові жіночі типи, репрезентуючи нову етику й цінності. Вони перебудовують фабулу твору і визначають смислове поле сюжету. Конструкт “нова жінка” з притаманною йому інверсією гендерних ролей, актуалізований у процесі конструювання радянської реальності, набуває особливого сенсу. “Жінка біля станка, в шахті й видобувному кар’єрі, жінка, залучена до найважчих

фізичних робіт (тобто те, що диктувалося гострою економічною необхідністю в розореній війнами й революціями державі), – ці образи підносилися авторами як пожаданий ідеал” [1, с. 256].

На рівні любовних сюжетних ліній всі небезпечні жіночі типи поступово зникають, приватне, сімейне життя жінки стає лише побічним епізодом. В унісон ідеологічній метафориці в українській літературі моделюється позитивний жіночий тип – тип жінки маскулінної, позбавленої традиційних, далеких від будь-якої ідеології, атрибутів краси й жіночності; ідейного спільника, товариша в боротьбі й роботі. Такий тип зустрічається в Г. Епіка (Вольга Боса в “Першій весні”), І. Ле (Тетяна Довгопол з “Історії радості”), в Є. Плужника (Наталка в романі “Недуга”), Є. Кротеви́ча (Олена Самойлович у романі “Звільнення жінки”), у Д. Гордієнка (Марія з роману “Тинда”) та ряд інших. Героїня художніх творів активно залучається до праці, зокрема й до найважчої у фізичному плані, виявляє громадську активність у різних сферах. Значно зростає її суспільна значущість, що супроводжується розширенням кола обов’язків та посиленням відповідальності. При цьому особисті, глибоко інтимні почуття й переживання жінки-громадянки (активістки, партійки) поступаються ідеї революційного перетворення світу, що набуває смислу її життя.

Героїня роману Івана Ле (“Історія радості”) стає цілком вільною, коли позбавляється не лише капіталістичної експлуатації, але й гноблення власного чоловіка. Її “історія радості” розпочинається після розлучення із Сакієм Довгополом, який не зміг примиритися з тим, що дружина взяла “верх”, зайнялася громадською діяльністю, свідомо йде до своєї мети. Боротьба Тетяни за свідомість чоловіка в авторській інтерпретації корелює з боротьбою за “нову” людину.

Олена Самойлович з роману “Звільнення жінки” (1930 р.) Є. Кротеви́ча розглядає подружнє життя, дітей перешкодою на шляху до суспільної активності та самовдосконалення. Оцінка взаєминам із чоловіком, його

вчинкам у справі колективізації подається героїнею роману Г. Епіка “Перша весна” з партійних позицій. Дізнавшись, що бюро окрпарткому звільнило коханого з високої партійної посади за правоухильництво, Варя виносить суворий вердикт: “партійний комітет... зробив цілком правильно. Ти можеш мене ненавидіти... але почуття зобов’язує мене не співчувати тобі у твоїй надмірній гуманності до куркулів. Твоя поведінка не тільки дивує мене, а щиро обурює. Тільки засліплення якимось, особисте запаморочення привели тебе, Сергію, до такого суворого кінця” [9, с. 256]. Цілком очевидно, що не жіночність (милосердя, співчуття, підтримка, доброта) мотивує вчинки й поведінку дружини Сергія Голубенка, а, навпаки, ідейність переконаної комуністки перемагає жіночу сутність героїні, яка робить свідомий вибір і відмовляється від особистого в ім’я соціально значимого.

Натомість тип вродливої звабливої жінки, красою якої захоплюються чоловіки, згідно з ідеологічними канонами подається в художніх текстах як тип жінки-спокусниці, “самиці”, “стерви”, “чорта, а не баби”, в тенета якої може потрапити “свідомий партієць” і від якої не можна захиститися ні високою посадою, ні партійними білетом. Така жінка – типова міщанка, що походить зі “старого”, буржуазного класу, дбає про задоволення особистих потреб (Ірина Завадська з роману Є. Плужника “Недуга”, Галина з роману О. Копиленка “Народжується місто”), мріє про велике кохання, як у книжках, вдале заміжжя (Тамара з “Голяндії” Д. Бузька) або шукає втіх у розпусті (Лідія Павлівна – дружина інженера Хазарова із “Зоряної фортеці” О. Донченка). Вона не усвідомлює смислу карколомних змін у країні, перебуває в атмосфері байдужості до суспільних змагань, зрештою – намагається відгородитися від сучасності.

Представлений у художніх текстах 1930-х років типаж жінки-вампи (Ганна Іванівна в романі Ю. Шовкопляса “Інженери”, Васса в романі “Перша весна” Г. Епіка) помстає в авторській інтерпретації як хитрий і небезпечний ворог, що за жіночими чарами приховує суто меркантильні (часом, злочинні) наміри. Вдаючись до інтриг, сексуальна “кішечка”,

ідеально володіє собою у найскладніших ситуаціях, вона гарний психолог і майстерний стратег у стосунках з опонентами, яка до найменших деталей обмірковує всі ходи своїх вчинків і розмов. Методи її діяльності мають доволі широкий діапазон: від звабливих усмішок, ніжних дотиків, що обіцяють насолоду, до відвертих маніпуляцій з метою схилити на свій бік партійців, радянських спеціалістів.

Приміром, такою постає дружина головного інженера заводу Русевича Ганна Іванівна в романі Ю. Шовкопляса “Інженери” (1934–1937 рр.), що не лише маніпулює вчинками й почуттями свого чоловіка, але й, намагаючись скомпрометувати перед робітниками директора заводу Каргата, йде на підлість і лицемірство, вдається до брехні та провокацій. У стосунках із партійцем Каргатом жінка вдається до тактичної гри. Спочатку, шукаючи ахіллесову п’яту, вивчає його характер і звички, (“Ганна Іванівна не замислилась ні на мить... За два тижні вона встигне вивчити Каргата, побачить те, що перед нею не відкрилось сьогодні: його ахіллесову п’яту. Хай він гадає, що не тільки домігся свого, обвівши її, мов дівчинку, навколо пальця, а й перетворив її мало не на спільницю. Через два тижні вона розквітається з ним за сьогоднішнє” [58, с. 170]), зацікавлює розмовами (“Ганна Іванівна прекрасно володіла мистецтвом розмови. Якщо й було щось не так, вона миттю все поправила” [58, с. 206]), а потім, щоб скомпрометувати перед товаришами й коханою дівчиною Каргата, відверто фліртує і зваблює (“...Каргат звернув увагу на те, що Ганна Іванівна йде, притулившись до нього. Звичайно, йдучи під руку, не можна уникнути дотиків, та все ж таки...” [58, с. 205]; “Та рука її лагідно лежить на його руці. Він відчуває навмисні дотики її тіла” [58, с. 207]; “...голова її опинилась у нього на плечі очі заплющились.../ Каргат схилився до напіврозтулених губів своєї випадкової супутниці. Вона потягнулась йому назустріч...” [58, с. 210]).

Щоправда, ідеологічна матриця жінки-міщанки в українській літературі 1930-х років інколи набуває певних видозмін, як це, скажімо відбулося в романі “Визволення” (1930 р.) О. Копиленка. Головна героїня

роману, дружина комуніста Петра Гамалії Мар'яна Сулима – тип самодостатньої, наділеної сильною вдачею жінки, “авантюриця й кабінетний вчений, балерина і філософ, Жорж Занд і Беатриса” [21, № 11, с. 54]. Мар'яна намагається звільнитися від традиційних побутових відносин, вийти за межі свого статевого призначення й разом із “новими людьми, окриленими натхненням і ентузіазмом”, реалізуватися в “оновленому житті”¹.

Стратегію “вписування” найболючіших особистих переживань героїні автор розгортає на основі ідеологічно освяченої проекту, в основі якого – перехід від індивідуального, міщанського (ним є заможне життя в сім'ї партократа, директор тресту сільськогосподарського машинобудування Петра Гамалії) до колективного; інтегрування із зовнішньою авторитетною інстанцією (стосунки, у тому числі й інтимні, зі студентом Савою – сином Гамалії) та формування таким чином “активної життєвої позиції”.

У процесі жіночої емансипації окреслись й ряд інших проблем: звільнення жінки від соціального рабства часом стимулювало звільнення від кохання й сім'ї. На помежів'ї 20–30-х років героїні творів не переймаються материнським обов'язком піклування й виховання дітей, прагнуть поєднати біологічні інстинкти й суспільні запити. Такий шлях у житті проходить Олена Самойлович – головна героїня роману Є. Кротевича “Звільнення жінки”. Заради професійної самореалізації, людського й соціального самоствердження в нових суспільно-політичних умовах дійсності колишня сирота, вихованка дитячого будинку вирішує зруйнувати родину та відмовитися від особистої участі у вихованні доньок. “Ніхто бо так не приборкує крила жінці”, не прив'язує ланцюгами до сім'ї, часом – до недостойного чоловіка, як діти, – вважає Олена. І ще одним, чи не найголовнішим, мотиваційним фактором у складному процесі

¹ Тогочасна критика інтерпретувала індивідуально-авторську версію емансипації жінки-міщанки “ворожою буржуазною концепцією” [39, с. 94], що проголошує “апологію прав громадянства для буржуазної жінки в радянських умовах” [40, с. 128].

самовизначення героїні є усвідомлення згубності сліпої материнської любові, що часто детермінує помилки у вихованні дітей. Змучена боротьбою з материнськими почуттями, вона приходить до висновку, що “майбутніх членів оновленого життя” мають виховувати професіонали, звільняючи тим самим жінку від патріархальної залежності: “я мушу, обов’язково мушу відійти вбік і віддати виховання моїх дітей у чужі, об’єктивні руки” [23, с. 48].

Зрештою, Олена Самойлович таки віддає своїх дівчаток до дитячого будинку (вимріяного героїнею “Міста дітей” майбутнього), звільняючи “від себе дітей своїх тільки найбільш через те, що пожаліла їх” [23, с. 13], і лише один день у місяць, точніше – дві години в т. зв. “день матері”, може спілкуватися з дітьми. Звільнення героїні від головної функції усталеної форми родинного життя – виховання та догляду за дітьми – в авторській інтерпретації звучить як природне бажання жінки бути повноправною і повноцінною особистістю, самодостатньою і незалежною. “Я тепер вільніша від пташки. Її тягне до себе в гніздо, її надять діти, а я ...своїми власними руками зруйнувала своє гніздо, звільнилась уже від всього й лину тепер, куди хочу лише, як ота самотня хмарка на геть чистім осіннім небі” [23, с. 6], – таким чином аргументує відсутність внутрішньої відповідальності за долю своїх доньок героїня роману Є. Кротевича “Звільнення жінки”.

В аналогічному ключі вибудовує свої міркування і героїня роману Григорія Епіка “Перша весна” – Варвара. “Дитині потрібні насамперед міцні м’язи, здорова голова та добрі нерви. – говорила якось Варя. – Тож зовсім не має значення, де й хто їх дасть. Ми повинні виховати насамперед міцного громадянина. Батьківська любов так врятує дітей, як соломинка того, хто тоне...” [9, с. 119]. У таких безапеляційних вердиктах героїні виразно прочитується нова етика щодо виховання дітей в новому суспільстві. Цілком очевидно, що парерогатива у цьому процесі належить державі і партії, покликаних виховати справжніх громадян країни – непереборно стійких, відважних, радянських людей-патріотів.

Проблема кохання між представниками антагоністичних класів порушується в романі О. Копиленка “Визволення”, надрукованому в 1929 році на сторінках журналу “Літературний ярмарок” (№ 10–11). Окремою книжкою роман вийшов у Харківському державному видавництві наступного року й одразу ж здобув негативну оцінку тогочасної одіозної критики. Авторів закидали “хибність ...трактвань в ідеологічному пляні основних постатей і ситуацій роману” [36, с. 87], “прихильність О. Копиленка до Винниченкових персонажів” [37, с. 74], звинувачували в “дезорганізації, анархії світогляду й стилю” [59, с. 112], у “ворожому наклепництві на радянську дійсність” [39, с. 91] тощо. Відтак, незначний тираж роману невдовзі було повністю реквізовано з бібліотек, твір на кілька десятиліть вилучено як з творчого доробку письменника, так і з українського літературного процесу.

При всій відмінності у О. Копиленка в романі “Визволення” є справді чимало спільних рис із творами В. Винниченка, про що неодноразово й не без сарказму писала тогочасна критика. Грані дотичності у художньо-естетичних пошуках метра В. Винниченка й початківця О. Копиленка визначала позиція у ставленні до життя, у спробах психологічно вмотивувати поведінку персонажів, розкрити антиномічність людської природи, зруйновану морально-етичну структуру героя. Показово, що на відміну від великого попередника, молодий письменник робить значний акцент на проблемі стосунків новоявлених, пореволюційних буржуа – партійців, формах їхнього пристосування та руйнації морально-етичних норм.

При пильнішому аналізі знаходимо в ідеологічно “невитриманому” романі О. Копиленка перегук із рефлексіями М. Хвильового, зокрема з тими, що торкаються проблем тиражування радянською партійною номенклатурою подвійних стандартів поведінки, засилля партійно-бюрократичної системи управління тощо. Безкомпромісного “романтика революції” й нищівного критика її “виразок” тривожив мотив “незбагненого звітрювання духу революції та підміни його мертвою казенщиною: талмудизація ідеології і гірко-

саркастичний мотив “всефедеративного міщанства” [13, с. 236], що стали проблемою осмислення у новелі “Кіт у чоботях”, повісті “Іван Іванович”, романі “Вальдшнепи”.

Микола Хвильовий подав глибокий аналіз пореволюційної дійсності, суспільної атмосфери, яка набирала дедалі виразніших ознак оміщання, прозріливо передбачив переродження революції, трансформацію її ідеалів. Нищівна критика письменника спрямована проти бюрократичної радянської системи, діяльності чиновницького й партійного апарату, що патологічно розмножувався у сприятливих умовах, проти пристосуванства в суспільному організмі. У цілому, за словами письменника, проти “світової сволочі”, яка руйнує суспільний організм і “відкидає людськість назад” [56, с. 470].

Численні приклади нівеляції комуністичних принципів лицемірними й обмеженими іванами івановичами знаходимо на сторінках багатьох новел та оповідань Хвильового. Скажімо, примітивним бажанням ситого спокою й безтурботного життя керується “закоханий у канцелярію”, в пакети й сургуч Аркадій Андрійович, герой новели “Заулок”, пишучи заяву: “Прошу мене зачислити в кандидати Вашей государственной партії. Мої лічніє убеждения в правоте комуністических ідей...” [54, с. 290-291].

Колишній борець без відповідної освіти і підготовки, товариш Жучок із новели “Кіт в чоботях”, ставши секретарем комосередку, суворо попереджає бойового побратима: “Товарищ, ви, кажется, приехали еще в пятницу. Предлагаю немедленно зарегистрироваться в ячейке” [16, с. 161]. Поведінка і вчинки куховарки Гапки, активної учасниці революційних подій, є блискучою ілюстрацією процесу бюрократизації партії та її членів. Уже в перші роки по війні колись стійка й витримана жінка, що “ходила по бур’янах революції і як мураль тягнула сонячну вагу, щоб висушити болото”, швидко усвідомила свою вагому роль у колективі й керується у власному житті лише інструкціями. І вже не “бузинковий погляд” Гапки зустрічає колишніх товаришів, а “очі драконом” “пахадного Леніна” – партійного чиновника, що виносить категоричний вердикт однопартійцю: “Товарищ такой-то в таком-то

місяце пропустів стільки-то збораній. Получів виговор от секретаря комячейкі с предупредженієм винесті єго недісциплінованность на обсудженіє общественноґо мненія партії посередством партійноґо суда на предмет перевода в кандидати ілі окончательного ісключенія із наших коммуністических рядов” [16, с. 162].

З гіркою іронією письменник резюмує, що таких, як Гапка, багато (“Кіт у чоботях – тип” [55, с. 167]), бо таких людей до влади привела революція та братовбивча війна. Як слушно зауважував М. Йогансен, “типи – це просто дуже докладні і дуже старанні характеристики людей. “Типом” такий портрет стає тільки через те, що носить на собі “костюм” епохи” [14, с. 395].

У нищівно саркастичних формах М. Хвильовий зображає галерею обивателів, оміщаних радянських бюрократів, розвінчує цих “жуків-короїдів” революції, що ведуть подвійне життя: одне позірне, для партії, для колективу, друге – притаєне, на втіху собі. Таким постає персонаж повісті “Іван Іванович” (1929), “зразковий член такої-то колегії, такого-то тресту”, для якого чистка партії асоціюється з трагічною загибеллю революції. Фальшивий мікросвіт, у якому живе дрібний чиновник, зображений в повісті поза звичними людськими турботами й проблемами. Деталі життя й діяльності, ніби подані з точки зору Івана Івановича, настільки багатозначні, що навіть не потребують авторських коментарів. Зображені елементи побуту, предметні реалії з акцентом на зовнішній помпезності максимально розкривають переродження Івана Івановича. Іронічні ефекти, здебільшого виражені за допомогою сатиричної деталі, в іноказаннях посилюють внутрішню невідповідність героя-переродженця. Приміром, проживає партійний діяч на “вулиці Томаса Мора”, а не “десь на старорежимній околиці”; має гувернантку для дітей і “радянську куховарку, члена місцевого харчсмаку” Явдоху, для якої не вимагає окремої спальні, позаяк «він цілком свідомий партієць і добре знає, як живуть інші”. Іван Іванович носить дорогі костюми, бо не “такий багатий, щоб купувати дешеві” й акуратно сплачує податки; дивиться фільми тільки “батально-героїчні та мажорно-реалістичні” тощо.

Просторікування “щирого” працівника радянського партапарату стосуються різних проблем: від осмислення суспільного життя, побудови соціалізму до розвитку мистецтва – й у всьому він виявляє свою компетентність. Щоб прилаштуватись до умов нової дійсності, відповідати її правилам та нормам, Іван Іванович постійно вдається до маскуванню, незважаючи на те, чи перебуває на самоті, чи знаходиться серед людей. Красномовною деталлю є той момент, коли Іван Іванович кожного місяця збирається на партійні збори: “Іван Іванович взяв портфель і пішов у коридор вдягатись. Марфа Галактіонівна... наділа простеньку червону хустку і старенький жакет, так що виглядала зовсім симпатично і нагадувала моєму герою робітницю з тютюнової фабрики. Іван Іванович теж в ці дні виглядав багато скромніш, як звичайно. Капелюх він брав старенький і навіть виймав з комода солдатську блузку, що залишилась в нього з часів воєнного комунізму” [15, с. 217].

