

Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка
Інститут філології
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК 821.161.2.09

ШАРОВА ТЕТЯНА МИХАЙЛІВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

АВТОР І ТЕКСТ У СИСТЕМІ СОЦРЕАЛІЗМУ: ПРИРОДА ЕСТЕТИЧНОГО КОНФОРМІЗМУ ТА ПОЕТИКА КОМПРОМІСУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ К. ГОРДІЄНКА)

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т. М. Шарова

Науковий консультант – Філатова Оксана Степанівна, доктор філологічних
наук, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Шарова Т. М. Автор і текст у системі соцреалізму: природа естетичного конформізму та поетика компромісу (на матеріалі творчості К. Гордієнка). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, Київський університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України. – Київ, 2020.

У дисертації вперше комплексно осмислено та системно проаналізовано індивідуальні реакції та засоби адаптації автора-творця до нормативної системи координат соцреалізму, простежено конформістські інтенції, які виявляються на різних структурно-функціональних рівнях художньої системи, що інтегрує епіку, публіцистику та літературну критику К. Гордієнка. До аналізу долучено літературні твори українських письменників, в яких актуалізовано інтегральні компоненти соцреалізму та оприямилено досвід естетичного конформізму; максимально використано архівні матеріали Харківського літературного музею, приватний епістолярій; журнальну й газетну хроніку; маніфести, програми організацій та угруповань, постанови вищих партійних органів з питань літератури і мистецтва. У роботі актуалізовано критику і теорію літератури, що визначають логіку конструювання соцреалізму, обґрунтовують специфіку соцреалістичного міфотворення та репрезентують проблеми вітчизняного літературно-мистецького процесу 20–80-х років ХХ століття.

Наукова проблематика дисертації, теоретичні питання та специфіка досліджуваного матеріалу зумовили застосування комплексної методології,

що включає науковий інструментарій традиційних історико-типологічного і порівняльно-історичного методів дослідження, психоаналітичного, типологічного та біографічного. Також залучено принципи герменевтичного й системного підходів до історико-літературних і мистецьких явищ, аналізу художніх та стильових структур прози К. Гордієнка, декодуванні основних наративів, що зумовлює залучення деяких принципів рецептивної естетики. Інтертекстуальний метод сприяв осмисленню національних та інонаціональних культурних кодів, оприявлених у прозописьмі К. Гордієнка; метод реконструкції – відтворенню картин минулого за допомогою архівних документів, епістолярію, спогадів тощо.

Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел. У першому розділі визначено й систематизовано загальні маркери соцреалістичної парадигми, проаналізовано способи політичної регламентації естетичних норм. З'ясовано механізми «вписування» літератури в дискурс соцреалізму та простежено особливості формування «мови співробітництва». Осмислено структури «подвійного життя», подвійного художнього мислення письменника та їхній вплив на розвиток творчості.

У другому розділі дисертації простежено етапи творчого становлення письменника з огляду на закономірності й особливості розвитку української літератури, визначено загальні механізми перетворень, переорієнтацій та основні етапи модуляцій художнього мислення. З'ясована динаміка тематичних та жанрово-стильових орієнтацій різноформатних жанрів малої прози та визначена специфіка ідеологічного та естетичного компромісу в сатиричних повістях «Автомат» і «Славгород». Творчість К. Гордієнка подавалася цілісно, до уваги бралися твори як 1920-х, так і твори, написані у форматі соцреалізму 1930–1980-х років.

У третьому розділі дисертаційної роботи осмислено зміни мистецьких переорієнтацій К. Гордієнка в умовах підпорядкування художнього мислення зовнішнім вимогам та їх вплив на розвиток його

творчості. Охарактеризовано схематичні шляхи репродукування світу в оповіданнях і повістях «про комуну», позначені наслідуванням / стилізацією політичних вимог, нав'язуваних партійною критикою. Звертається увага на те, що соцреалістичне міфотворення у прозі К. Гордієнка періоду «зрілого сталінізму» поєднувалося зі спорадичними спробами висловити затаєні почуття й переживання від подій в українському селі періоду розкуркулення й колективізації. Визначено особливості авторського моделювання подій Другої світової війни в малих епічних жанрах. Зокрема з'ясовано, що в оповіданнях і нарисах не стільки відображено події війни, скільки подано осмислення переживань, душевних потрясінь персонажів.

У четвертому розділі дисертаційної роботи проаналізовано велику епічну прозу К. Гордієнка. З'ясовано, що в романній трилогії «Буймир» сфера художньої обсервації автора розгортається навколо подій історичного минулого, розвитку українського села за умов примусової колективізації, перетворень у свідомості й побуті, хроніки боротьби народу у другій світовій війні. В умовах обмеженої свободи на вияв творчих інтенцій, письменник зосереджує увагу на моральних підвалинах життя українського хлібороба, незнищенності вікових традицій; визначальні риси поетики бере від національної традиції, живого народного слова. Встановлено, що прагнення автора до життєвого й художнього узагальнення, осягнення різних суперечностей буття зреалізоване в книжці «Зимова повість».

У п'ятому розділі дисертації визначено діапазон проблемно-тематичних пріоритетів К. Гордієнка – літературного критика і публіциста. З'ясовано, що горизонти критичного мислення письменника резонують із актуальними проблемами української літератури та художньої творчості. Рух думки автора обертається навколо питань культури мови, її стилістичних та інтонаційних ресурсів, образної системи народного мислення тощо. Белетризована мемуаристика пов'язана зі спогадами про літературний процес 1920-х років, вплив літературного оточення на творче зростання. Попри наявність стереотипних підходів та ідеологічних алгоритмів до відображення

дійсності, у творах широко представлена творча атмосфера українського літературного життя 20-х рр. ХХ ст., об'єктивно відтворені характери письменників із харківського літературного кола.

У висновках узагальнено основні положення, визначені в ході дисертаційної роботи. Закцентовано на тому, що творчість К. Гордієнка, по-перше, наочно ілюструє роль митця в тоталітарних умовах; по-друге, віддзеркалює трагічний результат балансування між світоглядно-етичними й естетичними засадами та накинутими «згори» вимогами єдиного радянського стилю; по-третє, розкриває практики адаптації автора-творця, висвітлює логіку як вимушеного, так і добровільного конформізму.

Ключові слова: соцреалізм, ідеологічний дискурс, естетичний конформізм, «мова співробітництва», поетика компромісу, автор, проза, публіцистика, літературна критика.

ABSTRACT

Sharova T.M. An author and text in social realism system: the nature of aesthetic conformism and the poetics of artistic compromise (based on the material of K. Gordienko's works). – Manuscript.

Thesis for a Doctor Degree in Philology, Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Borys Grinchenko Kyiv University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2020.