Вочевидь, система революційних цінностей та ідеалів у новоявлених чиновників, колишніх борців за щасливе майбутнє для всього народу, набула специфічної інтерпретації: використавши партійну посаду, реально задовольнити власні потреби. Тому дійсно “трагічним фіналом” є для героя повісті М. Хвильового виключення з партії під час чергової чистки, яка автоматично зруйнувала комфортні умови життя типового міщанина з партійним квитком у руках.

Процес тиражування в суспільстві подвійних стандартів поведінки відображений у романі Г. Епіка “Перша весна”. Попри обмеження свободи авторської перспективи, твір репрезентує символи і знаки, які створюють додаткову семантику художнього змісту. Це можна простежити і в окремих акцентах щодо незаконних прихованих привілеїв партійно-державної номенклатури, і в епізодах про соціальну нерівність, кастовість радянського суспільства. Привертають, зокрема увагу вкладені в уста негативних персонажів міркування (підозріло близькі до авторських. – О. Ф.) про привілейоване становище та перевагу перед іншими партійного чиновництва. Про це говорить син куркуля Василь Литка:

“Хто може утриматися, щоб не скористатися з таких зручностей, як чудова квартира якогось піднаркома, святами – позаміське авто, а влітку – Крим або Волга” [9, с. 313]. Такої ж думки дотримуються селяни: “А візьмуть у свої руки, тоді прикажчиків із євреїв настановлять, а ті не будуть розбиратися, чи посіяно, чи обмолочено. Їм дай у кишеню на автомобілі та білі пуховики. А наш брат їх бачив коли? Ви спали... на пуховиках? А вони сплять! // – ...Хто не спав, той і не спатиме, а хто їздив на наших шиях, той і буде їздити” [9, 253].

Недвозначними видаються почуття і враження голови окривконкому Голубенка, детерміновані картиною соціальної нерівності, що в своїй щирості й достовірності геть не вписуються у ідеологічно-ціннісну матрицю радянського соціуму. “Мандруючи вже кілька днів по Волзі, він не зупиняв своїх думок... байдуcho споглядав “корму”, і тільки тепер побачив її по-справжньому, зрозумів усю безглуздість пароплавного блиску. Його не хвилювала матеріальна нерівність пасажирів. Сергій думав про тих архітекторів, що перенесли до збудованого вже радянського пароплава кричущу соціальну несправедливість віків минулого” [9, с. 301].

Схожа ситуація визначає фабулу роману О. Копиленка. “Визволення”. Авторські реляції у творі спрямовані до явища переродження комуніста, передової людини пореволюційної епохи, спровокованого коханням до жінки з буржуазно-інтелігентського середовища. Головний герой виступає як основоположник цілої системи поглядів на родинні відносини, на основі яких мають будуватися інтимні взаємини між представниками антагоністичних класів. Складний особистий конфлікт Петра Гамалії є домінантою, навколо якого аналізується ряд інших взаємопов’язаних проблем: сім’ї, ролі жінки в сім’ї та суспільстві, морально-етичних норм життя, особистого й громадського. Досить прикметним є той факт, що в романі майже відсутнє потрактування тогочасних реалій. Автор намагається абстрагуватися від ініційованих владою політичних та соціальних пертурбацій і в той же час акцентовано фокусує увагу на індивідуальні історії, суб’єктивні моменти життя та міжособистісні стосунки героїв, природні топоси, побутові картини.

Зображаючи історію комуніста-керівника, Копиленко руйнує модель конструювання позитивного героя, у якій поєднується стратегія ідеалізації та документалізації його біографії, хоча й не відходить від традиційної для літератури того часу схеми поетапного становлення особистості Петра Гамалії. У творі представлено спектральний аналіз його іпостасей: від колишнього слюсаря заводу, голови ревтрибуналу, який у роки громадянської війни воював із “червоним прапором за свою Україну” і так само, як герой Хвильового, іменем революції через ревтрибунал засудив молодшого брата Антіна, що “надіявся на жовто-блакитні легіони”, на десятилітнє ув’язнення та поневіряння серед злодіїв та жебраків по нічліжках повоєнного Харкова, до директора столичного тресту (Харків на той час був столицею України. – О.Ф.) сільськогосподарського машинобудування. Окремі уривки приватної історії більшовика Гамалії з’ясовуються зі спогадів, міркувань і розповідей його старшого сина, студента технологічного інституту столичного Харкова Сави Гарагата, який не може пробачити батькової зради, змінює прізвище з Гамалії на материнє Гарагат та уникає зустрічей із ним. Образа за покинуту матір, бідкування сім’ї змушує юнака зректися батькового прізвища, голодувати й мерзнути у столичному Харкові.

У художньому просторі роману “Визволення” навзамін ідеологічно вмотивованого характеру свідомого й твердого у своїх політичних поглядах партійця постає позбавлений внутрішньої цілісності образ, рефлексуючий тип заможного комуніста. Як відомо, живучи за принципом “своє особисте життя я творю сам”, Гамалія покинув дружину (вже недостатньо для нього вишукану), з трьома маленькими дітьми в невеличкому провінційному містечку та одружився на молодій дівчині непролетарського походження Мар’яні, брата-націоналіста якої більшовики розстріляли в роки громадянської війни. Влаштувавшись на високу посаду, цей, як він себе називає, “господар революції”, прагне комфорту, не цурається звичайних житейських задоволень. Спогади про минуле (покинута дружина і діти, розстріли) не затьмарюють Гамалії життя: “...ми хоч і робили багато помилок, але наші помилки не є

закон, нам революція залишила порожні, дикі і недосліджені простори. Вона знищила стару мораль, закони буржуазні, релігію, стару естетику і все фальшиве, всі сурогати, що ними живилося людство, замість справжніх багатогранних можливостей, які давало життя. Ми прийшли на порожнє місце, на цілину. І невже нас будуть судити за те, що в особистому житті ми робили помилки або революційно переробляли власне життя за тими моральними основами, що нам дає революція?” [21, № 11 с. 47].

Власні привілеї – ось що найбільше цікавить Гамалію в тому “новому житті”, ідеали якого він з таким завзяттям декларує. Маючи себе за творця “прекрасного майбутнього для цілого суспільства”, свої вчинки переконаний партієць із цілком прогресивними, на його думку, поглядами намагається теоретично обґрунтувати, на кшталт: “...на оцю виплекану столітнім пануванням переможеної класи вроду, на прекрасне жіноче тіло, на відпочинок біля такої дружини мав таке ж право, як і на кращу квартиру, на участь у творенні нової держави, на славу прекрасного робітника і непохитного партійця, на пошану, якої не хотів помічати” [21, № 11 с. 33]. Власну позицію високий сановник нової влади виправдовує ще й тим, що в “більшовиків... не вироблено певної моральної норми, закону, що регулював би такі справи” [20, № 10, с.137]. Зрештою, провину перед покинутою сім’єю, приреченою на бідкування Гамалія пояснює вищою місією організованого будівництва “щасливого майбутнього”.

Таке роз’яснення директора тресту аж ніяк не узгоджується з класовими принципами та його партійними обов’язками творця нового суспільства. Колізія між нормативними принципами життя комуніста та його міщанськими потребами поглиблюється на рівні осмислення ролі жінки в родині та суспільстві. На запитання дружини Мар’яни, чим саме пояснити, що партійці “дозволяють брати собі в жінки колишніх буржуйок, з якими провадили самі запеклу боротьбу”, Гамалія доволі відверто відповідає: “бачиш, тут має бути правильний підхід. Треба ж не забувати, що в нас немає ще справді культурних і цікавих пролетарських жінок. Власне, вони є, та небагато їх. Ми їх тільки

зараз виховуємо. Так би мовити, виводимо нову породу. А партійці наші вже сьорбнули культури й на красі розуміються. Значить, дайш і жінку відповідну. Щоб і розумна була, і на роялі там пограла, і поспівала, і поговорить з нею можна про всякі вірші й романи, і допомагала б в роботі. Чого ж? Нехай хлопці женяться, в систему цього вводити не можна, а раз подобається, хай живуть. Партія до кохання не втручається, це штука індивідуальна” [20, № 10, с. 17].

Зауважимо, що в фіналі роману кохання партійця, творця “нового” життя, до молодої жінки з чужого середовища має нестереотипне для літератури 1930-х років розв’язання конфлікту. Колись покірنا дружина, прагнучи здобути духовну свободу, шукає виходу, щоб розірвати подружні пута з майновитим чоловіком (своєрідним додатком до майна й була сама Мар’яна) і знаходить їх зі студентом Савою Гаргатом – рідним сином Петра Гамалії, вольовим і беземоційним, по-юнацьки чистим і безкомпромісним, що в авторській інтерпретації є уособленням нового покоління радянського соціуму, людини динаміки і прогресу.

Пристосуванство і криводушність, свідомі лицемірні вчинки комуніста-переродження, його зовнішня помпезність і внутрішня невідповідність, кар’єризм і фарисейство викривають форми й методи радянської адміністративно-командної системи – з потужним бюрократичним апаратом та відірваним від народу партапаратом, неприховано паразитуючому на гаслах, спекулюючому високими ідеалами. З іншого боку, відображають специфіку нової, комуністичної реальності, спрямованої на утвердження норм “нової” радянської етики й моралі, що передбачала “опозицію старого, буржуазного як тілесного й несвідомого, безглузлого й неконтрольованого та нового, пролетарського як свідомого, розумного з абсолютно прозорим і підконтрольним тілесним габітусом” [45].

Дихотомія свідомого й підсвідомого, що призводить до внутрішнього роздвоєння й детермінує психологічний (а в певні моменти соціальний та ідеологічний) конфлікт героя – у сфері авторського осмислення в романі Івана Ле “Роман міжгір’я” (маємо на увазі першу редакцію твору. – О.Ф.), перша

частина якого надрукована на початку 1929 року, друга – в 1934 році. У наступних виданнях роману (твір витримав близько 40 видань, був перекладений на десятки мов, по його мотивах знято фільм) на передньому плані соціальний конфлікт із переосмисленням характерів героїв. Численні доопрацювання твору дають змогу простежити зміни в авторських орієнтирах, шляхи адаптування творчої манери письменника до нових вимог, зрештою – оцінити результати асиміляції.

У “Романі міжгір’я” письменник вдається до відтворення “соціалістичного будівництва” в широкому політичному та побутовому контексті. У першій книзі зображає картини спорудження зрошувальної системи та електростанції в узбецькому Голодному степу, у другій показує процес будівництва заводу сільськогосподарських машин. У розстановці героїв роману помітна нарочитість, притягнутість на догоду ідеологічній схемі. Галерею позитивних персонажів представляють образи молодого техника Ладиженка, старого спеціаліста Синявського, що перемагає “ряд буржуазних забобонів і стає прекрасним радянським інженером” [35, с. 174], узбецької дівчини Бімба-хон, яка розкриває тісні рамки старого побуту та ряд інших. “Антинародні сили” – образи білогвардійської, релігійної, буржуазно-націоналістичної контрреволюції.

Між тим, попри виокремлення обов’язкових ідеологем (керівної ролі партії, дружби народів, класової боротьби, щасливого комуністичного майбутнього тощо), епічне моделювання у художньому просторі роману фокусується не стільки на розвитку зовнішнього конфлікту, детермінованого конкретними соціальними умовами й історичними обставинами, скільки на любовно-психологічній проблематиці. Точніше, на перипетіях внутрішніх історій персонажів, зокрема на діалектиці протистояння первинних чуттєвих вражень і світоглядних позицій, подолання колізії між стихійним і свідомим. Відтак, на першому плані в “Романі міжгір’я” – приватна сфера, особисте життя героїв, хоча автор у тій чи іншій мірі відбиває також і особливості суспільної атмосфери, стереотипи поведінки в умовах “величного” соціалістичного будівництва.

Ритуалізована схема першої книжки Івана Ле розгортається в основному навколо історії інтелігента нової радянської формації, репрезентованої узбецьким інженером Саїдом-Алі Мухтаровим, та його внутрішньої еволюції. На першому плані літературно-творчої рецепції – невідповідність інтимних почуттів начальника Голодностепського будівництва світоглядів свідомого партійця й непохитного більшовика. Особлива увага письменника зосереджена на осмисленні опозицій духовного й тілесного, свідомого й позасвідомого, приватного і громадського. Через любовні колізії розкриваються проблеми часу, суспільної психології, стереотипи поведінки. Отже, відповідно до соцреалістичних установок парадигму смислових домінант “Роману Міжгір’я” обумовлюють типові соціальні протиріччя, у контексті яких автор обсервує сферу людської психіки, філософію людського буття.

Відповідно до визначеної канонічної схеми “єдиної фабули” (К. Кларк) герой роману І. Ле, запальний і експресивний начальник Голодностепського будівництва Саїд Мухтаров, ставлячи перед собою ідею перебудови світу, життя власного й оточення, проходить через численні випробування. З одного боку, мотивацією до його активної діяльності є важливе суспільне завдання: організація будівництва іригаційної системи, пропагандистська робота серед дехкан, боротьба з басмачами. У тож час не менш – якщо не більш – важливішим для Мухтарова є проблеми особистого характеру, пов’язані з коханням-пристрастю до дружини доктора Храпкова, міщанки Любки Прохорівни. Отже, романічне ядро “Роману Міжгір’я” складає драматичне протистояння між партійно-комсомольським аскетизмом, самоконтролем й організованою діяльністю партійця та коханням – “сліпою зброєю” в руках статевої стихії.

Уже перше наближення до тексту підтверджує поєднання стратегії ідеалізації героя і документалізації його біографії. Автор роману моделює етапи життєвого шляху Саїда-Алі за чітко встановленими критеріями, у готових, клішованих формах. Як відомо, стандартизовані трафарети соцреалістичного стилю літератури передбачали обов’язкові факти

соціальної біографії позитивного героя: він повинен бути вихідцем із пролетарської або селянської родини, повинен бути членом партії, пройти героїчні випробування у революційних і воєнних подіях, бути на передньому краї радянської індустріалізації, мати тісний зв'язок з людьми тощо. Крім того, позитивний характер мусить бути показаний у розвитку ідейного зростання, у динаміці трудових буднів, у тісному зв'язку з обставинами радянського будівництва.

Власне зі спогадів Саїда-Алі дізнаємося, що його дитинство позначене бідністю і знущаннями місцевого бая, юність – тяжкою роботою на Каспії, гартуванням свідомості серед російських робітників, колишніх політкаторжан. Пізніше – про те, що він брав участь у революції, воював на громадянській війні, вступив до партії, навчався на робітфаці, зрештою, став організатором соціалістичного будівництва “колосального значення” на батьківщині. В окреслених умовах життя й боротьби комуніст Мухтаров набуває відповідного ідеологічно вмотивованого характеру: “невловимий буран міжгірний”, як про нього говорить мулла, відданий партії, готовий на самопожертву в ім'я її ідеалів, непохитний у служінні народові, вірний громадському обов'язку. Автор висвітлює загальнокультурні інтереси узбецького інженера, який розуміється в мистецтві, захоплюється класичною музикою, знає декілька мов. Іноді робить це надто підкреслено, зокрема у згадках про скрипку – інструмента, що став неодмінним атрибутом позитивних героїв 30-х років, серед яких і Платон Кречет з однойменної п'єси Олександра Корнійчука.

Цілком очевидно, що в художньому просторі роману письменник демонструє прагнення відобразити на тлі соціального дискурсивного контексту боротьбу персонажа за нову (радянську) самоідентичність. Поза всяким сумнівом і те, що, створюючи образ із “правильною” класовою психологією, автор “Роману міжгір'я” намагається дотримуватися вимог канону. Ритуальна реалізація діалектики стихійного / свідомого в історії Мухтарова досягається через показ його імпульсивних рішень і вчинків, поведінки, зумовленої браком досвіду класової боротьби, благородних намірів щодо

будівництва Голодностепського каналу. Читач бачить позитивного героя з рисами монументалізму, статурності, у якому виразно проглядається лідер; сексуально привабливого, що чимось нагадує самого Вождя.

Сексуальна привабливість Саїда Мухтарова виражена в портретних характеристиках: “Перед нею стояв... узбек. Йому б тільки писаний чапан на плечі, підперезати його різнокольоровими хустками та кучері вихрасті на голові оповити білою чалмою... Молодий, навіть... гарний, тобто цілком пристойний молодий чоловік – і в мові, і в поведженні. До того ж “трахеотомія, круп” ” [26, с. 46]; “Його кольоровий чапан, ще не застебнутий, лежав на рівних раменах і шелестом шовку ніби втішався з гордошів, що йому довелося вкращати собою такі дужі плечі. Кучеряве, буйне волосся випорснуло з-під шовкової тюбетейки, неначе регіт сили та мужності от-от зірве її, гаптовану...” [26, с. 121].

Разом із тим досить виразно простежується контрверсійність характеру Мухтарова, сповненість постійними внутрішніми суперечностями, здебільшого неоднозначне сприйняття героєм нормативних і ціннісних структур радянського буття тощо. Саїд змагає від екзальтовано-поривчастих виявів людських пристрастей, часто приймає імпульсивні рішення, вдається до необдуманих вчинків. До слова, такий підхід письменника до зображення абсолютно протилежних інтенцій персонажа давав привід тогочасній критиці формувати вульгарно-соціологічні характеристики (“Іван Ле ні з композиційно-художнього, ні з ідеологічного боку, не зміг належно зобразити головний тип свого роману – Саїда Мухтарова... Основний тип у романі, керівник будівництва, таким чином, не може бути сприйнятий нами як виразник соціальних сил, що діють під час вирішення поставленої твором складної проблеми. Немає й інших яскравих фігур, що могли б компенсувати недоліки Саїда. Позитивні фігури роману не є дійсними керівниками соціальних процесів. У їх вирішенні панує стихія, а не свідоме керівництво” [37, с. 112]) та постулювати суб’єктивно-тенденційні висновки про впливи на письменника “далеко не пролетарської психоідеології” [44, с. 36]. “Любовно-психологічна і суб’єктивно-психологічна теми є показником

недостатньої композиційної майстерності і сюжетної витримки автора, вони значною мірою є зайвими для основного плану роману і для читача є, так сказати, примусовим асортиментом, який, без сумніву, деформує цілісність художнього впливу роману” [37, с. 108]; “роман, як інформаційний та як початкова спроба показати соціалістичне будівництво, заслуговує на серйозну читачеві увагу. Сексуалізм, статевий еклектизм, зайві сюжетні лінії перешкоджають йому стати епохальним, “великим” романом” [61, с. 102], – резюмувала критика в 30-ті роки.

Подібна позиція висловлювалася дослідниками навіть після багатьох переробок і доопрацювань автором тексту “Роману міжгір’я”. У численних наступних редакціях твору лише зміщувалися окремі акценти. Скажімо, одним із серйозних недоліків автора визнавалося не зображення “людини недостатньо зрілої, схильної до рефлексій, а те, що комуніст Мухтаров примиряється з міщанськими міркуваннями Любові Прохорівни, навіть не намагається передати їй свої переконання” [29, с. 32]. Специфіка зображення головного героя: увага до суперечностей у поведінці й почуттях, позасвідомих глибинах психіки, моментах роздвоєння душі, аналіз сфери підсвідомого тощо – пояснювалась впливом на письменника т.зв. теорії “живої людини”, активно пропагованої російськими раппівцями.

Дотримуючись обов’язкового на зламі 20-х-30-х та в першій половині 30-х років компонента випробування героя автор демонструє цілком очевидне прагнення відслідкувати означений процес. Семантика авторського задуму “матеріалізуються” не лише в зовнішньому конфлікті, але й у неоднозначній позиції головного персонажа, його контрверсійній поведінці у складних ситуаціях вибору: поразка Саїда-Алі в першому коханні, одруження за приписами адата з невідомою дівчиною, яка виявилася його рідною сестрою (!), її смерть; загибель друга техніка Ладіженка; викрадення дитини Храпкових (точніше – своєї дитини, яку народила Любов Прохорівна), суд, арешт. Зрештою – проблеми на будівництві, виключення Мухтарова з партії. Всі ці події викликають у героя зневіру, виснаженість, психологічну втому.

Як відомо, класова мораль і нова ідеологія диктували високу дисципліну, жорстокий самоконтроль, внутрішню цілісність “активних будівників соціалізму”. Натомість комуніст-інженер Саїд Мухтаров, захопившись дружиною доктора Храпкова, не тільки забуває про партійний обов’язок, але й виявляє слабкість волі, втрачає моральну цільність. У стосунках із заміжньою жінкою, які продовжувалися п’ять років, домінують статеві імпульси та “сліпа” пристрасть. За словами автора, шалене кохання до Любові Прохорівни зробило “сильного, гарного, дужого Саїда” “прозорим, легкодушним, як викручена ганчірка”. У момент “солодкого кохання” Саїд-Алі визнає свою, ледь на месіанську, роль на будівництві зрошувальної системи (“я один із узбеків на всю країну, що хоче обводнити Голодний степ, хоче оживити цю мертву долину...” [26, с. 155]), його починає обтяжувати партійна дисципліна (“закоханому в таку тонкошкіру гарячokokровну самицю, партійність – тягар” [26, с. 40]), заради красивої міщанки чоловік ладен відмовитися від найдорожчого – рідного краю, матері (“я забуду Узбеччину, покину її. Я забуду рідне бескеття, музику невгамовного говору водоспадів, забуду рідну матір...” [26, с. 54]).

Звертає на себе увагу способи відображення психологічного стану комуніста-інженера Мухтарова. Його почуття роздвоюються, все єство охоплює внутрішнє боріння: з одного боку, в душі вирує стихія неприборканих бажань і насолоди, з іншого – усвідомлення невідповідності власних почуттів світоглядів комуніста. Звідси – продукований у романі акцент на підсвідомості, фантазіях, страху, найменших афектаціях (неприродності, штучності поведінки) головного героя. Саїд-Алі прагне особистого щастя без будь-якої ідеологічної регламентації за принципом свій / чужий. Між тим усвідомлює, що стосунки з жінкою-міщанкою (цікаво, що сімейний статус Любки його цікавить якнайменше), у минулому тісно пов’язаною з буржуазним середовищем не гідний для справжнього комуніста.

Внутрішній драматизм боротьби інстинкту й обов'язку призводить його до тяжкої депресії, перебіг якої розкривають внутрішні монологи й діалоги. У цілому, зауважимо, що процес словесної презентації психологічної сфери в “Романі міжгір'я” найчастіше набуває вигляду непрямой мови (“чорний сум, чорне, чорне минуле й чорна сетра... Такий акорд життєвих буднів, сплітаючись, як плани захованого ворога, труїв молодечу душу Саїда-Алі. Думки завчасно не передумані, гнітили. Раптові події застали Саїда зненацька, непередбаченими // Він тільки узбек, а не людина. Прокляття, спадщина невдалої історії ще й досі тяжіли, як гріх отой первородний...” [27, с. 55]).

Отже, попри активно постульовані ідеологами нової сексуальної політики маніфести (“крилатого еросу” О. Коллонтай), програми (“сексуальної моралі” А. Луначарського), теорії (“революційної сублімації” А. Залкінда), державну регламентацію приватного життя, оформлену в конкретний імперативний припис, у романі Івана Ле виразно оприявлюється акцент на індивідуально-особистій сфері буття, на творчому осмисленні почуттів та підсвідомих імпульсів. Іншими словами, у площині художнього тексту авторський інтерес зосереджується не стільки на розвитку зовнішнього конфлікту, скільки на неоднозначній позиції головного героя.

У другій частині “Роману міжгір'я”, за словами радянських критиків, двоїстість, “суперечливі, недостатньо вмотивовані риси характеру Саїда-Алі” [25, с. 43] були відкинуті автором. У запропонованих версіях роману образ позитивного героя повністю вкладався в ідеологічно регламентовану схему, без будь-яких проявів психологізму. У зображенні комуніста Мухтарова помітні дві тенденції: по-перше, посилюються його зв'язок з партією, зростає віра в перемогу комуністичних ідей, бажання наполегливою працею будувати щасливе майбутнє; по-друге, нівелюються будь-які протиріччя у почуваннях Саїда-Алі. Зближення й протистояння інженера-комуніста Мухтарова базується на ідеологічній моделі, логіка функціонування й оприявлення якої визначає чутливість, повага, тактовність до народних мас і товаришів по партії

(техніка будівництва Семена Ладиженка, інженера Синявського, парторга Борисюка) та ненависть до ворогів (“шпигуна” й “диверсанта” Преображенського, “буржуазного націоналіста” Нур-Батулли, “релігійного фанатика” імам-да-мулли Алімбаєва).

Саїд поступово долає в собі пристрасть статевого кохання до жінки-міщанки високою будівничою ідеєю, не допускаючи, щоб “кров заграла...”. Зрештою, констатує перемогу над ними. Якщо раніше комуніста Мухтарова долали сумніви: “Невже закохати в себе молоду, гарну жінку, та ще й освічену...— це вже антипартійний вчинок”, – то зараз він заявляє: “Ні, прокляття! Я воюю з почуттями. Своєю силою волі я гордитимусь, нахвалятимусь і сміятимусь з людських почуттів”. Сексуальним імпульсам як “сліпій зброї” в руках стихії почуттів до заміжньої жінки Любові Прохорівни він протиставляє усвідомлений вибір дружини-товариша узбечки Бімба-хон. Відтак, відповідно до соцреалістичної доктрини, кохання не витісняється соціальним життям. Стратегія “вписування” інтимних переживань вибудовується в “Роман міжгір’я” в класовому форматі.

На тлі радикальних політичних перетворень феномен кохання виявився анахронічним пережитком минулого. Любовні колізії перестають бути рушійною силою сюжету художнього твору, мотив кохання відходить на перефронт. У новій ієрархії цінностей всі конфлікти, що розгортаються між чоловіком і жінкою, пов’язані з виробництвом, із вирішенням державних завдань. Фокусом, у якому сходяться і виявляють себе люди різної статі, є свідома участь у суспільному будівництві, у вирішальній сфері радянського життя – праці. Феномен індивідуального кохання, позбавлений стихійної нерациональності, складних порухів душі і спонтанних вчинків, в соцреалістичному тексті можливий лише за умови його підкорення зовнішньою силою та підпорядкування конкретній меті. Приміром, побудові міста “майбутнього” (взаємини Павлюка і Тані Кааб в романі “Народжується місто”), зміцнення колгоспу і добробут селян (“Історія радості” Тетяни й Сакія), освоєння пісків (кохання Андрія й Галі в романі “Артезіан”), боротьбі з

прихованими шкідниками (кохання Ярини й Василя в “Удай-ріці”) та ін. З другої половини 1930-х років показ природних почуттів і пристрастей (найчастіше, цнотливих, позбавлених сексуально-еротичної сфери) зумовлений потребою утвердження нових моральних норм радянської сім’ї та міцних родинних взаємин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. — К. : Факт, 2003. — 320 с.
2. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеєва. — К. : Факт, 2006. — 432 с.
3. Бердяев Н. А. Самопознание / Николай Бердяев. — М. : АСТ : АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 447 с.
4. Бердяев Н. А. Я и мир объектов. Опыт философского одиночества и общения / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Философия свободного духа; [вступ. ст. А. Г. Мысливченко; подгот. текста и примеч. Р. К. Медведевой]. — М. : Республика, 1994. — С. 230–316.
5. Бородин А. В. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х гг. / А. В. Бородин, Д. Ю. Бородин // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/borodini.htm
6. Гомілко О. Є. Феномен тілесності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Ольга Євгенівна Гомілко. — К., 2007. — 36 с.
7. Домонтович В. Проза : у 3-х т. / В. Домонтович ; [ред. і супров. ст. Ю. Шевельова]. — Мюнхен : Сучасність, 1988. — Т. 1. — 517 с.
8. Досвітній О. Нас було троє / Олесь Досвітній // Досвітній О. Твори у 2-х т. — К. : Дніпро, 1991. — Т. 1. Романи. — С. 399–571.
9. Епик Г. Перша весна // Г. Епик. Твори / Григорій Епик. — К. : Держ. вид-во художньої л-ри, 1958. — С. 25–352.
10. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко ; [2-е вид., виправл.] — К. : Факт, 2007. — 640 с.
11. Залкинд А. Б. Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата / А. Б. Залкинд // Родник. — 1989. — № 9. — С. 63–68.

12. Івченко М. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман / Михайло Івченко ; [упоряд. і текстол. підгот. творів С. А. Гальченка, В. О. Мельника ; передм. В. О. Мельника ; прим. С. А. Гальченка]. — К. : Дніпро, 1990. — 823 с.
13. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. ; [за ред. В. Г. Дончика]. — К.: Либідь, 1998. — Кн. 1: Перша половина ХХ століття. — 464 с.
14. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків / Майк Йогансен // Йогансен М. Вибрані твори ; [упоряд., передм., прим. Ростислава Мельниківа]. — К. : Смолоскип, 2001. — С. 361–475.
15. Кайуа Р. Игры и люди ; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа ; [сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкин]. — М. : ОГИ, 2007. — 303 с.
16. Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения / Роже Кайуа // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное ; [сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкин]. — М. : ОГИ, 2003. — С. 83–104.
17. Кларк К. Советский роман : история как ритуал / Катерина Кларк // [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689>
18. Коллонтай А. Дорогу крылатому эросу! (Письмо к трудящейся молодежи) / А. Коллонтай // Молодая гвардия. — 1923. — № 3. — С. 111–124.
19. Колошук Н. “Недуга” Є. Плужника як інтелектуальний модерний роман / Надія Колошук // Слово і час. — 2002. — № 1. — С. 60–67.
20. Копиленко О. Визволення / О. Копиленко // Літературний ярмарок. — 1929. — № 10. — 1929. — Кн. 10. — С. 4–163.
21. Копиленко О. Визволення / О. Копиленко // Літературний ярмарок. — 1929. — № 11. — Кн. 11. — С. 4–151.
22. Коряк В. Євген Плужник. Недуга / В. Коряк // Молодняк. — 1928. — № 7–8 . — С. 116–118.
23. Кротевич Є. Звільнення жінки : роман / Євген Кротевич. — Х. – К. : ДВУ, 1930. — 392 с.
24. Курилова Ю. Р. Психологізм роману “Недуга” Є. Плужника: аспект взаємин статей / Ю. Р. Курилова // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. — 2001. — № 3. — С. 71–72.
25. Лакиза М. Іван Ле. Критико-біографічний нарис / Микола Лакиза. — К. : Рад. письменник, 1958. — 212 с.
26. Ле І. Роман міжгір'я. Книга І / І. Ле. — Х. : ДВУ, 1929. — 287 с.
27. Ле І. Роман міжгір'я / Іван Ле // І. Ле. Твори. — К. : ДВУ, 1929. — Т. 2. — 675 с.

28. Матич О. Суєта вокруг кровати (Утопическая организация быта и русский авангард) / О. Матич // Литературное обозрение. — 1991. — № 11. — С. 80–84.
29. Мисник П. Іван Ле. Літературний портрет / П. Мисник. — К. : Дніпро, 1975. — 150 с.
30. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Алла Анатоліївна Михайлова. — Дніпропетровськ, 2004. — 18 с.
31. Мілет К. Сексуальна політика / К. Мілет ; [пер. з англ. У. Потятиник, П. Тарашук]. — К. : Основи, 1998. — 619 с.
32. Могилянський М. Честь : Роман патетично-іронічний / Михайло Могилянський // Вітчизна. — 1990. — № 1. — С. 92–147.
33. Ницше Ф. Веселая наука / Фридрих Ницше // Ницше Ф. Сочинения : в 2-х т. ; [пер. с нем. ; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян]. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1. — С. 491–719.
34. Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения : в 2-х т. / Фридрих Ницше ; [сост., ред., вступ. ст., примеч. К. А. Свасьян]. — М. : Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 556–630.
35. Новиченко Л. Проза чверті віку / Леонід Новиченко // Українська література. — 1943. — №1–2. — С. 162–193.
36. Овчаров Г. “Визволення” О. Копиленка / Г. Овчаров // Критика. — 1930. — № 7—8. — С. 64–89.
37. Овчаров Г. Творчество Ивана Ле / Г. Овчаров // Красное слово. — 1930. — № 4. — С. 102–112.
38. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко ; [2-ге вид., переробл. і доповн.]. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
39. Підгайний Л. Дрібно-буржуазна творча метода О. Копиленка / Л. Підгайний // Критика. — 1931. — № 11–12. — С. 69–94.
40. Підгайний Л. Шляхи визволення (роман О. Копиленка — “Визволення”) / Леонід Підгайний // Життя й революція. — 1930. — Кн. 7. — С. 116–132.
41. Підмогильний В. Невеличка драма / Валер’ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого Розуму: Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій ; [упоряд. О. Галета]. — К. : Факт, 2003. — С. 21–244.
42. Плужник Є. Недуга / Є. Плужник // Плужник Є. Змова у Києві : роман, п’єси; [упоряд., передм. та прим. Л. В. Череватенка]. — К. : Укр. письм., 1992. — С. 27–184.

43. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн ; [сост., авт. коммент. и послесловия А. В. Брушлинский, К. А. Абульханова-Славская]. — СПб. : Питер Ком, 1998. — 688 с.
44. Савченко Ю. “Роман Міжгір’я” Івана Ле / Ю. Савченко // Критика. — 1929. — № 10. — С. 32–43.
45. Сохань Ю. В. “Долой кухонное рабство!”: к вопросу о гендерных трансформациях структур быта в Советской России 1920-х гг. / Ю. В. Сохань // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://publications.hse.ru/articles/?mg=57087188>
46. Філатова О. Проблема гендерної трансформації в радянських сюжетах (на матеріалі романістики 1930-х років) / Оксана Філатова // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філ науки) ; [Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; О. Є. Бондарева, О. В. Єременко, І. Р. Буніятова та ін.]. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. — № 3. — С. 55 – 59.
47. Філатова О. С. Тип героя-переродження в повісті М. Хвильового «Іван Іванович» і романі О. Копиленка «Визволення» / О. С. Філатова // Науковий вісник Миколаївського державного університету : зб. наук. пр. ; [За ред. О. С. Філатової]. — Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. — Вип. 4.13 (104). — С. 271 – 275.
48. Франкл В. Человек в поисках смысла : сб. / В. Франкл ; [пер. с англ. и нем. ; общ. ред. Л. Гозмана, Д. Леонтьева; вст. ст. Д. Леонтьева]. — М. : Прогресс, 1990. — 366 с.
49. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции 16-35 / З. Фрейд ; [пер. Г. В. Барышниковой ; лит. ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой]. — СПб. : Алетейя, 1999. — 499 с.
50. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого “Я” / З. Фрейд. — М. : АСТ : АСТ : МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 189 с.
51. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. — М. : ООО “Издательство АСТ-ЛТД”, 1998. — 554 с.
52. Хаттон П. Х. Зигмунд Фрейд и Мнемоника бессознательного / Патрик Х. Хаттон // Хаттон П. Х. История как искусство памяти ; [пер. с англ. В. Ю. Быстрова, послесл. И. М. Савельева]. — СПб. : Владимир Даль, 2003. — С. 160–176.
53. Хаттон П. Х. Ханс-Георг Гадамер и герменевтика современной историографии / Патрик Х. Хаттон // Хаттон П. Х. История как искусство памяти ; [пер. с англ. В. Ю. Быстрова, послесл. И. М. Савельева]. — СПб. : Владимир Даль, 2003. — С. 374–380.
54. Хвильовий М. Заулок // Хвильовий М. Твори : в 2-х т. / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1. — 1991. — С. 284–291.
55. Хвильовий М. Кіт у чоботях // Хвильовий М. Твори : в 2-х т. / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1. — 1991. — С. 154–167.

56. Хвильовий М. Санаторійна зона // Хвильовий М. Твори : в 2-х т. / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1. — 1991. — С. 379–487.
57. Чапля В. В шуканнях жанру (Спроба характеристики творчості Є. Плужника) / В. Чапля // Критика. — 1929. — № 3. — С. 50–60.
58. Шовкопляс Ю. Ю. Інженери: роман / Ю. Ю. Шовкопляс. — Х. : Прапор, 1983. — С. 9–391.
59. Шопенгауер А. Метафізика половой любви / А. Шопенгауер ; [пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда]. — СПб. : ИД “Азбука-классика”, 2008. — 224 с.
60. Якубовський Ф. Євген Плужник. Недуга. Роман. “Сяйво”. Київ, 1928 р., 243 стор. / Ф. Якубовський // Критика. — 1928. — № 4. — С. 161–162.
61. Якубовський Ф. Художня проза в українських журналах (жовтень-грудень 1929 року) / Ф. Якубовський // Критика. — 1930. — № 2. — С. 103–119.
62. Яновський Ю. Чотири шаблі / Юрій Яновський // Яновський Ю. Чотири шаблі. Романи. Оповідання. — К. : Дніпро, 1990. — С. 26–192.
63. Ярмоленко П. “Роман Міжгір’я” Івана Ле / Петро Ярмоленко // Плуг. — 1929. — № 11–12. — С. 99.
64. Naiman E. Sex in public: The incarnation of early Soviet ideology / Eric Naiman. — Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1997. — 307 p.