In the dissertation, for the first time, individual reaction and means of the author-creator adaptation to the social-realism coordinate's normative system are comprehensively analyzed and systematically explored. The analysis includes Ukrainian writers' literary works, in which it has been actualized the integral components of social realism and introduced the experience of aesthetic conformism; the archival materials of the Kharkiv Literary Museum and private

epistolary have been used maximally; magazine and newspaper chronicle; manifestos, programs of organizations and groups, resolutions of the highest party bodies on literature and art have been investigated. The critique and the theory of literature determining the logic of constructing social realism and substantiating the specifics of social-realistic myth-making and representing the problems of the domestic literary and artistic process of the 20-80s of the twentieth century have been actualized in the work.

The scientific matters of the dissertation, theoretical issues and specification of the studied material have led to the application of a complex methodology, including scientific tools of traditional historical-typological and comparative-historical methods of research, psychoanalytic, typological and biographical. The principles of hermeneutic and systematic approach to historical and literary, and artistic phenomena, analysis of K. Gordienko's prose and stylistic structures, decoding of basic narratives have been also implicated, leading to involvement of some receptive aesthetics principles. The intertextual method contributed to the understanding of national and international cultural codes, as embodied in K. Gordienko's writings; the method of reconstruction – the reproduction of paintings of the past with the help of archival documents, epistolary, memories, etc.

The thesis consists of Introduction, Five Chapters, divided into sections, Conclusions and References. In the first chapter, common markers of the social-realist paradigm have been identified and systematized, and ways of aesthetic norms' political regulation have been analyzed. The mechanisms of «fitting» the literature into the discourse of social realism and the peculiarities of the formation of the «language of cooperation» have been found out. The structure of «double life», the writer's dual artistic thinking and its influence on the development of creativity has been considered.

The second chapter of the dissertation traces the stages of the writer's creative formation in view of the patterns and peculiarities of Ukrainian literature development defines the general mechanisms of transformations, reorientations

and the basic stages of artistic thinking modulations. The dynamics of thematic and genre-style orientations of different formats of small prose are clarified, and the specificity of ideological and aesthetic compromise in the satirical stories «Avtomat» and «Slavgorod» is defined. The works of K. Gordienko have been presented in a holistic way, the works of both the 1920s and written in the format of socialist realism of the 1930s and 1980s were taken into consideration.

The third chapter of the dissertation deals with the changes of K. Gordienko's artistic reorientations in the conditions of artistic thinking subordination to external requirements and their influence on the development of his work. The schematic ways of reproducing the world in stories and novels «about the commune» are characterized by the imitation / stylization of political demands imposed by party criticism. Attention is drawn to the fact that the social-realistic myth-making element in K. Gordienko's prose of the «mature Stalinism» period was combined with sporadic attempts to express concealed feelings and experiences Ukrainian village's events in the period of dekulakization and collectivization. Features of the author's modeling of the Second World War's events in small epic genres have been determined. In particular, it has been found that the stories and essays give an understanding of the experiences, the emotional turmoil of the characters much more than reflecting the events of the war.

In the fourth chapter of the dissertation, the great epic prose of K. Gordienko has been analyzed. It has been found out that in the novel trilogy «Buimyr» the sphere of the author's artistic observation unfolds around the events of the historical past, the development of the Ukrainian village in the conditions of forced collectivization, transformations in consciousness and life, chronicles of the people's struggle in the Second World War. In the limited freedom conditions the expression of creative intentions, the writer focuses on the moral foundations of the Ukrainian farmer's life, the indestructibility of age-old traditions; the defining features of poetics are taken from the national tradition, the living folk word. It has been determined that the author's desire for life and artistic generalization, comprehension of various contradictions of life was realized in the book «Winter's Tale».

The fifth chapter of the thesis defines the range of problematic-thematic priorities of K. Gordienko – literary critic and publicist. It has been found that the horizons of the writer's critical thinking resonate with current problems of Ukrainian literature and artistic creativity. The movement of the author's thoughts revolves around the issues of the language culture, its stylistic and intonational resources, the imaginative system of folk thinking and so on. Fiction memoirs relate to memories of the 1920s literary process, the influence of the literary environment on creative growth. Despite the presence of stereotypical approaches and ideological algorithms for the depiction of reality, the works present the creative atmosphere of the Ukrainian literary life of the 1920s, the characters of the writers from the Kharkiv literary circle are objectively reproduced.

The conclusions summarize the main points identified in the dissertation. It has been emphasized that the work of K. Gordienko, firstly, illustrates clearly the role of the artist in totalitarian conditions; secondly, it reflects the tragic result of balancing the ethical and aesthetic principles with the imposed Soviet «from above» style; thirdly, it reveals the adaptation practices of the author-creator, sheds light on the logic of both forced and voluntary conformism.

Keywords: social realism, ideological discourse, aesthetic conformism, «language of cooperation», poetics of compromise, author, prose, journalism, literary criticism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Шарова Т.М. Автор і текст у системі соцреалізму: природа естетичного конформізму та поетика компромісу (на матеріалі творчості К. Гордієнка): монографія. Мелітополь: ФОП Однорог, 2019. 400 с. (23,25 д. а.).
2. Шарова Т. Мілітарна модель у зображенні буденного життя і художні рефлексії Костя Гордієнка. *Українська література в загальноєвропейському контексті*: колективна монографія. Мелітополь: ФОП: Однорог, 2020. С. 24 – 33 (0,57 д. а.).
3. Шарова Т. Short prose of Kost' Gordienko of the 1920's: dynamics of thematic and genre-style orientations. *From rhetorical communication to a situation of real dialogue. The experience of literary reflection at the beginning of the XX century*: collective monograph. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing». 2020. S. 54 – 71 (1,18 д. а.).

Науково-публіцистичне видання

4. Шарова Т. Кость Гордієнко: нариси, публіцистика, епістолярій: науково-публіцистичне видання. Мелітополь: ФОП Однорог, 2017. 152 с. (8,84 д. а.).

Статті у фахових наукових виданнях України

5. Шарова Т. Парадигма наукових та творчих пошуків українських письменників 30–40-х рр. ХХ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр. Серія «Філологічна»*. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. Вип. 45. С. 176 – 177 (0,35 д. а.).
6. Шарова Т. Кость Гордієнко: художнє відображення теми села. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. Луганськ: ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2014. № 1 (284). Ч. I. С. 104 – 111 (0,43 д. а.).

7. Шарова Т. Образ жінки в художньому світі К. Гордієнка. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди: зб. наук. пр.* Серія літературознавство. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 1 (77). Ч. I. С. 202 – 211 (0,45 д. а).

8. Шарова Т. Поетикальні вектори художньої творчості К. Гордієнка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Бердянськ: БДПУ, 2014. Вип. V. С. 183 – 190 (0,45 д. а).

9. Шарова Т. Індивідуальний код оповідної манери К. Гордієнка. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.* Філологія. 2014. Вип. 40 – 41. С. 138 – 140 (0,35 д. а).

10. Шарова Т. Трагічні колізії роману К. Гордієнка «Буймир». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: зб. наук. пр.* Серія «Філологічні науки». Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2015. № 2. С. 309 – 312 (0,5 д. а).