СОЦРЕАЛІЗМ І СВІТ ДИТИНСТВА

На рубежі 20-30 років XX століття відбувається процес формування радянських форм державоустрою, паралельно до яких моделюється формат і зміст історико-культурної ситуації, спрямованої на перетворення життя та психіки людини, формування “нової” етики й моралі. Завдання “ідейного перековування та виховання трудящих у дусі соціалізму” маніфестується в численних соціальних деклараціях, активно відбивається в художній літературі, зокрема – у творах для дітей та юнацтва. У системі координат, де “сакралізація майбутнього залишається єдиною можливістю зберегти оптимізм за відсутності Бога й загробного життя” [38, с. 481], дитина – повноважений представник прийдешніх поколінь, людина “прекрасного майбутнього” – ідентифікується носієм честі й совісті радянського народу. Відтак, серед цілого ряду міфологем (мудрого батька, батьківщини-матері, великої сім’ї, героя-трудівника, народів-братів, армії-визволительки, “радянських соколів”, та ін.), актуалізованих волюнтаристською інтенцією революційної культури, образ дитини – знакової фігури епохи – стає ключовим елементом

Уже в перших офіційних документах радянські ідеологи приділяють велику увагу питанням масового розвитку класової та політично орієнтованої дитячої літератури в Україні, книговидавання, проблемі створення періодики для дітей та юнацтва. Окреслені завдання констатуються в численних резолюціях з’їздів партії (1922, 1924 рр.), у низці різноманітних постанов ЦК (“Інструкція по вилученню шкідливої літератури з читалень, книгарень та кіосків ринку (1925 р.), “Про піонерський рух” (1925 р.), “Про заходи до поліпшення юнацької і дитячої преси” (1928 р.), “Про видавництво “Молода гвардія” (1931 р.), “Про видавництво дитячої літератури” (1933 р.), “Про ліквідацію

дитячої безпритульності й бездоглядності” (1935 р.)); піднімаються на Всеукраїнській партнаradі у справах дитячої літератури (1934 р.), Всесоюзній нараді з питань дитячої літератури (1936 р.); на першому і наступних Всесоюзних з’їздах радянських письменників, з’їздах письменників України.

Захопивши владу, комуністи проголошують курс на створення літератури для дітей та юнацтва, покладаючи на неї завдання виховати “нову” людину з ідеологічно визначеними світоглядними принципами та класовими орієнтирами. За вказівками партії визначається ідейний напрям творчості для юних читачів – членів комуністичного соціуму. Під пильним контролем і керівництвом держави новоявлені теоретики проблем дитини й дитинства, вважаючи літературу “знаряддям соціалістичного виховання”, закликають “через дитячу літературу закладати основи матеріалістичного світогляду в підростаючого покоління”, що можливо лише за умови, коли “дитячі письменники зуміють показати дітям речі й події у всій їхній конкретності, у всіх опосередкуваннях, взяті в їхньому розвитку, зуміють дати дітям правильну оцінку цих подій, показати їх зв’язок із навколишньою дійсністю” [28, с. 440]. Відтак, радянські митці у процесі аналізу становлення особистості нового героя “на шляху від давнього міщанства і тваринного індивідуалізму до соціалізму”, мають зображати “нову” людину “не тільки такою, якою вона є сьогодні, але й такою, якою вона може бути – і буде – завтра” [10, с. 324].

Полеміки щодо теорії та практики розвитку дитячої книжки в 1920-ті роки відбувалися в умовах напруженої політико-ідеологічної боротьби та утвердження соціально-педагогічних новацій на кшталт, педологічних експериментів про вилучення з дитячого читання казки, звільнення від “згубного ярма старої книжки”; відмови від неправдивого тлумачення світу, висміювання буржуазного ідеалізму й містицизму; заборони жанрів, у яких виявлялись творча уява та фантазія тощо. У межах і офіційного, і літературно-мистецького дискурсу будь-яка індивідуальна-авторська позиція, що виходила за межі політграмоти, ідеологічних категорій, таврувалась як утрата відчуття реальності, розрив між реальностями революційного світу.

Аналіз літературно-критичних і художніх матеріалів перших пореволюційних десятиліть дозволяє стверджувати, що в розвитку дитячої літератури цього періоду вирізняється період зародження літератури для дітей і юнацтва, становлення її теоретичних засад (1917–1932 рр.) та етап формування жанрів, стилю, героїв дитячих книжок (1932–1941 рр.), траєкторія розгортання яких базувалась на ідеологічних і художніх моделях соціалістичного реалізму. Українська дитяча література в 20-ті роки ХХ століття, тобто у період її формування, особливих здобутків не мала, перші її кроки були досить скромними, майже непомітними. В умовах гострої ідеолого-політичної боротьби й соціально-педагогічних новацій до творення дитячого прозового репертуару в цю пору долучалися письменники, що вже мали репутацію “дорослих” і писали не тільки про дитинство й “дитяче”, але й для дітей. Степан Васильченко (який на той час вже мав значний досвід письменницької праці в царині дитячої літератури. – О. Ф.), Андрій Головка, Григорій Епик, Іван Микитенко, Петро Панч, Іван Сенченко, Варвара Чередниченко, Юрій Яновський, спираючись на традиції української класичної літератури, зокрема на традиції Тараса Шевченка, Панаса Мирного, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Бориса Грінченка, Лесі Українки, написали для дітей і про дітей чимало хороших книг, близьких до юного читача своїм героєм.

Найактивніше у 20-ті роки публікувалися твори А. Головка, певну частину з яких письменник присвятив дітям. Як помітила тогочасна критика, письменник був “виразним однолюбом в тематиці своїх творів” (О. Білецький) і це однолюбство стосувалося теми села, долі бідняцьких дітей, позбавлених радощів безтурботного дитинства. Сюжетні колізії його ранньої прози будуються на протиставленні жорстокості реального (дорослого) світу, що живе за потворними законами ненависті й байдужості, з дитячою совістю, безпосередністю сприйняття цієї дійсності. Діалектика протистояння дорослого й дитячого світу у художній площині творів А. Головка розгортається на рівні зовнішніх опозицій (добро / зло,

правда / кривда, вірність / зрада, радість / смуток), які з розвитком фабульної дії поступово інтраполуються, а потім і повністю переходять у ранг внутрішніх антиномій.

У новелах і оповіданнях “Дівчинка з шляху” (1922 р.), “Товариші” (1923 р.), “Пилипко” (1923 р.), що склали першу прозову збірку “Дівчинка з шляху” (вийшла в Харкові 1925 року), “Червона хустина” (1924 р.), “Інженери” (1924 р.), у повісті “Удовині діти” (1923 р.) А. Головка вдається до глибинної художньої обсервації характерів дітей, дитячої психології та поведінки, що найповніше виявляються у кризові моменти соціальних протистоянь (розруха, голод, сирітство), у вирі подій громадянської війни. Авторська увага зосереджується не стільки на розвитку зовнішнього конфлікту, скільки на неоднозначній позиції малих персонажів, які поряд – часто й на рівні – з дорослими долають складні випробування. Письменник фіксує найтонші деталі, що стосуються кожного юного героя – миттєві настрої, уривчасті, часом хаотичні враження, використовуючи при цьому різноманітні відтінки зорових і слухових асоціацій.

У творах про дітей помічається ще одна особливість індивідуального стилю А. Головка. Маємо на увазі “психологічну монотонію” (Г. Сіпака) як об’єднуюче начало, що набуває відповідної тональності та психологічно-емоційної значущості, призводить до посилення емоційної напруги в тексті. Притаманні дитячим творам ліризовані інтонації любові, ніжності, співчуття, життєствердності зміщують акценти в бік індивідуально-особистісного, а не соціально значимого. Відтак, навзамін художнього аналізу суспільних явищ у текстах А. Головка з’являються одухотворені образи малих героїв, їх драматичні, часто конфліктно-суперечливі переживання.

Автор веде свою розповідь із позицій безстороннього спостерігача, у структурі викладу авторські оцінки, коментарі, узагальнення зведено до мінімуму (“втручання” автора спостерігаємо в основному в фінальних епізодах. – О.Ф.). Як вказує В. Агеєва (і вповні справедливо), “оскільки події даються з точки зору героя-дитини (і її сприймання майже не корегується

автором), то й моральні оцінки, присуди, висловлені дитиною, набувають часто абсолютної переконливості, значення етичних імперативів” [1, с. 86]. Превалювання подібних тенденцій реалізовано як на різних рівнях одного тексту, так і в різних творах А. Головка, присвячених малим героям.

Пишучи про дітей, переймаючись винятковими у своєму трагізмі ситуаціями, Головка не міг оминати гострої та актуальної для того часу проблеми – безпритульності. З цією тематичною домінантою пов’язані оповідання “Дівчинка з шляху”, “Товариші”, “Інженери”, повість “Удовині діти”. Авторські реляції у творах фокусуються на моментах розпачу й безнадії дитини, стражданнях і приниженнях малого персонажа, трагедії самотності й відчуження, детермінованих втратою найрідніших людей – батька й матері. Уникаючи грубих натуралістичних подробиць¹, розлогих описів, оперуючи окремими штрихами й промовистими деталями, письменникові вдалося створити яскравий образ осиротілого маленького героя у виняткових, часом непереборних зовнішніх обставинах.

Проникливою розповіддю про страждання маленької дівчинки розпочинає А. Головка оповідання “Дівчинка з шляху”: “Іти було важко. Маленькі ноженята, обгорнуті в ганчір’я, чавкали в грязюці й ламалися в колінах. Нило всередині. Іноді тупий голодний біль, як з цепу зривався, кидався від шлунку в груди, в голову. І темніло в очах. І мліло все тіло. Тоді Марійка знесилена сідала просто на шляху в грязюку й стиха скиглила” [8, с. 68]. Вражаючи своєю трагедійністю спогади Марійки, що з дитячою наївністю та безпосередністю розповідає про свого хворого братика, якого звідчаєна та знесилена мати покинула в чужих людей: “Захворів він дорогою. В людей, де ночували, й покинули його. А самі – тікати. Та наздогнали. Бородатий чоловік розірвав матері комір і вдарив. Збіглися люди. І мати плакала перед ними й стогнала од болю” [8, с. 69].

¹ Подібне уникнення грубувато натуралістичних сцен, таких характерних для творів раннього Андрія Головка, з’явилося в результаті численних редагувань і правок автора, які певною мірою руйнували ідейний задум, порушували логіку вчинків персонажів, а події й характери позбавляли елементарної логіки.

Яскраві образи сиріт, безпритульних дітей, викинутих на вулицю громадянською війною, бандитизмом, страшним голодуванням, творили у складних, повних експресій і протистоянь, обставинах С. Васильченко (оповідання “Приблуда”, 1922 р.) і Варвара Чередниченко (незавершений роман “1920”, 1925 р.). До слова, С. Васильченко писав про дітей-сиріт і до революції (“Дощ”, “Дома”, “Пацанок” та ін.), писав зі співчуттям і надією на їхню щасливу життєву долю. Він один із перших увів у радянську літературу образ безпритульного, відображаючи його внутрішній світ із позицій етичного аналізу соціальної дійсності.

Трохи пізніше трагедія безбатченків, жорстокі поневірвання “дітей вулиці”, перевиховання “важких” підлітків у дитячих будинках, комунах і колоніях лягли в основу повісті І. Микитенка “Вуркагани” (1927 р.) та його ж роману “Ранок” (1936 р.), що продовжив долі кількох її персонажів; повісті І. Сенченка “Безпритульні” (1927 р.), оповідання “Пацан” (1928 р.) І. Багряного, повісті О. Донченка “Батьківщина” (1936 р.) та ін. Якщо у сфері художнього аналізу більшості названих письменників були, як правило, характери й долі дітей-сиріт із бідняцьких верств, то Варвара Чередниченко в оповіданні “Що трапилося з Тетею Зорянською” (1926 р.) зверталася до зображення трагічної долі дівчини-сироти з інтелігентної панської родини, що потрапила до державного закладу опіки “Червоний прапор”, відтворювала драматичні колізії її душі, стан відчуттів та вражень. Зокрема письменниця осмислює процес внутрішнього роздвоєння дитини, змушеної обирати між усталеними традиціями й сімейними цінностями та складними правилами комуністського життя в дитячому будинку.

У незавершеному романі “1920” Варвара Чередниченко перенесить акценти художнього аналізу проблеми сирітства у сферу морально-етичних і соціальних конфліктів. Автор глибоко розкриває психологічний стан дітей у кризовий момент їхнього життя: втрати батьків під час голоду в Полтаві, небезпечної подорожі до дідуся й бабусі, які, зрештою, відмовляються від онуків і залишають їх напризволяще (позаяк батько й мати цих дітей були

революціонерами. – О.Ф.). Попри страшний голод, небезпеку загинути від холоду і хвороб, попри байдужість рідних людей, Яшко, Мишко і Дора не втрачають віри в добро і справедливість та виявляють милосердя до інших.

Письменники намагаються відтворити первинні чуттєві враження юних героїв, їхні переживання, настрої, роздуми. І відтворюють дитячий світ емоційно, гостро. Митцям хоча б почасти вдається відійти від ідеологізованих схем, за якими риторика влади щодо подолання безпритульності, виховання малолітніх правопорушників, супроводжується риторикою доброчинності й гуманізму, радянського колективізму. Авторська увага в тексті фокусується на неоднозначній позиції персонажа, який у драматичних обставинах, попри жорстокі поневіряння, непрості й нелегкі життєві стежки, не стає жертвою обставин і не ламає долі (прикметно, що в дитячій літературі 1920-х років образи негативних юних персонажів відсутні. – О.Ф.). Головні фінали в художній історії безпритульних, безталанних дітей, які стійко витримують усі випробування суворого життя та не губляться у складних ситуаціях, в основному завершуються оптимістично, з надією на минуцість страждань і кращу долю¹. І для голодного, обідраного маленького прибуди з однойменного оповідання С. Васильченко (“Прибуди”), і для тринадцятилітнього Альоші-вуркагана з повісті І. Микитенка, який в дитячому будинку пізнає людське тепло (“Вуркагани”), і для героя І. Сенченка – безпритульного сироти Василя (“Безпритульні”), і для багатьох інших персонажів, що потрапили у сферу авторської обсервації. Усі вони постають у творах як образ нового покоління борців за прекрасне й щасливе майбутнє, сповнені надій господарі нового життя, перед якими відкриваються усі шляхи й дороги. Тому так впевнено, з любов’ю й вірою говорить оповідач, суголосний з інтенціями автора, про перспективи юних

¹ Фактично перша спроба в дитячій літературі 20-х років змалювати негативний образ дитини – носія темних сил – це образ Пувички з повісті І. Микитенка “Вуркагани”. Однак і в цьому творі юний персонаж там служить лиш елементом протидіючої сили на життєвому шляху “художника Альоші”.

героїв в оповіданні С. Васильченка “Приблуда”: “оцей буде професор, а цей – інженір, а оця і оцей – будуть артисти. Мало не всі в будинку, як визначала Параска Калістратівна, були майбутні великі люди” [7, с. 170].

Що впадає в око при знайомстві з творами на тему безпритульності, написаних у період зародження радянської літератури для дітей і юнацтва, то це вже традиційні акценти на гуманізмі соціалістичної держави, яка докладає енергійні зусилля для порятунку “дітей вулиці”¹. Українські письменники із захватом розповідають про величезні успіхи суспільного виховання підростаючого покоління, оспівують щасливе дитинство і юність радянських громадян, зокрема колишніх безпритульних. Дитячі комуни, де живуть і навчаються діти нелегкої життєвої долі, зображаються своєрідною утопією раціонального виховання. Через здебільшого названі, локалізовані й пізнавані образи старших товаришів – вихователів-комуністів, комсомольських ватажків, робітників-ударників – автори демонструють цілком очевидне прагнення показати моральних гарантів комуністичної системи виховання, героїчна боротьба та самовіддана праця яких слугує прикладом для безпритульних дітей.

Так, скажімо, саме завдяки прихильності завідуючого дитбудинком пізнає людське тепло герой повісті І. Микитенка (“Вуркагани”), обдарований талантом скульптора Альоша-вуркаган, що потрапив у дитячий будинок у великому приморському місті, а звідти – на вулицю. Підтримка старших суворих, але справедливих товаришів-наставників сприяє визначенню життєвих пріоритетів хлопця-сироти, впевненості у здійсненні мрії (навчатися в художньому училищі. – О. Ф.). Мудрі настанови радянських вихователів і вчителів також допомагають безпритульному Василеві (“Безпритульні” І. Сенченка) знайти свою долю та своє місце в “новому” житті, стати чесним і активним громадянином країни.

¹ Як відомо, на початку 1930-х років радянська влада переможно рапортувала, що проблема безпритульності в СРСР остаточно вирішена.

Із середини 1920-х років в дитячій літературі представлена суттєво інша рецепція образу дитини, відмінна від класичної, представленої у творах І. Франка (“Малий Мирон, “Оловець”, “У кузні”, “Мій злочин”), М. Коцюбинського (“Харитя”, “Ялинка”, “Маленький грішник”), В. Стефаника (“Кленові листки”, “Мамин синок”, “Підпис”, “Катруся”) та ряду інших українських письменників. Якщо представники старшої генерації прагнули проникнути у внутрішній світ дитини, відтворити потаємне єство її індивідуального “я”, логіку й аргументацію вчинків окремого героя, то у сфері індивідуально-авторської обсервації нового творчого покоління – дитячий або юнацький колектив (дитячого будинку, трудової комуні, артілі юних кролівників, авіаційного гуртка т. п.), згуртований спільною ідеєю, наснажений важливими справами й не завжди дитячими проблемами. Юний персонаж цього часу – образ неіндивідуалізований, неконкретний. Зображаючи дітей, їхні прагнення й поведінку, письменники залишають поза увагою внутрішнє буття, саморефлексії персонажа. На передньому плані чи не в усіх характеристиках образу нового героя, в гостроконфліктних ситуаціях, драматичних епізодах – колективізм як норма поведінки й домінанта свідомості. Нерідко персонажі дитячих книжок навіть імен не мають: “один водить рукою по щоглі, як смичком по струнах, другий товче кулаком, як у бубон, у надуту щоглу; той – у боки, той навприсядки” (“Приблуда”); “дві пари дітей”, “багато-багато дитячих облич”, “два десятки дітей”, “Ану, вп’ятьох!”, “троє кинуться” (“Інженери”).