11. Шарова Т. Генеза змістоформи роману Костя Гордієнка «Чужу ниву жала». *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. №16. С. 57 – 60 (0,5 д. а).

12. Шарова Т. Особливості роману К. Гордієнка «Дівчина під яблунею». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр.* Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 58. С. 249 – 252 (0,45 д. а).

13. Шарова Т. Художня часографія прозових творів Костя Гордієнка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Літературознавство. 2015. №8. С. 152 – 155 (0,45 д. а).

14. Шарова Т. Сатиричні твори К. Гордієнка в ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород». *Літературний процес: методологія, імена, традиції: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Київ: Вид-во Київського університету імені Бориса Грінченка, 2016. № 7. С. 190 – 194 (0,48 д. а).

15. Шарова Т. Особливості «художньої правди» у творах Костя Гордієнка. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2016. Вип. 23. С. 54 – 56 (0,37 д. а).

16. Шарова Т. Дискурс соцреалізму: комунікативні стратегії й тактики. *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2017. № 2. <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=207> (0,8 д. а).

17. Шарова Т. Філософські візії прози К. Гордієнка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: зб. наук. пр. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 235 – 238 (0,44 д. а).

18. Шарова Т. Літературно-художня творчість у радянській парадигмі: практики адаптації, логіка та аргументи конформізму. зб. наук. пр. Філологічні науки. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2018. № 1 (21). С. 143 – 149 (0,75 д. а).

19. Шарова Т. Журналістика Костя Гордієнка як підготовчий етап до літературної творчості. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. пр.* Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 23. С. 379 – 381 (0,38 д. а).

20. Шарова Т. Практики адаптації автора-творця: соціокультурний простір. *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2018. № 3. <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=239> (0,7 д. а).

21. Шарова Т. Автобіографічна ретроспектива мемуаристики Костя Гордієнка як спроба самоусвідомлення «я» і «ми». *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2018. № 2 (4). [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/sharova_tetiana_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/sharova_tetiana_04_2018.pdf) (0,5 д. а).

22. Шарова Т. Літературна практика у форматі соціалістичного реалізму. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр.* Кривий Ріг: ФОП Мариниченко С.В., 2018. Вип. 11. С. 90 – 100 (0,45 д. а).

23. Шарова Т. Тематичні сфери і стильові маркери малої прози Костя Гордієнка. *Літературний процес: методологія, імена, традиції: зб. наук. пр. Філологічні науки*. Київський університеті мені Бориса Грінченка. Київ: Вид-во Київ. ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2019. № 14. С. 105 – 111 (0,6 д. а).

24. Шарова Т. Основні етапи модуляцій художнього мислення К. Гордієнка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30. Т.3. С. 163 – 169 (0,8 д.а.).

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

25. Шарова Т. Літературний процес 20-х років ХХ століття та механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. № 2. Р. 28 – 30 (0,45 д. а).

26. Sharova T. Artistic and documentary basis of creativity K. Gordienko: modern retrospective. *Scientific Journal Virtus*. 2020. № 41. С. 173 – 176 (0,65 д. а.).

27. Шарова Т. Схематичні шляхи репродукування світу у вимірі канону соцреалізму (на матеріалі творчості Костя Гордієнка). *Scientific Journal Virtus*. 2020. № 42. С. 142 – 144 (0,45 д. а.).

28. Sharova T. An attempt at an ideological and aesthetic compromise in the satirical story «Automat» by K. Gordienko. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII(68), Issue 226. С. 42 – 44 (0,55 д. а.).

Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації

29. Sharova T. Kost Gordienko: variety of the conflicts in the works of the master. *The Strategies of Modern Science Development: Proceedings of the II International scientific-practical conference, Yelm, WA, USA, 4–5June, 2013*. Р. 61 – 66 (0,35 д. а).

30. Шарова Т. Сатиричні прийоми роману К. Гордієнка «Славгород». *Мова. Свідомість. Концепт: зб. наук. пр.* Мелітополь: МДПУ імені Богдана Хмельницького, 2016. Вип. 6. С. 209 – 214 (0,3 д. а).

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА СОЦРЕАЛІЗМУ: РАДЯНСЬКА МОДЕЛЬ І ПОСТРАДЯНСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	23
1.1 Маркери авторитарного дискурсу та способи політичної регламентації естетичних норм	23
1.2 Практики адаптації автора-творця, логіка та аргументи конформізму	61
1.3 Мова «співробітництва» та структури художньої опозиції до тоталітаризму: поетикальні ознаки й рецептивні критерії.....	94
Висновки до першого до розділу	115
РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ КОСТЯ ГОРДІЄНКА: ТВОРЧІ ШУКАННЯ 1920-х РОКІВ, КОНТЕКСТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА КЛЮЧОВИЙ КОД РАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	118
2.1 Механізми перетворень, переорієнтацій та основні етапи модуляцій художнього мислення письменника	119
2.2 Мала проза 1920-х років: динаміка тематичних та жанрово- стильових орієнтацій	144
2.3 Спроба ідеологічного та естетичного компромісу в сатиричних повістях «Автомат» і «Славгород»	170
Висновки до другого до розділу	194
РОЗДІЛ III. ПРОЗА КОСТЯ ГОРДІЄНКА ПЕРІОДУ «ЗРІЛОГО СТАЛІНІЗМУ»: АВТОРСЬКІ ОРІЄНТИРИ ТА МЕХАНІЗМИ ВПISУВАННЯ В НОРМАТИВНИЙ ДИСКУРС	197
3.1 Бриколажі радянського життя в оповіданнях і повістях «про комуну»	197
3.2 Схематичні шляхи репродукування світу у вимірі канону соціалістичного реалізму	225
3.3 Мілітарна модель у зображенні буденного життя і художні рефлексії митця	259
Висновки до третього до розділу	284

РОЗДІЛ ІV. «ПРАВДА ЖИТТЯ» УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА У ВЕЛИКІЙ ЕПІЧНІЙ ПРОЗІ: ОФІЦІЙНИЙ ТЕКСТ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ КОНОТАЦІЇ	287
4.1 Ідеологічні та художні матриці в романній трилогії «Буймир».....	287
4.2 Кореляція мистецьких інтенцій та офіційного дискурсу в «Зимовій повісті»	332
Висновки до четвертого до розділу.....	343
РОЗДІЛ V. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ТА ПУБЛІЦИСТИКА КОСТЯ ГОРДІЄНКА В СИЛОВОМУ ПОЛІ КОНФОРМІЗМУ.....	345
5.1 Проблема мови і культура мислення	345
5.2 Автобіографічна ретроспектива мемуаристики як спроба самоусвідомлення «я» і «ми»	362
Висновки до п'ятого до розділу.....	373
ВИСНОВКИ	375
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	385
ДОДАТКИ	422
А. Список опублікованих праць за темою дисертації	422
Б. Відомості про апробацію результатів дисертації	426

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасна українська гуманітаристика активно демонструє зацікавлення літературно-мистецьким процесом минулої доби, зокрема вдається до осмислення специфіки художнього мислення, формування якого детерміновано чинниками як літературного, так і позалітературного – соціально-історичного та політико-ідеологічного – характеру. Грунтовні праці сучасних літературознавців (А. Білої, М. Безхутрого, О. Бровко, М. Васьківа, О. Гальчук, С. Жигун, М. Жулинського, О. Ільницького, Л. Кавун, Ю. Коваліва, В. Кузьменка, С. Ленської, Р. Мовчан, С. Павличко, В. Панченка, Ю. Шереха, М. Шкандрія та багатьох інших) присвячені переважно аналізу творчих здобутків репресованих та заборонених українських письменників, штучно вилучених із літературного процесу ХХ століття.

Водночас упродовж останніх кількох десятиліть помітно зросли рівні системного прочитання та реконструювання радянських дискурсивних практик, здійснені в різноформатних та різноаспектних студіях В. Агєєвої, Н. Бернадської, Т. Гундорової, І. Захарчук, Т. Свєрбілової, О. Філатової, В. Хархун, інших дослідників літературної стратегії тоталітаризму. Активна фаза наукового осмислення феномену українського соцреалізму пов'язана в основному з вивченням художніх стратегій визнаних майстрів мистецтва слова, що працювали у форматі соцреалістичної «естетики» та долучалися до ретрансляції владного імперативу, безпомилково орієнтуючись у зміні ідеологічних векторів.

Для українського літературознавства ця робота актуальна, адже вона зумовлює необхідність аналізу художніх практик менш відомих письменників, які, щоб «утриматися у новій дійсності, схожій... на зграю голодних вовків, аби не загинути безіменним ворогом народу в соловецьких чи колимських таборах» [4, с. 17], слухняно поєднували індивідуальне

художнє бачення та визначені політичні установки, світоглядно-етичні засади та радянські стереотипи-ідеологеми. Критична обсервація проєкції соцреалізму у творчості знакових постатей та в художньому доробку письменників «не з найгучнішим ім'ям» (Л. Новиченко) робить присутній внесок у формування нової концепції історії української літератури ХХ століття. Власне так само, як і дослідження індивідуальних реакцій та засобів адаптації автора-творця до нормативної системи координат, реконструювання механізмів «вписування» в ідеологічний дискурс, простеження логіки й аргументів конформізму.

В означеному контексті важливим є об'єктивний, неупереджений аналіз результатів ідеологічного й естетичного компромісу в межах офіційного дискурсу, зроблений на матеріалі творчості «патріарха української прози» (В. Родіонов), хоча й не ключової фігури, – Костянтина Олексійовича Гордієнка. Творчість письменника, що тривала майже 70 років, заслуговує на увагу з тих причин, що, по-перше, репрезентує якісні зміни в українській літературі періоду національно-культурного відродження й чи не найповніше – трагічні деформації в умовах партійної експансії; по-друге, дозволяє простежити механізми переродження художніх та стильових структур у ситуації виживання. Зрештою, дає змогу адекватним чином осмислити шляхи «примирення» з дійсністю, практику адаптації переконань та художнього мислення письменника до ідеологічного коду соцреалізму.

Тим більше, що художня спадщина, літературна критика та публіцистика Костя Гордієнка в сучасному українському літературознавстві не були об'єктом літературознавчого аналізу. Хіба що з нагоди ювілею «останнього із могікан» на шпальтах газет і журналів з'явилося кілька портретно-оглядових статей та відгуків В. Родіонова, В. Романовського, Б. Ткаченка, Р. Якеля, в яких головний акцент робився на окремих аспектах життєвого і творчого шляху митця. В умовах безапеляційного панування офіційного дискурсу радянська критика продукувала ідеологічну рецепцію прози Костя Гордієнка. На етапі його естетичного росту звинувачувала в

«політичній короткозорості» й «незрілості», в «перекручуванні» фактів про здобутки радянського суспільства та в «невідповідності» форми «новій революційній соціалістичній дійсності» (Д. Гольдштейн, С. Журахович, Б. Коваленко, І. Кулик, І. Романченко). У процесі «діалогу» з владою вказувала на «партійну позицію», «успіхи в опануванні творчим методом соціалістичного реалізму», хоча й не була цілком упевнена в «нюансах міркувань» інтегрованого в радянську структуру цінностей письменника (В. Брюховецький, Ю. Герасименко, О. Зінченко, Л. Новиченко, М. Острик, В. Панченко та ін.).

Усе вищезазначене зумовило вибір теми дослідження. Його актуальність зумовлена двома чинниками. Перший пов'язаний з об'єктивним і незаангажованим аналізом естетики конформізму та поетики компромісу, скоординованих на творення радянської системи ідей, міфів, образів та зреалізованих в ідеологічних і художніх матрицях інтерпретації буття, у різних стратегіях письма. Другий чинник передбачає використання нових літературознавчих підходів як до оцінки тогочасної соціально-політичної і культурної ситуації, так і до творчості Костя Гордієнка. Зрівноважений перегляд найбільш знакових феноменів соцреалістичного міфотворення на матеріалі прози й публіцистики письменника поглиблює знання про природу літератури соцреалізму, розкриває приховані семантичні пласти, що актуалізуються в контексті тотальної соціальної детермінації буття. Крім того, оновлене витлумачення якнайточніше передає карколомні «тектонічні» зрушення в українському соціокультурному контексті ХХ століття, що детермінували зміну цінностей, типів свідомості і метафізичних установок, світоглядних орієнтацій та інструментальних стратегій поведінки творчої особистості.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконувалося на кафедрі української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького в межах державної науково-дослідної теми «Українська

література в загальноєвропейському контексті» (державний реєстраційний номер 0117U006708). Тема дисертації затверджена (протокол № 5 від 27.10.2017 р.) та уточнена (протокол № 3 від 20.09.2019 р.) вченою радою Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Метою дисертаційної роботи є комплексне осмислення та системний аналіз індивідуальних реакцій, засобів адаптації автора-творця до нормативної системи координат соцреалізму, простеження конформістських інтенцій, які виявляються на різних структурно-функціональних рівнях художньої системи, що інтегрує епічні твори, публіцистику й літературну критику К. Гордієнка.

Поставлена мета проектує в дослідженні розв'язання таких **завдань**:

- виокремити загальні маркери соцреалістичної парадигми та проаналізувати способи політичної регламентації естетичних норм;
- з'ясувати механізми «вписування» літератури в дискурс соцреалізму та простежити особливості формування «мови співробітництва»;
- розглянути структури «подвійного життя», подвійного художнього мислення письменника та їхній вплив на розвиток творчості;
- охарактеризувати творчі переорієнтації та основні етапи модуляцій художнього мислення К. Гордієнка, зумовлені обставинами як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру;
- визначити та проаналізувати крізь призму аналізу конкретних творів процес перетворень, переродження художніх та стильових структур К. Гордієнка в умовах уніфікації художньої практики;
- виокремити текстуальні маркери ідеологічних настанов, осмислити форми їх вираження в художній прозі письменника;
- простежити в художньому наративі К. Гордієнка елементи прихованої (метафоричної) та неприхованої опозиції до репрезентованої в офіційному дискурсі системи цінностей.