Атрибутовані комуністичною владою на початку 1930-х років зміни до процесу навчання, виховання й соціологізації (запровадження обов’язкової початкової освіти, повернення до традиційної класно-урочної системи навчання, системного опанування основ науки у вищій школі тощо) безпосередньо пов’язувались зі створенням нової дитячої книжки, книговидаванням, періодикою для дітей та юнацтва. Адепти революційної культури, як і тодішні авторитети радянської системи освіти, небезпідставно вважали дитячу літературу могутнім засобом виховання молодого покоління. І

найперше тому, що література для дітей за своїм характером і парадигматикою виконує дидактичну мету, пропагує певний образ життя й думки. Відтак, на дитячу книжку як важливого елемента в системі радянської освіти покладалася суспільно важлива місія репрезентанта панівної ідеології, дієвого засобу політичної пропаганди¹.

Нова сфера вимагала таких творів, які б відповідали духові часу, виконували соціально-політичне замовлення держави, зокрема виховували молодь на ідеях ленінізму й інтернаціоналізму, показували соціалістичні перетворення в країні. Тому перед “ноюю” радянською літературою для дітей і юнацтва як “найгострішої більшовицької зброї на ідеологічному фронті” ставиться ряд першочергових завдань, серед яких – завдання “формувати матеріально-діалектичний світогляд, активно боротися з намаганнями нав’язати їм “вороже світорозуміння”, ідеалістичне бачення світу; сприяти становленню пролетарсько-класової свідомості, гострої ненависті до класового ворога; виховувати в дусі пролетарського інтернаціоналізму, викриваючи шовінізм та національну ворожнечу; організовувати підростаюче покоління для участі в соціалістичному будівництві, навчити його активно долати перешкоди; забезпечити політехнічне виховання дітей, прищеплюючи їм навички колективної праці” [39, с. 16] тощо.

За вимогами корифея радянської літератури М. Горького, адресовані дитячій аудиторії художні твори мали охоплювати всі сфери людських знань і діяльності; формуючи “світогляд комунізму”, відображати ідеал всебічно розвинутої людини-творця, людини-патріота, колективіста й борця. Головним постулатом у літературі для юних громадян “країни рад”, за твердженнями

¹ Варто враховувати й той факт, що зі змістом дитячих книжок із задоволенням знайомились і читачі старшого віку. Як вважає дослідник “сталінізму і дитячої літератури в політиці номенклатури СРСР” А. Фатєєв, для малограмотних людей із чотиріхкласною освітою дитяча книжка була й доступна, й цікава тому, що письменники за вказівкою партійного керівництва порушували гострі соціальні питання на потребу дня [46].

Горького, залишалося виховання класової ненависті до буржуазії, зокрема – формування “органічної огиди до ворога, як істоти низького рівня”, нівелювання “страху перед силою його цинізму, його жорстокості” [9, с. 96].

Автори дитячих книжок, вважав “перший пролетарський” письменник, повинні бачити в дитині товариша, активного учасника будівництва нового світу, “маленького господаря” соціалістичної країни. Тому у творах, адресованих юним читачам, Горький вимагав показувати юних героїв “лицарями духу, борцями за правду, революціонерами й мучениками ідеї”, фантазерами, які закохані у мрію і здійснюють її на практиці [9, с. 77].

Підтримані (радше, санкціоновані) партійним керівництвом думки М. Горького підхоплювалися наближеними до влади письменниками, які в лиховісні 30-ті вже безпомилково орієнтувалися у зміні ідеологічних орієнтирів та блискавично реагували на запити політичної кон’юнктури. Вони визначали горизонт дитячого читання, що формувався відповідно до завдань “соціалістичної педагогіки”, атрибутованих новою владою та ідеологією з утилітарних класових позицій. Про що і як писати українським радянським письменникам для дітей та юнацтва вказували й чиновники від літератури. За процесом творення дитячої книжки неухильно стежив спеціальний державний інститут цензури, представлений чиновниками Головліту – безпосередніми провідниками указівок апарату ЦК.

“Політично невитримані” дитячі твори, що не вкладалися в загальноідеологічний контекст заборонялися пильними редакторами й, відповідно, вилучалися з бібліотек і книгарень та направляються (у кращому випадку) на полиці спецфондів або (в гіршому) – на переробку до паперових фабрик під гаслом нестачі паперу для радянської держави [47]. Найперше вилучалися “книжки про виховання в дусі основ старого устрою, релігійність, монархізм, націоналістичний патріотизм, мілітаризм, шанобу знатностей та багатства. Книжки, що змішували науку з релігійними вигадками, міркуваннями про божу премудрість” [2, с. 56-57]. Так, скажімо, в 1930 році

спецкомісія у справі дитячої літератури рекомендувала вилучити з “установ Соцвиху, бібліотек та з продажу” повість М. Вороного “Носоріг”, О. Олеся “Ялинка”, “Казки та оповідання” І. Кіпніса, роман Г. Бічер-Стоу “Хатина дядька Тома” та ін. Список забороненої літератури, надрукований у “Бюлетені НКО” 1933 року, складав вже 187 дитячих творів, серед яких – “Казки для юнацтва” Г.-Х. Андерсена, “Бельгійські народні казки” в перекладі Р. Гельбіна, “Англійські казки” У. Джекобса, “Казки Перо”, “Нові іноземні казки для дітей”, укладені А. Благіним і Н. Заровим тощо [Цит. за: Федотова О. Дитяча література України під цензурними заборонами 20-30-х рр. ХХ ст.]. Під жорстку ревізію ідеологічної цензури потрапляла українська дитяча класика – твори “дорослих” письменників для дітей.

Уже цей короткий аналіз показує, що формування жанрів, стилю, героїв дитячих книжок відбувалося в умовах радикальних політичних перетворень і реалізації соціально-педагогічних новацій початку 1930-х років. Саме в цей період більшість українських письменників – Г. Бабенко, І. Багмут, В. Владко, О. Донченко, Наталя Забіла, Оксана Іваненко, О. Копиленко, І. Нехода, В. Таль, М. Трублаїні та ін. – перейшла від осмислення традиційної теми дитинства до безпосередньої участі у творенні літератури для дітей та юнацтва. У форматі тотальної соціальної детермінації буття, ідеологічного тиску й політичного шантажу, вульгаризаторських звинувачень, арештів серед інтелігенції для багатьох українських письменників дитяча література “стала компромісним рішенням, своєрідною віддушиною, що давала можливість працювати, не поступаючись або майже не поступаючись своїми ідейно-естетичними принципами” [19, с. 53]. Іншими словами, цей жанр давав можливість порівняно вільного руху героя в літературному просторі.

На думку М. Чудакової, у складні, часом трагічні тридцять років “можна (і треба) було писати про піонерів, про Павлика Морозова, але можна було й не писати.... Була відома свобода формування цього жанру – вся увага офіційної критики була спрямована в бік “дорослої літератури” [49, с. 347]. У дитячій літературі, зауважує авторитетна дослідниця, можна було знайти “розмаїття

психологічних колізій і людських почуттів, відшліфовувалась техніка побудови особливого художнього світу – поза зв'язками з реальністю дорослого світу”, “і це був... світ повноцінної етики” [49, с. 355].

Не з усіма позиціями М. Чудакової можемо погодитися, окремі твердження наразі видаються, м'яко кажучи, контрверсійними. Думається не варто ігнорувати факти ідеологічної експансії в дитячу літературу, яку, власне, підтверджують численні партійні постанови й резолюції, прийняті на більшовицьких з'їздах, нарадах, зібраннях. Тим більше, говорити про більшу, ніж у авторів “дорослої” літератури 1930-х років, свободу творчого самовираження дитячих письменників. Не могло бути мови й про відокремленість дитячого світу від світу реального, позаяк комуністична влада імперативно нав'язувала літераторам завдання відображати зв'язок світу дітей і дорослих в прекрасних, щасливих умовах радянського життя. Думається, в означеному проблемному колі логічно було б акцентувати на майстерному використанні в дитячих текстах т. зв. методу “підставних проблем”, коли за встановленими системою ідеологічними кліше письменникам часом удавалося маркувати загальнолюдські норми й цінності.

Так чи інакше, оголошений на першому Всесоюзному з'їзді письменників заклик М. Горького до “людей бувалих” йти в дитячу літературу став для радянських митців імперативом до дії, реалізованим не тільки в художній творчості, але й на рівні виховної діяльності. Ідеологічно визначені форми роботи з дорослим читачем почали в повній мірі дублюватися й у дитячому читацькому середовищі. Українські письменники активно виступають на диспутах і обговореннях книжок у піонерсько-комсомольських колективах, на літературних вечорах у клубах, співпрацюють із бібліотеками. Так, за участі Миколи Трублаїні Харківська центральна бібліотека юного читача в 1934 році видала брошуру – звернення до письменників – “Дамо дітям книжку, що кличе до боротьби і перемоги”. Бібліотека палацу піонерів міста Харкова опублікувала збірку “Листи письменників до юних читачів” (1936 р.), в якій О. Донченко, М. Трублаїні та інші письменники порушують назрілі питання літератури для дітей, розповідають про свій творчий досвід.

Збираючи матеріал про життя радянських дітей, їх навчання, виховання і дозвілля, творці дитячої книжки багато часу проводять у школах, в учнівських колективах, палацах піонерів. Скажімо, в основу повісті “Олив’яний перстень” Степана Васильченка покладено складні життєві будні учнівського колективу 61-ї трудової школи імені Івана Франка, у якій письменник викладав українську мову і літературу протягом шести років (1922–1928). Олександр Копиленко під час роботи над романом “Дуже добре” та його продовженням “Десятикласники” постійно спілкувався з учнями 19-ї школи міста Києва, життя якої багатьма моментами лягло в основу діалогії. Письменник був присутній на уроках, на піонерських зборах і святах, допомагав учням готувати шкільні газети та рукописні літературні журнали, виступав із читанням власних творів, розповідав про специфіку письменницької праці тощо.

У Харківському палаці піонерів і школярів багато часу проводив М. Трублаїні, створив там клуб юних дослідників Арктики, в якому працювали гуртки штурманів, льотчиків, зв’язківців, географів, топографів, геологів та клуб юних дослідників підводних глибин. За його ініціативою та безпосередньою участю відбувалися подорожі піонерів за Полярне коло, на Кавказ, у Крим; організовувалися масові спортивні ігри харківських і київських школярів. Про подорожування чорноморським узбережжям, пригоди дітей та їхні враження від зустрічі з підводниками письменник розповів у повісті “Мандрівники” (1937 р.).

Написанню повісті О. Донченка “Школа над морем” передувало тривале відрядження письменника до Одеси, знайомство з життям слобідської школи та його учнівським колективом, обговорення з учителями на засіданнях педагогічних рад проблем виховання та навчання дітей. Враження письменниці Оксани Іваненко¹ від роботи в колонії для неповнолітніх імені Горького під керівництвом Антона Макаренка, що знаходилася на Харківщині в селі Куряж, лягли в основу її поеми “Колоніада”.

¹ У “Педагогічній поемі” Антона Макаренка письменниця постала прототипом образу студентки-практикантки Харківського педагогічного інституту Оксани Варської.

Дитячі книжки періоду “соціалістичної реконструкції” 30-х років ХХ століття – своєрідні культурні кореляти, дія яких обмежена втратою модерністських тенденцій та розвитком антигуманістичних радикальних ідей, що попередньо проходять апробацію в загальному – “дорослому” – середовищі. Тематичний діапазон літератури для дітей і юнацтва цього періоду, як і специфіка стилю, жанру дитячих творів, концепція адресата, проблематика, визначаються соціальним дискурсивним контекстом, зокрема умовами конструювання нової реальності та специфікою утвердження нових життєвих практик. Відповідно до вимог соціально-політичної кон’юнктури провідними темами у дитячій книжці є індустріалізація й колективізація, поетичне зображення самовідданої праці юних громадян радянської країни, прославлення героїки революції та громадянської війни, класова боротьба в усіх проявах тощо. Загалом, як писав у програмній статті “Оголошую себе за ударника і викликаю на соцзмагання” О. Донченко, “соціалістичне будівництво, реконструкція сільського господарства, участь дітей у боротьбі за промфінплан, оборона Соціалістичної Батьківщини в майбутній війні, політехнізація, природні багатства СРСР – ось теми для дитячого письменника” [15, с. 1]

Серед проблем, що їх автори ставили в своїх творах, адресованих юній аудиторії читачів, чільне місце посідають проблеми протистояння індивідуального й колективного, дружби та громадських обов’язків, кохання й сумління, міжособистісних стосунків, виховання соціально активної життєвої позиції та ряд інших. І конфлікт у цих творах – часто далеко недитячий, позаяк розгортається не тільки всередині дитячого колективу, а переноситься на взаємовідносини юного героя і світу, героя і складних обставин, героя і ворожого оточення.

Панівними стають мотиви патріотизму, соціалістичного гуманізму, дружби народів, заклики до готовності обороняти соціалістичну батьківщину від зовнішніх і внутрішніх ворогів. Дедалі активніше пропагується й розповсюджується ідея утвердження в літературі образу нового позитивного

героя – радянського колективіста, матеріаліста, пролетарського інтернаціоналіста, “загартованого в сучасних класових боях, сміливого, готового до бою з класовим ворогом і силами природи” [18, с. 146], справжнього борця, відданого справі комуністичного будівництва, здатного на самопожертву в ім’я загальнонародних ідеалів. Такий персонаж завжди показаний у внутрішньому розвитку (від сентиментальності – до стійкості духу, від фальшивої романтичності – до твердості характеру й т. п.), духовному і громадянському становленні, у процесі свідомого формування характеру, зіткненнях і випробовуваннях різними ситуаціями (часом екстремальними). Іншими словами, у художньому просторі твору перед читачем розгортається процес виховання сили волі юного супергероя (піонера, комсомольця) та кристалізації його світоглядних позицій.

Репрезентативність творчої стратегії письменників виразно оприявнюється на рівні художнього моделювання дитячих характерів. Попри зображення різноманітних інтересів, поведінки дітей у різних умовах і в різних обставинах, автори акцентують на визначальній і спільній чи на для всіх позитивних персонажів рисі характеру – на високому рівні самосвідомості, активній життєвій позиції, відданості комуністичній ідеї. Герої такого типу завжди готові підкоритися зовнішній авторитетній інстанції – колективу.

Однією з характерних рис у процесі зображення героя є гіперболізація його можливостей. Якщо в дитячій літературі 20-х років юні персонажі мріють про важливі суспільно корисні справи, то в 30-ті вони досягають успіху в підготовці до здійснення цих справ або ж реалізують свої мрії. Нові герої художніх творів, адресованих дитячій аудиторії, – передові піонери й комсомольці – не лише навчаються, але й активні у громадському житті, наполегливі у спорті й підготовці до героїчних вчинків, до боротьби з численними “класовими недобитками” та “імперіалістичними хижаками”. З молодечим завзяттям та ентузіазмом вони прагнуть (аналогічно до намагань позитивних героїв “дорослої” літератури) самоутвердження, романтики подвигу (на кшталт, здійснення “світової революції”), рішучо долають будь-

які перешкоди на шляху до омріяної мети. Героїчного характеру набуває як боротьба з індивідуальними вадами (жадібністю, ледарством, боягузством, хвалькуватістю), так і виконання надзвичайно важливих громадських справ (серед яких особливо актуальним є вміння виявити або навіть затримати ворога-шкідника, бандита-білогвардійця, диверсанта-шпигуна).

Література того часу нещадно експлуатує прагнення дітей бути схожими на улюблених героїв – легендарних червоних командирів, відважних полярних льотчиків і капітанів, переможців соцзмагань, ударників праці. Передаючи свої враження від подорожей, розповідаючи про відважних і безстрашних лицарів і звитязців радянської країни автори пропонують юному читачеві готові (взірцеві) зразки поведінки, які мали б слугувати прикладами для наслідування¹. Спадає на думку, що піднесено, із захватом показуючи життя персонажів дитячих книжок, їхнє навчання, активну участь у суспільнокорисній праці, автори таким чином “давали читачеві широкі можливості для самоототожнення з героєм, співпереживання, спільного подолання шляху від пасивного споглядання до усвідомлення власної відповідальності й вчинку, який мислився вирішальним моментом дорослішання” [20, с. 446] і персонажів, і читачів.

Відповідним чином оформлюючи маніфестовані державною владою інтенції, література для дітей та юнацтва переймає на себе частину функцій щодо створення відповідного психологічного та ідеологічного суспільного настрою. Рішучий наголос робиться на формуванні в дітей, підлітків і молоді готовності до боротьби за нові ідеали. Відтак, у книжках для дітей і юнацтва радянські письменники не просто зображають світ із його боротьбою,

¹ Як заявляв М. Трублаїні, один із провідних дитячих письменників 1930-х років: “Радянський письменник мусить виховати у свого читача вміння й бажання ставити собі за мету виконання лише громадсько корисних справ. Радянський письменник мусить писати так, аби його герої були відважні, настирливі, громадсько корисні люди. Але такого героя треба малювати так, аби він захопив читача настільки, щоб читач намагався бути подібним до цього героя” [45, с. 15].

небезпеками, труднощами, але й указують місця можливих подвигів у повсякденному житті. Беручи за приклад життя і діяльність “активних творців майбутнього”, автори пропонують дитячій та юнацькій аудиторії заздалегідь сформульовані соціальні, психологічні, морально-етичні взірці, визначають єдино “правильні” варіанти поведінки – у школі, в колективі, сім’ї, соціумі, у громадській діяльності.

Однією з домінантно репрезентативних ознак дитячої літератури цього періоду є виразний дидактизм, пролетарська риторика, неприховане моралізаторство, розлогі реляції навчально-виховного плану. Естетичний компонент у художніх творах для дітей і юнацтва виконує другорядну, допоміжну роль. Позиція героя літературного твору та позиція юного читача збігаються. І чим більше таких збігів, чим ближчим виявляється конкретний читач до концепції адресата твору, тим більшим бачився радянській критиці “естетичний ефект” (С. Іванюк) книжки для дитини.