Об'єктом дослідження є художні твори (різножанрова малоформатна проза, надрукована на сторінках періодики та окремими виданнями; повісті «Автомат», «Славгород», «Зерна», «Сквар і син», «Зимова повість» та ін; романи «Діти землі», «Чужу ниву жала», «Дівчина під яблунею», «Буймир»), літературно-критичні праці та публіцистика Костя Гордієнка (зб. «Лінія пера», «Слово про слово», «Рясне слово»). До аналізу долучено літературні твори українських письменників, в яких актуалізовано інтегральні компоненти соцреалізму та оприявлено досвід естетичного конформізму. У дослідженні максимально використано архівні матеріали Харківського літературного музею (рукописи, автографи та авторизовані копії художніх творів, підготовчі матеріали, статті), приватний епістолярій, спогади сучасників і друзів Костя Гордієнка; журнальну й газетну хроніку; маніфести, програми організацій та угруповань, постанови вищих партійних органів із питань літератури й мистецтва. У роботі актуалізовано критику і теорію літератури, що визначають логіку конструювання соцреалізму, обґрунтовують специфіку соцреалістичного міфотворення та репрезентують проблеми вітчизняного літературно-мистецького процесу 20–80-х рр. ХХ ст.

Предметом наукового дослідження є конформістські стратегії, поетика художнього компромісу та специфіка їхньої реалізації на різних рівнях системно-структурної організації художніх творів, літературної критики та публіцистики Костя Гордієнка.

Предмет дослідження зумовив відповідну **теоретико-методологічну базу**. У дисертації враховано науковий досвід зарубіжних і вітчизняних аналітиків радянської культури й соцреалізму (Х. Аренд, Й. Баберовські, М. Гловінського, Б. Гройса, Х. Гюнтера, Є. Добренка, Т. Еліота, І. Захарчук, К. Кларк, Т. Круглової, Д. Наливайка, Т. Свербілової, Л. Сеника, О. Філатової, В. Хархун, М. Чудакової, С. Ярова та ін.). За теоретичну основу бралися праці Р. Барта, М. Бахтіна, Т. Гундорової, Ю. Лотмана; здобутки психоаналітичної школи літературознавства (В. Агеєвої, Л. Гінзбург, Є. Еткінда, С. Павличко, Г. Чхартишвілі) та культурної антропології

(Р. Кайуа, Г. Лебона, К. Леві-Строса). Вихідними для дисертаційної роботи стали дослідження провідних фахівців з історії української літератури, літературної критики та публіцистики (О. Галича, З. Голубевої, І. Дзюби, В. Дончика, Ю. Коваліва, Ю. Луцького, І. Михайлина, Р. Мовчан, М. Наєнка, М. Павлишина, Я. Поліщука, Є. Сверстюка, Т. Черкашиної, Д. Чижевського та ін.), філософські концепції С. Франка, З. Фрейда, Е. Фрома, К.-Г. Юнга, праці істориків (В. Барана, С. Білоконя, А. Блюма, В. Васильєва, С. Власенко, С. Кульчицького та ін.).

Методи роботи обрано відповідно до наукової проблематики, теоретичних питань та специфіки досліджуваного матеріалу, що потребують комплексного методологічного підходу. Дисертаційна праця виконана із застосуванням історико-типологічного методу дослідження та елементів соціологічного методу (аналіз документів із метою з'ясування партійної політики у сфері літератури, способів політичної регламентації естетичних норм та реконструювання механізмів «вписування» суб'єкта творчості в ідеологічний дискурс), психоаналітичного (з метою вивчення індивідуальних реакцій та засобів адаптації письменника до умов «подвійного життя» й «подвійного мовлення»), описового (при дослідженні історіографії проблеми, описі літературного оточення К. Гордієнка та їхніх взаємозв'язків), типологічного (зادля зіставного порівняння текстів, близьких за темою і манерою розповіді) та біографічного (при осмисленні закономірностей і особливостей становлення К. Гордієнка як письменника, задля характеристики естетичних орієнтацій та зламу у творчих принципах). Антропологічний метод використовувався з метою аналізу радянських ідентифікаційних практик у літературі соцреалізму. Також залучено принципи герменевтичного й системного підходів до осмислення історико-літературних явищ, аналізу художніх та стильових структур прози К. Гордієнка, декодування основних наративів літературної критики та публіцистики митця, що зумовило залучення деяких принципів рецептивної естетики. Інтертекстуальний метод сприяв осмисленню національних культурних кодів, оприявлених у прозописьмі

К. Гордієнка; метод реконструкції – відтворенню картин минулого за допомогою архівних документів, епістолярію, спогадів тощо.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що *вперше* в українському літературознавстві здійснено комплексне дослідження природи естетичного конформізму та поетики компромісу, які виявляються на різних структурно-функціональних рівнях художньої системи, що інтегрує епічні твори, публіцистику та літературну критику К. Гордієнка. *Вперше визначено й теоретично обґрунтовано* індивідуально-авторські реакції та засоби адаптації до нормативної системи координат, реконструйовано механізми «вписування» художнього мислення в ідеологічний дискурс; *з'ясовано* текстуальні матриці ідеологічних настанов, елементи опозиційності, підпорядкованості, паралельного існування та поетикальні форми їх вираження в художньому наративі К. Гордієнка; *уточнено* загальні маркери соціалістичного реалізму з огляду на його оприявлення в українській літературі. *Набула подальшого розвитку* проблема формування аналітичного інструментарію, який допомагає описати стратегії соцреалістичного письма.

Теоретичне значення дисертації полягає в обґрунтуванні та апробації на конкретному літературному матеріалі нових підходів / механізмів до аналізу радянських дискурсивних практик, а також в осмисленні історико-літературних та теоретичних проблем, орієнтованих на дослідження соцреалістичної парадигми української літератури.

Практичне значення дисертації полягає в можливості використання її основних положень і результатів для подальшого дослідження соцреалізму в українській літературі; розроблення теоретичних і практичних курсів з історії української літератури ХХ століття, програм спецкурсів та спецсемінарів, зорієнтованих на вивчення стратегії соцреалістичного письма. Окремі розроблені проблеми можуть бути застосовані з метою написання наукових праць, підручників і посібників для вищої школи.

Особистий внесок здобувача полягає у здійсненні першого в українському літературознавстві системного аналізу процесу перетворень,

переродження художніх та стильових структур К. Гордієнка в умовах політичної регламентації естетичних норм. Виклад матеріалу, отримані результати й висновки дослідження є наслідком самостійної роботи здобувача, ідеї оприлюднені в наукових публікаціях без співавторів. Усі форми використання результатів наукових студій інших дослідників занотовані в дисертаційній роботі відповідними посиланнями.

Апробація результатів дисертації. Текст дисертаційної роботи обговорено на засіданні кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання філологічного факультету ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди» (протокол № 11 від 30 червня 2020 року). Основні положення й висновки дослідження оприлюднені в доповідях на наукових конференціях і семінарах: VII Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 2016), VI Міжнародній науково-практичній конференції «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Острог, 2016), V Міжнародному науковому семінарі «Концептуальні проблеми функціонування мови в полікультурному просторі» (Мелітополь, 2016), Міжнародній науковій конференції «Скарина і наш час» (Гомель, Республіка Білорусь, 2017), Міжнародній науково-практичній конференції «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (Острог, 2017), VIII Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2017), Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаїв, 2017), Міжнародній науковій конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2018), III Міжнародній науково-теоретичній конференції «Літератури світу: поетика, ментальність і духовність» (Кривий Ріг, 2018), II Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній дистанційній конференції «Текст у медіакультурному просторі» (Івано-Франківськ, 2020); III Всеукраїнській науковій конференції «Проза

Валер'яна Підмогильного в контексті української літератури ХХ століття» (Дніпро, 2016), Всеукраїнській науковій конференції «Комунікативний дискурс: наукова рецепція та стилістика перекладу» (Київ, 2018), Всеукраїнській науковій конференції «Література та історія» (Запоріжжя, 2016, 2018), Всеукраїнській науковій конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Мелітополь, 2018, 2019). Результати дисертаційної роботи використано під час викладання курсів історії української літератури ХХ століття в Мелітопольському державному педагогічному університеті імені Богдана Хмельницького.

Публікації. Основні положення й результати дисертаційної роботи висвітлено в одноосібній та двох колективних монографіях, в науково-публіцистичному виданні, у 26 одноосібних статтях, 20 з яких опубліковано у фахових виданнях України, 4 – у закордонних виданнях, 2 – апробаційного характеру.

Структура роботи обумовлена її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (520 позицій) та додатків. **Загальний обсяг** роботи – 428 сторінок, з яких 372 – **основного тексту**; додатки займають 7 сторінок.

РОЗДІЛ І

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА СОЦРЕАЛІЗМУ: РАДЯНСЬКА МОДЕЛЬ І ПОСТРАДЯНСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

1.1 Маркери авторитарного дискурсу та способи політичної регламентації естетичних норм

Літературознавча парадигма посттоталітарного наративу перших десятиліть ХХІ століття активно фокусує дослідницьку увагу на проблемі українського соцреалізму. Ключовою тенденцією є відмова від попередньо артикульованої анігіляції радянської культури (на кшталт, дискусії «Чи відмовлятися нам від соціалістичного реалізму», проведеної в «Літературній газеті» 1988 року), відсунутої в наукових студіях кінця 1980-х – 1990-х років на маргінес, або радикальне заперечення будь-якої художньо-естетичної вартості такого явища як соціалістичний реалізм. Абстрагуючись певною мірою від виразно тенденційної інтерпретації («Соціалістичний реалізм – псевдохудожній унітарний метод (напрямок) у радянській літературі» [294, с. 650]; «гірка історична невдача» [515]; «ерзац-мистецтво, як щось середнє між ідеологією та виробництвом» [148, с. 20]; «чиста ідеологема, що служила цілям легітимізації творчості того чи іншого митця, його визнання в якості радянського» [418]; «штучний, декретований компартією напрям, котрий нагадує художньо-політичного кентавра» [251, с. 41]), вітчизняні науковці пропонують новий підхід до об'єктивного дослідження «основного художнього методу» радянської літератури.

Більше того, в умовах, «коли соціалістичний реалізм перестав бути гнітючою реальністю і відійшов у сферу історичних спогадів» [412, с. 96], сучасне українське літературознавство помітно активізується в різних аспектах щодо вивчення означеного феномену, його джерел і структури. Вітчизняні дослідники, послуговуючись концепціями зарубіжних колег (А. Бодена, М. Голубкова, Б. Гройса, Х. Гюнтера, М. Заламбані, К. Кларк,

Р.-Д. Ключе, І. Смирнова та ін.) вдаються до системного аналізу радянських дискурсивних практик, розробляють наукові стратегії рецепції культурного продукту минулого, розширюючи таким чином дискусійне поле для подальших теоретичних та історико-літературних студій.

Наразі парадигму досліджень радянської літератури часів тоталітаризму в її українській проекції представляють наукові студії (Н. Бернадської «Канон соцреалістичного роману», Т. Гундорової «Соцреалізм як масова культура» і «Соцреалізм: між модерном і авангардом», Н. Ксьондзик «“Естетична” теорія соцреалізму», Л. Медведюк «Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму», Д. Наливайка «Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму», М. Павлишина «Канон та іконостас» та ін.), що охоплюють досить широкий спектр проблем та демонструють аналітично-прагматичний підхід до дослідження теоретичних підвалин соцреалізму: генези й типології, його структури й модифікацій, предикатів жанру та комунікативного поля тощо.

Окрім того в українській гуманітаристиці осмислюється питання національної ідентичності української літератури за умов тоталітаризму (Л. Сенік, Т. Свєрбілова, Л. Скорина), визначається феномен соцреалістичного канону в літературі сталінського періоду (В. Хархун, У. Федорів); у системі радянських культурних маркерів досліджуються мілітарна парадигма літератури (І. Захарчук), у межах імперативного канону соціалістичного реалізму – авторська інтенційність (О. Філатова), стратегії розвитку української новелістики 1940–1960-х років (С. Ленська) тощо.

Сучасні науковці, оминаючи існуючі стереотипи та демонструючи міждисциплінарний характер аналізу, з більшим інтересом вдаються до критичної обсервації індивідуальної художньої творчості письменників тоталітарного періоду на рівні світоглядно-філософських та ідейно-стильових домінант. З цього погляду у царині літературно-теоретичного дискурсу соцреалізму особливо плідними видаються праці, в яких представлений якісно новий, з урахуванням модерністських та філософських

тенденцій, підхід в осмислення, скажімо, «табірної прози» Бориса Антоненка-Давидовича (С. Жигун, О. Хмель) чи таборового епістолярію українських шістдесятників (Н. Загоруйко), антиколоніальних романів Романа Іваничука (Т. Ємчук), творчої еволюції в контексті соцреалістичної парадигми Олександра Копиленка (І. Коломієць), Леоніда Первомайського (Г. Синьоок), Анатолія Шияна (О. Коновалова) і под.

Цілком очевидно, що вивчення тоталітарного досвіду шляхом осмислення літературно-художніх практик є проблемою актуальною, оскільки дає можливість не тільки розширити межі пізнання людини й соціуму, а й дозволяє виокремити своєрідний інтелектуально-ментальний феномен, що виявляється в антиколоніальній проекції світу. Як справедливо зазначає Ірина Захарчук, саме «літературні джерела, завдяки усталеності та вписаності в історичну культурну модальність, з плином часу акумулюють все більший інформаційний потенціал, котрий уможлиблює відчитування ідеологічно-метафоричного наративу, способів політичної регламентації естетичних норм, представляє палімпсестні пласти культурної свідомості, й, урешті, реконструює той образ світу, за допомогою якого нащадки будуть пізнавати ідентифікаційні буттєві координати минулого» [201, с. 1].