У тридцяті роки автори книжок для дітей, підлітків та молоді легко бралися до ідеалізації явищ скороминущих або взагалі негативних. Твори такого рівня позначені штучністю ситуацій, плакатністю сюжетних конфліктів, шаблонними постатями, часом – безликістю і безбарвністю художнього виконання. Авторам дитячих книжок, які потрапляли під владу кон’юнктури і ставали жертвою ходячих уявлень та примх часу, бракувало польоту уяви й художньої майстерності. Вони щиро переймалися політичними гаслами, спрощено розуміли завдання естетичного виховання дітей – давалися взнаки вимоги тогочасної критики.

Так, скажімо, активно, в унісон до ідеологічних запитів часу дитячі письменники відображали тему колективізації українського села. О. Донченко у повісті “Ударний загін” (1931 р.) розповідає про участь дітей у створенні колгоспу, боротьбі з “класовими ворогами” – куркулями. Головні герої – піонери Ромка і Костя – допомагають викрити ворогів, ліквідувати прорив на молотбі, борються зі шкідниками, виводять голубів-зв’язківців для Червоної Армії. Поряд із дорослими класову боротьбу з експлуататорами-боями в

казахському аулі ведуть бідняцькі діти, образи яких представлено в повісті О. Донченка “Аул Іргіз” (1932 р.). Головний герой твору – дванадцятилітній Юлдаш, син байського пастуха, вже традиційно показаний у процесі формування класової свідомості.

Показовим для української дитячої літератури 1930-х років, особливо першої половини десятиліття, стало залучення до її масиву ідеологічно інспірованих “дорослих” текстів, які певною мірою розширювали її ідейно-тематичний та жанрово-стильовий діапазон. Горизонт дитячого читання задовольняло чимало повістей, оповідань, нарисів, присвячених індустріалізації, характерною й типовою домінантою яких була репортажно-нарисова форма викладу, плакатність, ілюстрація виробничих процесів, психологічна невмотивованість поведінки, схематичність образів-персонажів, які не завжди ставали повноцінними характерами. Загалом, хвороба голого “техніцизму” притаманна більшості творам, присвяченим темі “соціалістичного перетворення” країни. Поетика текстів відповідає основним тенденціям естетики соціалістичного реалізму.

Повість Ю. Шовкопляса “Земляний похід” (1933 р.) увійшла в дитячу літературу, хоча твір адресовано дорослим. Розгортаючи в художньому тексті широку картину будівництва великої гідроелектростанції, автор демонструє вміння радянських техніків і робітників на чолі з інженером-комсомольцем успішно, без допомоги закордонних спеціалістів, розв’язувати складні технічні проблеми. Поряд з дорослими в повісті діють школярі, які живуть інтересами робітничого колективу, беруть активну участь у ліквідації прориву на будівництві, нещадною правдиві до недоліків дорослих тощо.

Цілком робітничій тематиці присвятив повість для юнацтва “Розвідувачі нетрів” (1934 р.) О. Донченко. У творі зображено групу комсомольців, які, виявивши в архівах описи місць, де в тайгових нетрях криються поклади корисних копалин, вирушають в експедицію і знаходять для молодой радянської держави нафту. “Столиця Харків” (1931 р.) О. Донченка і “Тракторобуд” (1933 р.) Наталі Забіли знайомили дітей з індустріалізацією тодішньої столиці України,

будівництвом Харківського тракторного заводу. Про робітничий клас, будівників Дніпрогесу, донецьких вуглекопів написані для молодих читачів оповідання О. Донченка “Дніпрельстан”, “Електрика” (1931 р.), збірка літературних етюдів О. Кундзича “Шахтарі” (1932 р.), збірка новел П. Байдебури “Сюрприз” (1936 р.), повість Я. Гримайла “Юні мандрівники, або подорож на Дніпрельстан” (1930 р.).

Темі індустріалізації присвячена переважна більшість нарисів, із якими письменники В. Владко, М. Трублаїні, Н. Забіла, Я. Гримайло, І. Багмут знайомили дітей з великими новобудовами країни, традиційно акцентуючи на трудових подвигах “радянських героїв”, величі ударної праці на будовах п’ятирічок тощо. До слова, надзвичайно популярним на той час був жанр подорожнього нарису, адресований дитячій аудиторії, в якому письменники в цікавій формі розповідали про свої враження від мандрівок на Тянь-Шань, до Далекого Сходу, Карелії, узбережжя Охотського моря (І. Багмута “Подорожі до небесних гір” (1930), “Преріями та джунглями Біробіджану” (1931), “Вибухи на Півночі” (1932), “Карелія” (1933), “Верхівки засніжених тундр” (1935); М. Трублаїні “До Арктики через тропіки” (1931), “Людина поспішає на північ” (1931), “Ангара” (1933), “Курсом норд-ост”(1933)).

Значне місце в українській дитячій прозі з кінця 20-х років XX століття займають твори про участь юних героїв у подіях революції та громадянської війни, яка розділила народ на два непримиренні табори. У художній простір літератури ввішов узагальнено-типізуючий образ дитини як маленького дорослого з ідеологічно вмотивованим характером, який в умовах класової боротьби виявляє невластиві дитині героїзм і самовідданість, винахідливість і самодисципліну: чи то в боротьбі з бандою білогвардійців (“Оповідання командира”), протистоянні з ворожими диверсантами і “новими буржуями” (“Друзі”, “Сенчині пригоди”); чи в пошуках зниклих товаришів (“Весела компанія”) або родовища нафти в тайзі (“Розвідувачі нетрів”). Психологія дорослості домінує у світогляді, самоусвідомленні, вчинках і поведінці малих героїв О. Копиленка, Г. Епіка, Варвари Чередниченко, О. Донченка та ряду інших дитячих письменників того періоду.

Слід сказати, що необхідною складовою сюжету таких творів є значні елементи пригодництва, які не лише динамізують оповідь, підтримують напругу і читацьку цікавість, але й посилюють роль виховного моменту. Іншими словами, сюжетні колізії оповіді, що захоплюють увагу ще з перших речень і тримають у напрузі до останньої крапки, виявляються засобом педагогічної технології виховання особистості, яку пропонує автор і яка є санкціонована партійною ідеологією та суспільною свідомістю взагалі.

Парадигму смислових домінант оповідань і повістей, адресованих юній аудиторії та спрямованих на виховання нової людини, в основному зумовлює революційна романтика боротьби з прихованими внутрішніми ворогами – шпигунами, диверсантами, шкідниками. Важливу роль тут відіграє не атмосфера захоплюючих пригод юних героїв чи відкриття таємниць, а вміння дітей приймати нестандартні, відверто недитячі рішення у надзвичайних ситуаціях, героїчно долати складні випробування й будь-які перешкоди. Такі вчинки й поведінка персонажів, приміром, повістей “Син Таращанського полку” П. Панча, “Школа над морем” О. Донченка, “Начдив Щорс” С. Скляренка та багатьох інших симетричні уявленням автора про ідеал та мотивовані в першу чергу реаліями життя тогочасного суспільства, стають етичними зразками для наслідування, визначають варіанти поведінки юних героїв.

Помітне місце в дитячій і юнацькій літературі передвоєнної пори займала тема оборони держави від ворожого оточення та проблема готовності до боротьби за нові ідеали. До слова, увесь семантичний простір тоталітарної пропаганди того часу позначений розгортанням двох ключових метафор – “будівництво нового суспільства” і “фронт” [11, с. 600]. В офіційних виступах керівників республіки та медійних текстах цілеспрямовано постулюються ідеї планомірної та постійної підготовки суспільства до майбутньої війни з ворогом, що не полишає наміру знищити радянську країну. Військова проблематика, пов'язана з педалюванням семантики загрози, постійно піднімається в газетах і журналах, які розміщують на своїх шпальтах ґрунтовні огляди міжнародного становища. У

комунікативній практиці широко впроваджується інтерпретація політичної ситуації у світі з ідеологічно протилежних позицій, зокрема – нацистського режиму Німеччини, японської інтервенції Маньчжурії, нападу фашистської Італії на Абіссінію; подаються коментарі щодо громадянської війни в Іспанії. Ідеологема “ворога” в умовах нагнітання тривоги, перманентного очікування бою, підготовки до вирішальної битви з чужим світом стає ключовою. Антагонізм між системами відповідає ідеологічним установкам партії. Завдяки потужному агітаційно-пропагандистському тиску т. зв. пропедевтична війна стає повсякденною практикою буття та визначає моральні імперативи тоталітарного соціуму.

Вся до того часу вже добре налагоджена радянська пропагандистська машина працює на те, щоб кожен член суспільства, вступивши в більш або менш свідомий вік, сприймав реальне буття як короткочасний перепочинок між двома великими “зовнішніми” війнами [31]. Перехід від минувщини до сучасних реалій відбувається через постійне звернення до міфологізованої сюжетики революції та громадянської війни, в якій очевидно була паралель між воєнними подіями минулого й неминучою майбутньою війною. У ситуації перманентного протистояння всі члени суспільства (в тому числі й дитячого віку) ідентифікуються воїнами (Червоної армії, “трудового фронту”), які перебувають на передньому краї боротьби, або ж в екстремальних умовах готуються стати до лав захисників країни для вирішального зіткнення з ворогом.

Мілітаристська риторика стає невід’ємною складовою творів не лише адресованих дорослій аудиторії, а й творів, які увійшли в коло дитячого читання та відповідним чином репрезентували інтенції влади. Письменники наполегливо вчать дітей бачити ознаки прихованої війни, готують до майбутнього смертельного двобою, виховують усвідомлювати його сталість. Рівняння на героїв минулого (легендарних червоних командирів, відважних радянських льотчиків і капітанів, полярників-челюскінців) та безперервна піонерська клятва “в боротьбі за справу Комуністичної партії будь готов”

вимагають від юних читачів готовності самопожертви, здатності стати на захист радянської країни, прагнення віддати життя за інших. В означеному контексті цілком очевидно, що висвітлюючи підготовку юних героїв до протистояння зовнішньому ворогу, до найскладніших випробувань, держава таким чином використовувала дитячу літературу в підготовці до великої війни, у вихованні боєздатного покоління.

Зовнішнє вороже протистояння детермінує як уславлення ненависті, так і поетизації, романтизації помсти, навіть убивства в ім'я щасливого майбутнього. Означені етичні імперативи посідають провідне місце в романі-дилогії О. Копиленка “Дуже добре” і “Десятикласники”, персонажі якого свідомо “формують себе”, готуються священної війни, до найвищих випробувань в ім'я вітчизни. Скажімо, якщо романтична Руфа Гольдман хоче боротися з ворогом силою мистецтва, то вольова й відважна Кіра Коваль наполягає на особистому героїзмі, на, власне, загибелі в ім'я перемоги. У час воєнного протистояння дівчина готова пожертвувати собою – в ім'я країни стати живим смолоскипом: “Я б хотіла бути комуністкою підпільної організації якоїсь фашистської країни. Наша група працює в столиці... Фашисти напали на СРСР. Ми готуємо повстання пролетаріату в тилу фашистів. Завжди напруження і небезпека, але яка захоплююча робота!.. І ось вибухнула війна. Жорстокий терор і стан облоги в місті, увечері гаснуть вогні, темрява, жах. В першу ніч вилітає радянська ескадрилья з тисячі аеропланів громити центр столиці. Та як вони знайдуть, де саме центр міста? Де та столиця, коли всюди темрява?.. Я надягаю плаття, насичене такою рідиною, що горить як блискавка, її не можна зразу погасити ніякими засобами, особливо водою, чи накривши матерією. Вибігаю я на майдан – і вмить спалахує величезна пожежа, яскраве полум'я здіймається вище будинків. Це горю я... Це пам'ятник мені і гасло до повстання столичного пролетаріату” [25, с. 218].

Фанатична відданість, повна самоідентифікація з частиною якогось могутнього цілого та цілковите самозречення стає визначальною рисою характеру десятикласника Аркадія Трояна (“я нічого не зробив ще для людей,

але скажіть мені завтра вмирати за народ: і за майбутнє і за сьогодні – я вмиру просто і звичайно – коли це треба для мене, для вітчизни. Я мікроскопічна, стосімдесятимільйонна частка країни, йду пліч-о-пліч з цими мільйонами... Зараз я ніщо, десятикласник, але у мене є велика мрія... Я зроблю все, все зроблю!.. Настирливо, завзято, уперто працюватиму, вчитимусь! Я не боюсь нічого на світі!” [25, с.207]), що наполегливо працює над проектом ракети, якою, “сидячи спокійно десь під Москвою чи під Києвом, розгромить фашистську фортецю за кілька хвилин після нападу” [25, 242]. Подібна готовність не шкодуючи життя боротися за вітчизну присутня у словах і роздумах Сашка Мостового, що пройшов складний шлях перевиховання від непоправного порушника дисципліни до курсанта танкової школи та особливо гостро відчуває тривожність часу. Під час зустрічі з однокласниками колишній бешкетник і забіяка виступає з палкою промовою, що засвідчує нерозривне поєднання мілітарних і мирних рефлексій у його житті та свідомості: “Ми навчимося розпізнавати ворогів. Всіх фашистів, що заїдаються з нами, ми будемо бити. Битимемо так, що вони не знатимуть, де подітися. Краща радянська молодь іде в армію, у військові школи... ми готові стати на захист нашої Радянської Вітчизни. Ми готові жити і творити в мирному труді, але, коли треба, ми не пожаліємо життя...” [25, с. 389].

До протистояння зовнішньому ворогу, до найскладніших і невідворотних військових випробувань, які випадуть на долю, “якщо завтра війна”, готується ще один герой для наслідування в дилогії О. Копиленка – гарячий і запальний Віктор Мартинов. Юнак “кохається тільки у справах оборони, у військових справах”, тому ще підлітком ознайомився зі “стратегією імперіалістичної і громадянської війни”. Мілітарне мислення героя формують улюблені настільні книжки “класиків теорії військової справи”, “польовий статут червоноармійця... з якої він уміє черпати і настрої, і філософію, і естетичне задоволення, і моральне”, журнал “Военный вестник”, газета “Красная звезда”. В умовах підготовки до виконання священного обов’язку окреслюється ще одна, доволі прикметна, особливість захоплень юнака:

“художню літературу Віктор не любив, за винятком “Чапаєва” Фурманова і тієї літератури, що написана про війну, на фактичному матеріалі” [25, с. 282], що є яскравим корелятом епохи тридцятих років. Власне, всі ці елементи радянської військово-виховної системи, відображені на сторінках дилогії, з “мирним”, на перший погляд, сюжетом про школу, підтверджують ініційовану владою політику мілітаризації дитячого життя, яка згодом визначатиме світосприйняття, поведінку та уявлення кількох поколінь радянських людей.

Інша тематична група, що перебувала в силовому полі індивідуально-авторського аналізу, – прозові твори про життя, навчання і діяльність молодого покоління радянської “епохи”. Прикметно, якщо в 1920-ті художні історії про героїв, що відпочивають, розважаються, грають були відносно рідкими або майже відсутніми у дитячих книжках, то вже в 1930-ті роки на передньому плані фігурували розповіді про навчання й дозвілля соціально активних громадян у гуртках юних натуралістів, спортивних секціях, на сільськогосподарських дослідних станціях. Розглядаючи дитину як об’єкт комуністичного виховання, держава визначала, а література моделювала обов’язкові сценарії поведінки дітей у тих або інших ситуаціях. Беручи за основу вказаний сценарій, письменники жваво експлуатують узагальнено-типізуючий образ “дитини-дорослого”, яка прагне зробити свій внесок у якусь значущу громадсько-корисну справу. Таку, приміром, як конструювання таємничого двигуна для моноплана членами організованого при сільській школі авіаційного гуртка, що мріють про космос (“Авіаційний гурток” С. Васильченка); чи участь київських школярів у жнивах, які замість відпочинку долучаються у гарячу пору до колективної роботи (“Олив’яний перстень” С. Васильченка); або ж організація артілі юних кроліківників при сільській школі, що, з одного боку, забезпечує матеріальну базу школи, а, з іншого – служить для селян прикладом колективного господарювання (“Веселі кролі” О. Донченка). Автори наділяють таких персонажів певною “сухуватістю”, діловитістю – рисами, нехарактерними для дітей. Вони виконують громадські доручення, серйозно

готуються до здійснення майбутніх великих справ, підказують і повчають дорослих, позаяк часом виявляються розумнішими не тільки за своїх батьків-прогульників, ледарів, п'яниць, але й стоять вище заводської адміністрації, колгоспного активу, ба навіть робітничого колективу.

Часом, зображаючи активно діяльних, безмежно закоханих у справу батьків дітей, письменники втрачають почуття міри і показують своїх юних героїв тією потужною силою, що спрямовує дорослих на побудову нового життя. Тому так часто школярі (навіть учні молодших класів!) виконують непосильну для них роботу: ліквідовують прорив на заводі (“Прорив” М. Сказбуша) і ведуть село до колективізації (“Ударний загін” О. Донченка), будують електростанцію (“Юнбуд” І. Ковтуна) і підказують, вчать, як “залатати дірку прориву” у виробництві цегли (“Комашня” О. Копиленка). Саме діти демонструють дорослим, що таке добре і що є поганим: борючись з відсталістю і невіглаством, бувають учась у кампанії з ліквідації неписьменності, у розкуркуленні, викритті та затримці ворогів народу; приходять на фабрики, заводи, в колгоспи, скликають на мітинги робітників, підписують з ними угоди (на кшталт, угоди про те, що всі кидають пити й курити, розказаної у “Пригодах” В. Поліщука), перевиховують батьків-п'яниць тощо.

Активно включаючись в розв'язання державно-політичних проблем, дитяча і юнацька література вдається до зображення дітей на тлі суспільних відносин. Яскравим прикладом розгортання тоталітарного дискурсу є “шкільний” роман-диалогія О. Копиленка “Дуже добре” і “Десятикласники”¹, у якому зображено образ молодого радянського людини, зорієнтованої на боротьбу як єдиний спосіб утвердження прекрасного майбутнього для цілого суспільства. Докладно зупиняємося на цьому творі свідомо. Створений на замовлення adeptів нового утопічного дискурсу твір українського письменника

¹ “Десятикласники” (1938 р.) фактично стали продовженням роману “Дуже добре” (1936 р.).

став корелятом епохи тридцятих років, культовим зразком офіційної масової культури (так само, як “Школа над морем” Олеся Донченка і “Дев’ятий “А” Григорія Мединського – повісті із заздальгідь визначеною ритуалізованою схемою та обов’язково оптимістичним фіналом), на яку покладалася суспільно важлива місія репрезентанта панівної ідеології, дієвого засобу політичної пропаганди.