Попри означені різноформатні й різноаспектні праці, питання культурної стратегії тоталітаризму, способів політичної регламентації естетичних норм тоталітарної культури потребують комплексного та системного аналізу. Відтак, у цьому розділі дисертації насамперед обираємо собі за мету системне прочитання проблеми формування, розвитку та трансформації соцреалістичного дискурсу в українському соціокультурному просторі ХХ століття. Фокус дослідницької уваги зосереджуємо на систему державного впливу на літературно-мистецьке життя, причини морально-етичного й естетичного компромісу митця, прийнятного в тоталітарному суспільстві для збереження ілюзії свободи творчості.

Удаючись до вивчення процесу ідеологізації творчої праці, до осмислення етапів розвитку соціалістичного реалізму як панівного методу

радянської літератури, доречним видається бодай локально окреслити його джерела та аксіологію, що детермінували систему правил і поведінкових матриць для літературного суб'єкта. Відтак, повернімося до того періоду літературного процесу, коли творчий потенціал українських письменників мав потужний вияв, і в загальному форматі розглянемо специфіку естетичної діяльності початкового етапу тоталітаризму – до остаточної організаційної уніфікації літературно-мистецького життя на першому всесоюзному з'їзді радянських письменників.

Український літературно-мистецький процес початку ХХ століття – явище яскраве й неоднорідне, зумовлене, за справедливим визначенням Д. Чижевського, «значною мірою позалітературними причинами» [461, с. 64]: національно-визвольними змаганнями (утворення Центральної Ради, проголошення УНР) та суспільними й політичними катаклізмами, спричиненими більшовицьким переворотом (громадянською війною, встановленням радянської влади, насильницьким впровадженням комуністичної ідеології). Вимушений поворот більшовиків у сферу національної політики, зокрема розгорнута партійним керівництвом та активно підхоплена недержавними інституціями в 1923 році політика «коренізації», детермінувала в Україні потужну хвилю національно-культурного піднесення (навзамін прагматичним намірам комуністів схилити на свій бік національно налаштовані український політикум та інтелігенцію, приборкати розбурханий народний спротив, загалом, поставити під контроль процес національного відродження. – Т. Ш.) та стимулювала розвиток багатьох тенденцій і явищ соціокультурного плану.

Логіка наукових розвідок доводить, що в умовах загалом деструктивної пореволюційної атмосфери на теренах України стався справжній «національно-культурний вибух», у якому, на переконання І. Дзюби, «...матеріалізувалася енергія, нагромаджена за роки піднесення українського життя й української думки передреволюційної доби» [161, с. 37]. Іншими словами, як не парадоксально, процес «українізації» – удаваний тактичний

хід більшовицької влади, впроваджуваний звичними для неї методами, – не тільки розширив соціально-культурний простір творчої діяльності, а й детермінував потужні літературно-мистецькі ініціативи.

Саме в ці роки поглиблюється попит на набутки, що входили до національної культурної спадщини – передусім літератури. Як занотовував 1924 року у своєму «Щоденнику» С. Єфремов: «Мода настала на українську літературу. То жодного видавництва не можна було переконати, щоб видавало старших українських письменників, а це наперебій закликають до роботи – «Державне видавництво», «Шлях Освіти», «Час» ...Сьогодні була нарада в «Часі». Намічено цілу бібліотеку з укр. письменників. Од редакування цілої серії одмовився, а запропонував тільки Гребінку, Свидницького та Грабовського, бо вони у мене виготовлені ще з 1920 року» [195, с. 73].

Виразно простежується тенденція до розширення соціально-культурного простору для культурно-мистецьких ініціатив: розвитку експериментального (паралельно з традиційним) театру, народження професійної української кінодраматургії. Не варто забувати про масштаби видань численних українських літературно-мистецьких газет і журналів (від «Літературно-критичного альманаху», «Шляху», «Універсального журналу», «Книгаря», що виходили в перше десятиліття ХХ віку, до видань 20-х років – «Шляхів мистецтва», «Критики», «Літературного ярмарку», «Червоного шляху» та багатьох ін.), появу нових медіа: кінематографу і радіо, що також несли національно зорієнтовані наративи.

Сприяючи піднесенню національної самосвідомості, духовний ренесанс активізував появу молодого покоління різнобічно обдарованих творчих особистостей, призвів до розмаїття літературних угруповань та організацій. На цей період фактично припадає формування багатовекторних естетичних потоків, позначених глибоким потенціалом, свободою художнього вияву та масштабними експериментами. З приходом у літературу нової когорти письменників розширюються горизонти художнього мислення. Письменницьке середовище доби сподівань і трагедій,

зречення переконань і гірких розчарувань вдається до новаторських пошуків власного стилю, переосмислення національної класичної традиції, оновлення жанрових структур та розширення стильових тенденцій. Водночас поживалення культурно-мистецького життя в Україні відбувається паралельно з проявленнями масовізму й «непереможної графоманії» (вислів М. Зерова), дилетантанством молодих, нерідко без ґрунтовної освіти митців, які потребували вдосконалення художньої майстерності, імітацією творчих відкриттів, деструктивністю впливів ідеологічних чинників тощо.

У системі характерних феноменів соціокультурної реальності першого пореволюційного десятиліття виокремлюються два одночасно діючі фактори. З одного боку, в цей час значно поживається вивчення і критичне осмислення, засвоєння та популяризація вітчизняної історії й культурних надбань українського минулого. З'являються історико-літературні («Історія української літератури» Михайла Грушевського, «Історія українського письменства» Сергія Єфремова, «Нове українське письменство» Миколи Зерова, «Критичні етюди» Михайла Доленга, антологія Ананія Лебеда і Максима Рильського «За 25 літ») та теоретичні дослідження, серед яких: «Наука віршування» Бориса Якубського, «В майстерні художнього слова» Олександра Білецького, «Основи української літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології)» Леоніда Білецького, «Як будувати оповідання» Майка Йогансена, «Поетика новели» Григорія Майфета) тощо. Об'єктом дослідницької уваги українських науковців і критиків стає світова література, вивчення якої актуалізується завдяки перекладам та особистим контактам українських письменників із зарубіжними колегами, їхніми намаганнями зрозуміти «психологічну Європу».

З другого боку, відбувається зміщення локусу дослідницької уваги в бік класового, соціально значимого, посилюється залежність науки про літературу від комуністичної ідеології як інструменту політичного впливу. Відтак, знаковими елементами літературного процесу в Україні першого пореволюційного десятиліття стали як свобода творчого вибору, плюралізм

думок та ідей, багатство теоретичних принципів і художніх форм, творчі полеміки, так і гостра конкуренція літературних теорій і літературно-мистецьких груп, активні спроби запровадити в літературі й мистецтві командно-адміністративний стиль.