Прикметно, що написані за вказівкою влади твори “шкільної” тематики (за невеликим винятком) не заслужили пошани ні у влади, ні у критиків. Не маючи можливості відверто сказати про замовний і пропагандистський характер текстів, “принципові” дослідники того часу звертали увагу читачів на анекдотичну схожість повісті Мединського і діалогії Копиленка [21; 44], критикували фальший пафос, “майже одночасні та водночас помилкові відкриття”, зроблені авторами в діалогії “Дуже добре” і “Десятикласники”, у повістях “Школа над морем” і “Дев’ятий “А”. “У цих книжках серйозні питання ставляться несерйозно, немає справжніх конфліктів, все позбавлено різкості, все плавно і штучно, як у підводному царстві опери “Садко”, – вважав Ю. Нагибін. – Після їхнього прочитання молодий читач як і раніше залишиться наодинці з самим собою, нічому не навчившись, ні в чому не побачивши поради або втіхи” [35, с. 7].

У діалогії О. Копиленко детально й різноаспектно показав життя школи – як учнів, так і вчителів – другої половини 30-х років ХХ століття в нерозривному зв’язку з життям усієї країни, відтворив чимало прикметних подробиць тогочасного ідеологічно-зашореного життя. Паралельно до основної сюжетної лінії про обставини життя й навчання учнів, їх дозвілля, стосунки між учнями та вчителями у романах “Дуже добре” і “Десятикласники” розгортається ще одна важлива сюжетна лінія – сімейних взаємин (ставлення до дітей у сім’ї, мікроклімат у родині, конфлікти і розлучення батьків, взаємини між учителями, у тому числі інтимного плану), що впливають на формування характеру і світоглядних позицій школярів.

Семантика художнього тексту Копиленка ускладнена показом прихованого шкідництва у школі, боротьбою чесних педагогів з авторитарним директором-розтратником і вчителем-білогвардійцем, із міщанською ідеологією випадкових у школі людей, розповіддю про “перековування” мудrimi наставниками-вчителями несвідомих батьків. Поряд із відтворенням ідеолого-політичної боротьби автор репрезентує зміст соціально-педагогічних новацій, пов’язаних із процесом навчання, виховання і соціалізації радянських дітей. Так чи інакше, сюжетно-композиційні колізії в епічному континуумі діалогії мотивовані в першу чергу реальним життям радянського суспільства та радянської школи 30-х років XX століття.

Стандартизовані трафарети соцреалістичної естетики визначають у романах проблематику, конфлікт і ключові соціальні ролі персонажів. Якщо в романі “Дуже добре” авторські реляції зорієнтовані на проблемі формування особистості школяра-підлітка в умовах колективістських взаємовідносин, то в “Десятикласниках” увага сфокусована на гартуванні характеру колишніх семикласників, на міжособистісних стосунках юнаків і дівчат, першому коханні молодих людей як важливої події цілеспрямованого процесу соціалізації-ініціації. Відтак, фабульно-сюжетний час обох творів вбирає події кількох років – від початку особистісного формування та виховання дітей перехідного віку до набуття досвіду, дорослішання, пізнання сили кохання і дружби, визначення десятикласниками своєї місії в житті.

Структурна організація діалогії Олександра Копиленка дає підстави віднести “Дуже добре” і “Десятикласники” до жанрового різновиду виховного роману, важливим предикатом якого є такі методологічні ознаки, як: концепція героя та схема його соціального й морального формування, набуття ним інтелектуального, емоційного та практичного досвіду; опозиція позитивного і негативного персонажів, мотив ініціації, дидактизм фіналу тощо. Цей жанр займав одне з центральних місць в системі класової семантики соціалістичного реалізму, “демонструючи радянському читачеві, яким важливим є виховання нового типу особистості в умовах будівництва нового життя” [3]. Яскравим

зразком виховного роману, наснаженого “соціально-етичною, соціально-педагогічною проблематикою”, у 30-ті роки ХХ століття стали романи І. Микитенка “Ранок” (1933 р.), Л. Смілянського “Зустрічі” (1935 р.), автобіографічна трилогія Ю. Смолича “Дитинство” (1936 р.), “Наші тайни” (1937 р.) “Вісімнадцятилітні” (1938 р.), повість “Школа над морем” (1937 р.) О. Донченка, що репрезентували тему утвердження “нової соціалістичної моралі... молоді” [44, с. 97], “масового виховання й перевиховання людей”, “формування юної душі в бурях і трудах віку” [36, с. 24, 41].

В епічних полотнах і Микитенка, і Смілянського жанрові ознаки вихованого роману простежуються на рівні сюжеттики, оповіді (оповідач, суголосний з інтенціями автора), конфлікту, розвитку та формування характеру головного героя. В обох творах сфера авторської обсервації фокусується на процес перебудови колишніх сиріт і безпритульних, які під впливом колективу вихователів стають чесними й відданими будівниками соціалізму. Якщо в першій книзі роману “Ранок” (твір незавершений, написана тільки одна частина. – О. Ф.) зображена ціла галерея образів правопорушників, що стали на злочинний шлях, але завдячуючи роботі вихователів і чекістів, трудовій комуні та колективній праці поступово духовно “перероджуються”, пізнають силу праці, то в романі “Зустрічі” процес перевиховання проходить молодий червоноармієць зі складним характером, у минулому безпритульний вуличний хлопчисько Семен Барабаш. Такий вибір героя, ймовірно, давав змогу письменникам наочно зобразити моральне одужання “колишніх блатних”, їхній шлях від босяцьких уявлень про свободу особи до розуміння свободи як “усвідомленої необхідності жити за законами колективу, суспільства” [37, с. 58]. У період пошуку близьких за духом людей, боротьби зі складнощами світу (часом із власною бунтівною вдачею) ці молоді люди врешті-решт духовно перебудовуються і морально мужніють. Зокрема Семен Барабаш в атмосфері військової дисципліни та вимог армійських командирів не лише набуває досвіду, дорослішає, але й знаходить себе і свою місію у цьому світі, репрезентовану автором у традиційному для радянського виховного роману форматі: “немає вже тих сумнівів, що туманили

колись його свідомість. Немає важких турбот про своє майбутнє, а тільки думки про ту роль, до якої внутрішньо підготував він себе цілком... без якої він не мислить і самого себе. “Поки живуть вороги – щастя умовне”, – це він говорить собі тепер. І в готуванні себе до майбутньої боротьби на кордонах незмірених просторів батьківщини знаходить місце собі, своїй бунтівній неугамовній вдачі...” [42, с. 233].

У задуманому, за словами Копиленка, як твір про дітей, але для дорослих романі “Дуже добре” розвивається й вирішується ряд конфліктів (притаманних жанровій структурі виховного роману), серед яких – конфлікт між кращими учнями школи та невстигаючими в навчанні, активістами та порушниками дисципліни, між учнями і вчителями. Вже традиційно для соціально й дидактично спрямованої дитячої літератури 30-х років минулого століття всі ці конфлікти мають виробничий характер, естетичні критерії в тексті набувають другорядної ролі.

Однією з характерних ознак діалогії є поліперсонажність. Більшість персонажів є експресивними, імпульсивними натурами, які виразно передають специфіку підліткового і юнацького характеру. Групування героїв відбувається за принципом протиставлення, у тотальній опозиції і з однозначними оціночними характеристиками: кращі учні разом з улюбленими педагогами – з одного боку, з іншого – хулігани, недисципліновані школярі, підбурювані “ворожими елементами”. Прикметно, що різниця між позитивними й негативними образами роману – в мірі, ступені кращих якостей, які властиві майбутньому “будівникові комуністичного суспільства”. Топос прихованого ворога подається через конкретизовані типажі вчителів-аферистів, міщан-пристосуванців, провокаторів, шпигунів.

І в осмисленні шкільного життя, і в характеротворенні, зокрема у причинно-наслідковій обумовленості характерів соціальними обставинами прозаїк не надто приховує свої симпатії та антипатії. Уникнути одновимірності й дидактизму Копиленкові не вдається, письменник тяжіє до моралізаторства, до винесення присуду “чужим” і поетизації “своїх”. Відтак,

проблема протистояння старого й нового, утвердження добра через боротьбу зі злом розв'язується у творі занадто просто, долання суперечностей відбувається раптово, без логічної аргументації та пояснень.

Одновимірність, спрощеність помітна у розв'язанні конфліктів, які завершуються в романі виправленням негативного. Так, скажімо, недисципліновані учні під впливом свідомого піонерського активу та вчителів, які реалізуюють передові радянські методи виховання, перевиховуються і стають повноправними членами колективу (Марко Бубир) або ж кудись щезають, щоб у кінці твору повернутися сповненими бажання подвигом спокутувати власні провини (Сашко Мостовий). Завідувача школи Платона Корокута, який нічого не тямить у педагогічній теорії, ненавидить дітей, привласнює зібрані на підручники гроші, знімають із посади партійні чиновники, а на чолі школи стає завпед комуніст Пилип Кужіль і приводить корінну перебудову роботи учительського колективу. Характерно й те, що цей персонаж у романі виступає не як учитель (хоч і викладає хімію), а як справедливий і строгий керівник (“людина з міцним характером, настирлива людина, наполеглива”; “стриманий, невгамовний, вимогливий до себе” [25, с. 148]), мудрий наставник, який, відповідно до регламентованих норм соцреалістичної естетики, виступає лише у зв'язку з іншими образами, діє небагато, але його присутність відчутна, вплив вагомий протягом усіх сюжетних колізій.

Учитель географії Василь Петрович, син колишнього кубанського сотника, який присвоїв собі документи розстріляного ним червоногвардійця учителя Чернухи¹, шкодить запровадженню нової системи навчання й виховання, а відчувши загрозу, безслідно зникає. Безвідповідального підлабузника-піонервожатаго Славу Гутмана змінює чесна і принципова комсомолка Катя, яка “мала вдачу, цілком протилежну своєму

¹ У переробленому Олександром Копиленком новому варіанті роману “Дуже добре” про контрреволюційне минуле Чернухи-Каші не йдеться.

попередникові... енергійно виконувала обіцянки і проводила в життя намічені плани” [25, с. 203]; “багато знала в галузі політики, суспільствознавства, фізкультури і завжди в курсі газетних новин... країни і всього світу”, вітак, “швидко завоювала товариську симпатію у школярів” [25, с. 218]. Опікун Пещера, що збиткується з сироти Тамари Незабудь, виявляється недобитим білогвардійцем, якого незабаром арештовують слідчі органи.

За законами жанру виховного роману в художніх рефлексіях першої частини діалогії (“Дуже добре”) домінує тенденція до зображення життя героя-школяра у перманентній боротьбі зі складними випробуваннями, у процесі формування особистості, у світоглядному зростанні. Чи не всі позитивні герої роману-діалогії (серед галереї дійових осіб виділяються Кіра Коваль, Вова Порада, Аркадій Троян, Руфа Гольдман, Віктор Мартинов, Тамара Незабудь), відповідно до офіційних ідеологічних установок, постають “лицарями духу, борцями за правду, революціонерами й мучениками ідеї” [9, с. 77], фантазерами, які не лише закохані у мрію, але й реалізують її на практиці. Раціоналізм у їхньому житті поєднується з активними проявами романтизму. Зіштовхуючись із суворою реальністю життя, Копиленкові герої, різні за своїм характером і уподобаннями, постають перед першими несподіваними життєвими іспитами, не такими вже й легкими, як-то могло видатися тогочасному читачеві, прагнуть самоутвердження в навчанні та праці, романтики подвигу в надзвичайних ситуаціях. У характерах школярів, виняткових і обдарованих, на перший план виступає чесність, відвертість, почуття обов’язку, товаристськість. Свідомі учні безкомпромісні щодо зганебного вчинку однокласника Сашка, який кинув чорнильницю в нову вчительку: “Аркадій нахмурих брови і заявив:

- Я брехати не вмію і не буду.
- Справжні більшовики повинні говорити правду. Коли мене питають, я скажу, – промовила Кіра, звертаючись до Сашка.
- Що? – відповіло зразу з десятків голосів.

– Те, що чули! Я говорю тільки правду і не стану приховувати хуліганів. Я брехати не вмію, – повторила Кіра... Аркадію, правильно я сказала?

– Цілком правильно, я зроблю те саме... – відповів Аркадій...” [25, с. 53]

Авторська увага у другій частині роману “Десятикаласники” більше сфокусована на внутрішньому світі героїв, на їхніх переживаннях, пов’язаних із житєвими радощами й надіями, труднощами й розчаруваннями, представлених автором у антуражі життя радянської людини передвоєнного періоду. Треба віддати належне Копиленкові, який, попри стандартизовані трафарети щодо ідеологічно вмотивованої образно-сислової структури твору, локус авторської уваги зміщує в бік індивідуально-особистісного, а не соціально значимого. Точніше, показуючи формування героїв як певних соціальних типів, як постатей соціальної ідеології, автор діалогії разом з тим виділяє незмінні психологічні константи, пов’язані з віковими особливостями. Відтворюючи властиву молоді того часу ідейно-емоційну піднесеність, щиру схвильовану атмосферу навчання, письменник зосереджується на іманентних потенціях вчорашніх підлітків, що стали дорослими й серйозно задумуються над своїми вчинками, над суперечностями і конфліктами, які, до речі, завжди завершуються примиренням (випраленням негативного).

Щирими й приникливими в романі є картини, в яких розкриваються інтимні взаємини героїв: народження кохання Кіри Коваль і Аркадія Трояна, взаємної симпатії Руфи Гольдман і Вови Поради, Тамари Незабудь і Віктора Мартинова. Народжене з дружби перше кохання десятикласників, позбавлене протиріч, гармонійне, одночасно і романтичне, і вповні приземлене. Показуючи дружбу десятикласників, Копиленкові вдається відійти від розуміння дружньої вимогливості та принциповості як морального покарання особи за найменшу дрібницю, характерні у стосунках підлітків. Згадаймо, як жорстко розправився семикласник Вова Порада з улюбленою лялькою Кіри, розірвавши іграшку на клапті, звинуватиши подругу у “страшному злочині”: “Піонерка, голова загону бавиться з лялькою! Цим займаються тільки буржуазні елементи! За це ж галстук з тебе треба негайно зняти! Я поставлю питання на раді загону! Ми тебе

проробимо на зборах” [25, с. 175]. Чи Аркадій Троян на контрольній з математики повідомив учителеві й класу, що голова піонерзагону “Кіра Коваль списала контрольні завдання, обманула вчителя і всіх нас”.

У другій частині діалогії зростає питома вага “розуміння” друга, прагнення вникнути в сутність його проблем, підтримати і словом, і справою. Разом із тим автор представляє радянський варіант дружби і любові між юними громадянами нової генерації, сформований на основі утвердження чесності та “життя в ім’я людей”. Визначальною рисою характеру надмірно ідеалізованих героїв Копиленка є самопожертва на користь інших, колективу. На підтвердження цього можна навести фрагмент роману, коли головна героїня роману запальна Кіра Коваль обурюється, коли хтось насміхається над однокласниками (часом її реакція має яскраво виражений штучний характер), стає на захист сироти Тамари Незабудь від опікунів Пещер – колишнього білого поручика і власниці готелю. Дівчина підтримує свого товариша Аркадія Трояна у складній ситуації, увесь драматизм якої полягає у виключенні з піонерської організації, а той у свою чергу різко картає старосту класу Вову Пораду за негідний вчинок – підказки на уроці: “Комсомолец, який допомагає своєму товаришу... робитись ледарем, не вчитись, списувати... Чого вартий такий комсомолец? – наступав Аркадій.

- А ти за мене не турбуйся, – виходячи з класу, недбало сказала Маруся.
- Я повинен про всіх турбуватись, і ти теж... ” [25, с. 300-301].

Палко обстоюючи думку про чистоту дружби (“дружба є святе, велике почуття”, “комсомолец має бути абсолютно чесним і чистим”), сенс справжньої товариської допомоги принциповий Аркадій Троян вбачає в тому, “щоб не прощати другові ні його хиб, ні помилок” [25, с. 337]. Тому для безкомпромісного лідера десятикласників Сашко Мостовий не просто хуліган, а й особистий недруг, як власне й однокласники – егоїст і позер Яша Баркін та модниця Маруся Рожко.

В індивідуально-авторській інтерпретації позитивні персонажі роману дилогії позначені неабиякою енергійністю, дієвістю, наполегливістю, вони постійно працюють (і не тільки на уроках) та допомагають іншим. Школярі виконують громадські доручення: стають піонервожатами на громадських засадах і допомагають учителям виховувати учнів молодших класів, опікуються тваринами і птахами в зоологічному кабінеті школи, організовують аеромодельний і драматичний гуртки, організовують виставки. З молодечим завзяттям та ентузіазмом прагнуть (аналогічно до намагань позитивних героїв “дорослої” літератури) самоутвердження, романтики подвигу, рішучо долають будь-які перешкоди на шляху до омріяної мети. Тому й чинять організований опір колишньому бандиту вчителю географії Чернусі та пишуть листа в ЦК партії і народному комісару освіти, в якому розповідають про шкідницьку діяльність завідувача Корокута, що привласнив шкільні гроші.

“Майбутні творці майбутньої історії”, “нового світу” не лише соціально активні у громадському житті, наполегливі в навчанні і спорті, але й справжні патріоти й захисники країни, здатні до героїчних вчинків. Героїчного характеру в дилогії Копиленка набуває як боротьба з індивідуальними вадами (егоїзмом, індивідуалізмом, міщанськими звичками, ідейною короткозорістю, недисциплінованістю і т.п.), так і бажання випробувати себе, відчувати справжніми звितяжцями, лицарями-бійцями, вистежуючи зокрема підозрілих осіб або затримуючи шпигуна, що був особливо небезпечний, коли діяв у згоді із внутрішнім ворогом. Цілком очевидно, що хвиля шпигуноманії, що заповонила простір суспільно-політичної комунікації 1930-х років, знайшла відображення у художній площині роману “Десятикласники”. Неодноразово в тексті автор акцентує на потребі формувати не просто пильність, а гіпертрофовану пильність, адже “інорземні шпигуни, порушники кордонів та вороги... пролазять і шкодять усюди”. В готових, клішованих формах прописує для героїв обов’язкові сценарії поведінки (“повинна бути мобілізована кожна родина,

кожен громадянин” [25, с. 368]; “треба уміти розпізнавати ворога, треба бути пильним” [25, с. 369]), впроваджуючи таким чином у свідомість читача пропагандистську версію перманентної боротьби, доводячи її необхідність.

Письменник уважно прослідковує процес розвитку характеру культурного героя. Неважливо, чи це стосується переходу від дитячої наївності, недосвідченості до морально змужніння та ідейної зрілості Аркадія Трояна, чи соціального становлення особистості Марка Бобиря, якому через помилки й життєві випробування довелося пройти шлях від злочину до духовного відродження, апогеєм якого стає вступ до комсомолу. В обох випадках йдеться про боротьбу за нову самоідентичність, зокрема подолання в позитивному героєві ознак стихійності та формування високої свідомості. Логіка еволюції Аркадія і Марка детермінує необхідність змінити погляди, власну поведінку, стати кращим перед товаришами, перед дорослими, перед школою, піонерською організацією, комсомолом, партією, перед соціалістичною батьківщиною, що “дала радянським дітям щасливе дитинство”.

Так, скажімо, якщо спочатку вся система морально-політичних асоціацій Трояна будується на традиційних явленнях (у риториці зрілого сталінізму – наївних і несвідомих. – О.Ф.) про боротьбу з ворогом (юнак ненавидить ворога, “має сильні м’язи, здорове тіло, міцний, несхибний дух”), то обман шпигуна Івана Медового, який входить у довіру до Аркадія та проникає в сім’ю конструктора Галайди й ледве не викрадає секретні матеріали, надає їм іншого формату. Гіперболізовані символи небезпеки, очікування загрози, що набувають у житті десятикласника ознак перманентності, а згодом усвідомлення власної провини (у тоталітарній системі координат – злочину) позбавляють його від ідеалізму і мрійливості, загартовують, роблять старшим.

Динаміка внутрішнього розвитку характеру Марка Бобиря, мотиваційна сила його вчинків вже традиційно для ідеологічно інспірованих текстів розкривається в зіткненнях і випробуваннях, у яких герой прагне опанувати себе, рухаючись від індивідуалізму як ознаки стихійності до колективізму – вищої форми свідомості. У підлітковому віці учень неабияких

здібностей Марко зв'язується з поганою компанією, починає читати заборонені книжки (дореволюційні), грати в карти, пити горілку, зрештою, стає на шлях злочину – викрадає державні гроші з портфеля своєї мачухи. Під впливом радянської дійсності, комсомольського активу в юнака змінюється поведінка, розвивається “висока свідомість”, гартується характер. Герой приходить до необхідності підпорядкувати індивідуальну ініціативу і власні переконання думці колективу. Сцена вступу Бобиря до комсомолу, його виступ перед однокласниками є ритуалом із глибоко символічним змістом, що підтверджує результат “перевиховання” зовнішньою авторитетною інстанцією: “...не криючись Марко розповів усе – про відрив від колективу, про свою замкненість, коли треба було дружити з товаришами... Друзі допомогли перебороти сумніви. Але хотілося б довести й роботою й ділом, що він має право увійти в щасливу комсомольську сім'ю. Шукав героїчного вчинку, чекав нагоди виявити себе, а такої нагоди не було. Заздрив товаришам і мучився. Так і не зробив нічого великого, Але наше життя велике – і нагода ще буде” [25, с. 388].

Процес ініціації з оптимістичним фіналом, який проходять Копиленкові герої, відбувається за підтримки однокласників і під впливом старших товаришів-наставників, що репрезентують нормативну систему координат: завпеда-комуніста Кужеля, вчительки історії Райко (в “перевихованні” Марка вона відіграла найпомітнішу роль), конструктора Галайди, полковника Поради, який впливав на Аркадія “непомітно, може, навіть мимохіть, але впливав глибоко”. Іншими словами, молоді люди піддаються ряду випробувань і після успішного їх подолання стають повноцінним “членами родового співтовариства” (К. Кларк). Свідомо прагнучи досягнення своєї мети, і Аркадій Троян, і Марко Бобир, досягають соціальної та колективної інтеграції, а не індивідуальної ідентифікації власне самих себе.

Література для дітей та юнацтва періоду становлення канону соцреалізму – один із найяскравіших художніх документів, крізь який прочитується політика радянської влади. Прагнучи до конструюванні нової

реальності та моделювання нових життєвих практик, українські письменники сформували систему соціокультурних міфологем, що стала для юних читачів основним орієнтиром в соціальному просторі, формували характер і світогляд. Чи не всі колізії творів мотивовані в першу чергу реальним життям тогочасного суспільства, активно декларовані в лозунгах і плакатах, промовах і підручниках adeptів нового утопічного дискурсу, які безпомилково орієнтувалися у зміні ідеологічних векторів. На першому плані – світла й радісна, повна ентузіазму й ініціативи, творчості й безкорисливості віртуальна картина щасливого життя радянських дітей. Роль автора-творця в образно-смісловій структурі таких текстів зводиться до банальної функції ілюстратора-оформлювача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. П. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агєєва. – К., 1994. – 160 с.
2. Архів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. — Оп. 1. — Спр. 160. — Арк. 56–57.
3. Болдырева Е. М. От “Педагогической поэмы” к “педагогической идиллии” / Е. М. Болдырева // Электронный ресурс. — Режим доступа : http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/14_9/
4. Бородіца С. В. Жанрові домінанти роману виховання у творчості У. Самчука: інтертекстуальний дискурс / С. В. Бородіца // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія “Літературознавство”. — 2009. — № 12. — С. 34–37.
5. Брюховецький В. “...Напинаються горді вітрила” / В’ячеслав Брюховецький // [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http:// coollib.com/b/189688/read#t105](http://coollib.com/b/189688/read#t105)
6. Букетова, Ж. П. Романи виховання: “Дуже добре” і “Десятикласники” О. Копиленка / Ж. П. Букетова // Радянське літературознавство. — 1985. — № 12. — С. 56–61.
7. Васильченко С. Вибрані твори / Степан Васильченко. — К. : Дніпро, 1967. — С. 170–181.
8. Головка А. Твори / Андрій Головка. — К. : Рад. письменник, 1982. — Т. 1. — С. 68–76.
9. Горький М. О детской литературе, детском и юношеском чтении: Избранное / М. Горький ; [Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Б. Борисовой] / [4-е изд., перераб. и доп.]. — М. : Дет. лит., 1989. — 222 с.

10. Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах. — М. : Худож. лит., 1953. — Т. 25. Статьи, речи, приветствия 1929–1931. — 525 с.
11. Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 годов / Л. Гудков. — М. : Новое литературное обозрение, “ВЦИОМ-А”, 2004. — 816 с.
12. Дзюба, И. Пятьдесят лет спустя: украинская литература 30-х годов – глазами 80-х / Иван Дзюба // Дружба народов. — 1989. — № 4. — С. 210–237.
13. Добренко Е. Заготовка читателей (Школа и идеология литературы) // Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/dobr/index.php
14. Добренко Е. Соцреализм и мир детства / Евгений Добренко // Соцреалистический канон : сб. ст. ; под общей ред. Х. Гюнтера и И. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 31–40.
15. Донченко О. Оголошую себе за ударника і викликаю на соцзмагання / Олесь Донченко // Літературна газета. — 1931. — 10 січня. — С. 1.
16. Донченко О. Школа над морем / Олесь Донченко. — К. : Веселка, 1980. — 251 с.
17. Зарва В. А. Становлення, еволюція й особливості роману виховання / В. А. Зарва // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. — 2014. — Вип. II. — С. 5–14.
18. Затонський В. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва (3 доповіді на Всеукраїнській партнаradі в справах дитячої літератури 26 квітня 1934 р.) / В. Затонський // Українська дитяча література: Хрестоматія критичних матеріалів ; [Упорядн. : Ф. Х. Гурвич, В. С. Савченко]. — К.. : Вища шк., 1969. — С. 143–146.
19. Іванюк С. С. АДРЕСАТ – МАЙБУТНЄ. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941) / С. С. Іванюк. — К. : Наук. думка, 1990. — 128 с.
20. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. ; [за ред. В. Г. Дончика]. — К.: Либідь, 1998. — Кн. 2. Ч.2 (1960–1990-ті роки). — 464 с.
21. Ивич А. Три повести о школе / А. Ивич // Литературное обозрение. — 1940. — № 9. — С. 19–25.
22. Карасев, Л. В. Знаки покинутого детства (“постоянное” у Платонова) / Л. В. Карасев // Вопросы философии. — 1990. — № 2. — С. 26–43.
23. Кларк К. Советский роман : история как ритуал / К. Кларк // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689>.

24. Коваленко Б. Образ радянської людини / Б. Коваленко // Літературна газета. — 1936. — 6 липня. — С. 2.
25. Копиленко О. Дуже добре. Десятикласники. Романи / Олександр Копиленко. — К. : Харківська книжкова фабрика ім. Фрунзе, 1969. — 402 с.
26. Крылова А. Советское личное: “семейно-бытовая” тема в предвоенной советской литературе / Анна Крылова // Соцреалистический канон : сб. статей [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное Агентство “Академический проект”, 2000. — С. 803—813.
27. Круглова Т. А. Травма первой любви: советская инициация (на материале кинематографа) / Т. А. Круглова // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2593/1317/>
28. Крупская Н. К. Педагогические сочинения : в 10-ти т. / Н. К. Крупская; [Под ред. Н. К. Гончарова, И. А. Каирова, Н. А. Константинова. Подгот. текста и примеч. Э. М. Цимхес]. — М. : Изд-во АПН, 1959. — Т. 3. Обучение и воспитание в школе. — 798 с.
29. Лахусен Т. Соцреалистический роман воспитания, или провал дисциплинарного общества / Томас Лахусен // Соцреалистический канон : сб. статей / [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 841–852
30. Литовская М. А. Воюющие дети в русской литературе первой половины XX века / М. А. Литовская // Homo Militaris: Литература войны и о войне. История, мифология, поэтика. — Калуга : КГУ им. К. Э. Циолковского, 2010. — С. 93–99.
31. Литовская М. А. Преждевременные войны Аркадия Гайдара / М. А. Литовская // Электронный ресурс. — Режим доступа : http://www.gaidar.ompural.ru/index.php?main=sci_litovskaya&id=100003
32. Макаренко А. С. Педагогічна поема / А. С. Макаренко ; [пер. з рос.]. — К. : Рад. школа, 1977. — 508 с.
33. Микитенко І. Вуркагани / Іван Микитенко // Микитенко І. Брати. Вуркагани. Диктатура ; [Упоряд., передм. Та прим. О. Микитенка; іл.. худож. В. Євдокиманка]. — К. : Дніпро, 1986. — С. 81– 202.
34. Микитенко І. К. Ранок : роман / І. К. Микитенко. — К. : Молодь, 1966. — 352 с.
35. Нагибин Ю. Школьная тема: “Школа над морем” / Ю. Нагибин // Детская литература. — 1940. — № 9. — С. 6–9.
36. Новиченко Л. М. Український радянський роман: стислий нарис історії жанру / Л. М. Новиченко. — К. : Наук. думка, 1976. — 130 с.

37. Острик М. Леонід Смілянський. Критично-біографічний нарис / Михайло Острик. — К. : Рад. письм., 1964. — 185 с.
38. Постоутенко К. Исторический оптимизм как модус сталинской культуры / К. Постоутенко // Соцреалистический канон : сб. ст. ; [под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. — СПб. : Гуманитарное агентство “Академический проект”, 2000. — С. 48–491.
39. Про вимоги до дитячої п’єси: Обіжник НКО до всіх Райінспектур Наросвіти, ОНІО, пед. та дит. видань, до всіх вид-в від 2.XI.1930 // Бюл. НКО. — 1930. — № 37. — С. 16.
40. Свідер П. І. Олександр Копиленко: Життя і творчість / П. І. Свідер. — К. : Рад. письменник, 1962. — 183 с.
41. Сидоренко О. О. “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” — роман виховання / О. О. Сидоренко // Радянське літературознавство. — 1989. — № 5. — С. 40–48.
42. Смілянський Л. Зустрічі: роман / Л. Смілянський. — К. : Молодий більшовик, 1936. — 236 с.
43. Смолич Ю. К. Твори: в 6 т. / Юрій Корнійович Смолич. — К. : Дніпро, 1971. — Т.1: Дитинство. Наші тайни. Вісімнадцятилітні. — 701 с.
44. Смұльсон Л. Образи і схеми: про успіхи і хиби роману “Десятикласники” / Л. Смұльсон // Літературна критика. — 1939. — № 4. — С. 98–109.
45. Трублаїні М. Дамо дітям книжку, що кличе до боротьби й перемог: [Брошура-звернення до письменників] / М. Трублаїні й інші письменники. — Х. : Центральна бібліотека юного читача, 1934. — С. 485–487.
46. Фатеев А. В. Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР / А. В. Фатеев // [Електронний ресурс]. — Режим доступу : psyfactor.org/lib/detlit.htm
47. Федотова О. Дитяча література України під цензурними заборонами 20–30-х рр. ХХ ст. / Оксана Федотова // [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=771>.
48. Філатова О. С. Дитяча книжка в ідеологічній системі координат / О. С. Філатова // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): зб. наук. пр. ; [за ред. О. С. Філатової]. — Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. — № 1 (15). — квітень (2015). — С. 204–210.
49. Чудакова М. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов / Мариэтта Чудакова // Чудакова М. Избранные работы. — М. : Языки русской культуры, 2001. — Т. 1. Литература советского прошлого. — С. 339–366.
50. Шупак С. Книга про школу і школярів : роман “Дуже добре” О. Копиленка / С. Шупак // Літературна газета. — 1936. — 6 листоп. — С. 3.

ВИСНОВКИ

Кардинальні системні зрушення й катаклізми в політичному та соціокультурному житті України початку ХХ століття не тільки каталізували руйнацію усталених норм і цінностей, але й генерували ектопію в характері міжлюдської комунікації. Деномінація сенсу діалогічних відносин абсолютизувала одноосібне право вирішувати, судити, оголошувати вирок, втручатися у справи інших і нав'язувати свої думки. Загалом, ініціювала формування редукованої парадигми мислення.

У системі радянської метафізики 30-х років ХХ століття абстрактно всезагальна єдність колективного цілого замінила єдність індивідуального буття й перетворилася “в єдність однієї свідомості” чи, за словами М. Бахтіна, “абсолютне я”, “абсолютний дух”, “нормативну свідомість”. Ідеологічну трансценденцію комуністичного абсолюту здійснювала партія, “священна” місія реалізації міфологічного проекту покладалася на суб’єкта революційної практики.

Література в дискурсивному просторі соціальної комунікації отримала функції особливого супердискурсу, а художник-творець – соціальне замовлення на втілення в художній формі ідеологічних і політичних концепцій. Інакше кажучи, функціонально-рольові повноваження політико-естетичного медіума. Комунікативна стратегія соцреалістичного дискурсу в хронотопному вимірі тридцятих років регламентує статус суб’єкта художньої діяльності на основі дискурсу влади, замаскований під виглядом художнього. Тобто а пріогу генерує механізм авторитарної свідомості автора-творця.

Артикульована від імені влади, держави, вождя література є авторитетною для читача, незалежно від ступеня її внутрішньої переконливості, і потребує безумовного визнання. Художній текст в умовах тотальної уніфікації й регламентування світоглядно-змістового та формально-стильового простору

самореалізації митця функціонує як художньо-ідеологічний резервуар для “підживлення” емоційної енергії маси, генерування духу перемоги в боротьбі з силами зовнішньої і внутрішньої природи, для мобілізації діяльності на досягнення чітко визначеної мети – побудови “світлого майбутнього” тощо. Більше того, авторитарне слово автора, сфокусоване на “перековування” людського матеріалу засобами “художньої терапії” (Т. Лахузен), стає основним інструментом сталінського технократичного проекту “інженерії людської душі”.

Соцреалістична парадигма визначає позиції суб’єкта художньо-словесної творчості та його адресата не лише з конкретними вихідними установками підпорядкування й регламентації, але й узгоджує з програмою чіткого взаємоконтролю. Система рольових функцій в умовах функціонування ідеологічної доктрини має виразно амбівалентний характер. З одного боку, політична нормативна база в контексті сталінської інтерпретації радянського автора “інженером людських душ” детермінує радикалізацію “формовки” читача й вивищує автора-творця. З іншого – закріплює домінуючу роль читача – творця справжнього, а не художньоумовного світомолелювання.

В ієрархічно структурованій авторитарній практиці комунікація естетичного суб’єкта та його адресата базується не на співтворчості, а на взаємообумовленому самообмеженні й підкоренні вищому авторитету – диктату ідеологічно задекларованих орієнтирів. У цілому, тотожність смислового потенціалу автора й читача, характерне дублювання екзистенціального кругозору детермінує процес перетворення акту комунікації у своєрідну гру, учасники якої прагнуть змінити позицію опонента за своїм зразком, водночас зберігаючи самотність контрагента.

Логіку авторитарної я-свідомості естетичного суб’єкта чи не найглибше оприявнює корпус творів виразно соціально-політичного характеру з чітко окресленими ідеологічними конотаціями. Репрезентований українськими митцями раціонально кодифікований художній матеріал про індустріалізацію, колективізацію, формування нової людини забезпечував читачеві адекватне розуміння і сприйняття логічної структури зовнішнього

тексту. Основи кодифікації закладалися як на рівні проектування ідейно-тематичного комплексу, так і на рівні формування методики впливу на свідомість естетичного адресата нової формації. Моделюючи художню картину світу, автор вдається до відкритої артикуляції індивідуального світосприйняття (тотожного політико-ідеологічним інтенціям влади), підпорядковує героя сфері власних світоглядних пріоритетів, тим самим остаточно нівелюючи принцип діалогічних взаємовідносин. Делегована вищим авторитетом прерогатива виразника суспільно-значимої ідеї дозволяє митцю виражати дидактично-моралістичну позицію.

У процесі інтерпретації нового соціокультурного феномену семантичне наповнення та конфігурація ідеологічного коду в образно-смісловій структурі художнього тексту іноді набувають не тотожного загальноприйнятого, “затвердженого” значення. Авторський алгоритм смислових і образно-стилістичних презентацій оприявнює об’єктивний зміст радикальних перетворень, детермінованих конкретними соціально-політичними умовами й історичними обставинами, що виходить за межі ідеологічної регламентації.

Наукове видання

ФІЛАТОВА

ОКСАНА СТЕПАНІВНА

АВТОР І ТЕКСТ У СИСТЕМІ СОЦРЕАЛІЗМУ

Монографія

Формат 60×84/16. Ум. друк. арк.14,5. Тираж 100 прим.

ВИДАВЕЦЬ І ВИГОТОВЛЮВАЧ

Товариство з обмеженою відповідальністю фірма «Ліон».

54038, м. Миколаїв, вул. Бузника, 5/1.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1506 від 25.09.2003 р.