У полярному соціокультурному просторі формувалися й розвинулися умови для глибокого аналітичного осмислення сучасних літературних надбань, європейських канонів і взаємин із класичною спадщиною, здобутків і прорахунків попередників. Великою мірою цьому сприяло й те, що означені проблеми вийшли у площину публічного обговорення під час літературної дискусії 1925–1928 років, ініційованої, по суті, статтею Миколи Хвильового «Про “сатану в бочці”, або Про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”». Як відомо, у поле критичної полеміки доволі широкого кола учасників потрапили проблеми, що стосувалися подальшого розвитку української літератури, підвищення її художнього рівня, подолання провінційності та виведення словесно-образного мистецтва у формат нового, європейського, дискурсу. Проте чи не всі ці питання фокусувалися навколо окреслених М. Хвильовим дилем, вкрай важливих для національного самовизначення – «Європа чи Просвіта?», «Україна чи Малоросія?».

Не будемо деталізувати щодо проблематики літературної дискусії, перебігу основних її подій, загальних культурно-естетичних та світоглядних орієнтирів її учасників, оскільки це не входить у завдання нашого дослідження. Окрім того, ці питання ґрунтовно й системно проаналізовані в наукових розвідках сучасних українських літературознавців (В. Агєєвої, М. Жулинського, М. Ільницького, Л. Кавун, Ю. Луцького, В. Мельника, Ю. Коваліва, Р. Мовчан, Л. Сеника та ін.). Звернемо увагу лише на той факт, що з самого початку розгортання літературної дискусії обговорення відбувалося у двох напрямках: суто літературознавчому та в напрямку ідеологічної тенденційності.

Риторика дискусійних опонентів супроводжувалася декларуванням як світоглядних маніфестацій, так і нових художньо-естетичних стратегій щодо

іманентної сутності літератури, її специфіки й функцій. Якщо метафоричний рефрен М. Хвильового щодо майбутнього української літератури, пов'язаного з «психологічною Європою», «азіатським ренесансом» та «романтикою вітаїзму» як типом художнього мислення підтримали побратими по ВАПЛІТЕ, а на категоричне заперечення «масовізму», графоманства й «червоної халтури» активно й загалом схвально відгукнулися навіть аполітичні «неокласики» й «попутники», то апологети творення «нової пролетарської літератури», члени наскрізь ідеологізованих ВУСППу, «Молодняка», чимало «плужан» не просто стали в опозицію, але й висунули недвозначну ідею творення літератури (загалом, мистецтва) на чітких політико-ідеологічних позиціях.

Виступи ортодоксальних критиків у бурхливих дебатах київського диспуту «Шляхи розвитку сучасної літератури» (1925 р.), активно розтиражовані ідеологічно заангажованою періодикою, фокусувалися навколо ідеї творення пролетарського мистецтва. Заперечуючи естетичні засади літератури, Б. Коваленко, В. Коряк, І. Лакиза, В. Сухино-Хоменко, С. Щупак та інші пролетарські критики, визначали її утилітарне призначення служити «робітничій масі». Показовими в цьому плані є витлумачені в політичній площині думки марксиста Б. Коваленка, який вважав, що «пролетарська література характеризується відповідною психологією та ідеологією, художньо оформленою, також соціальною тематикою, зокрема робітничою, хоч у певній пропорції припускає індивідуальні мотиви й теми, якщо вони характерні для членів пролетарського колективу» [247, с. 3].

В означеному руслі боротьби за партійне розуміння шляхів розвитку пролетарської літератури літературний чиновник визначив завдання для марксистської критики, що мала «не лише об'єктивно оцінювати факти й процеси пролетарської та непролетарської літератури», але й мусила «перевіряти класичну спадщину, одвоювавши в буржуазних критиків право на монопольну обробку класиків», «викривати опортуністичні тенденції й

методологічні огріхи попутників від марксизму», проводити «творчу та ідеологічну боротьбу за гегемонію пролетарської літератури» [247, с. 48].

Подібні міркування були ознаками небезпечного, дедалі більш загрозливого домінування політичних рефлексій у соціокультурній атмосфері того часу, про що відверто сказав у своєму виступі письменник Михайло Івченко під час диспуту 1925 року, акцентуючи на надмірній ідеологізації та політизації літератури: «...літературі поставлено вимоги, невластиві і небезпечні для її розвитку. Ми хочемо підігнати її під якусь мірку ідеологічну, щоб вона сантиметр у сантиметр зійшлася з політграмотою Коваленка. Життя значно ширше, воно щороку дає ухили від яких би то не було норм, і ми, як художники, не можемо обійти цього (...) справа полягає не в тому, “Європа чи Просвіта”, а в тому, чи відбивати треба справжню дійсність, чи дотримуватись якихось вузько-схоластичних вимог. Я думаю, було б наївним обвинувачувати нас у неприйманні революції, влади, коли в інших ділянках ми для неї працюємо цілком сумлінно. Але дозвольте виявляти мені світ так, як я його бачу» [497, с. 74].

Міркування Михайла Івченка корелюють з позицією Валер'яна Підмогильного, який також виступив на диспуті від імені «ланчан» і одважився говорити про «небезпечного типа ура-комуніста», що засуджує твори, які не відповідають офіційній ідеології (незалежно від їх художнього рівня)¹, «засипає ...письменство макулатурою і починає захоплювати командні висоти в літературі» [497, с. 38]. Застереження творчої еліти не бралися до уваги. Більше того, під впливом вищого партійного керівництва та літературних чиновників, зокрема виступів В. Затонського («Національна справа на Україні»), А. Хвилі («Ясною дорогою», «Від ухилу – в прірву»),

¹ «Коли б який-небудь товариш “спробував” написати сонату і сказав би, що це гарна соната, бо в неї гарна ідеологія, то ніхто не завагався б відповісти, що це музична нісенітниця, і ніхто б тієї сонати не слухав... У нас всякий твір, коли він абсолютно й категорично не відповідає вимогам офіційної ідеології, засуджують незалежно від того, чи гарний він, чи дійсний і чи потрібний» [497, с. 37].

В. Чубаря («Про вивихи»), М. Скрипника («До теорії боротьби двох культур») та інших літературна дискусія набула політичного характеру.

Не вдаючись до панорамного огляду методів і прийомів партійної експансії у сферу мистецтва, зауважимо, що вже з початку завоювання влади в Україні більшовики та їхні представники в літературно-мистецькому колі спрямували свою діяльність на творення літератури, яка б відповідала політичним теоріям новостворюваного соціуму (В. Ленін «Партійна організація і партійна література»; А. Луначарський «Марксизм і література»). У той же час не менш – якщо не більш – важливо усвідомлювати, що концепція нового мистецтва й літератури, витриманих у дусі «пролетарської ідеології», які б відповідали основній революційній ідеї, обговорювалася ще на початку 1920-х років. Визначальні критерії й найважливіші принципи обґрунтовувалися у виступах не тільки доскіпливих ортодоксальних критиків, але й критиків, яких не можна однозначно зарахувати до апологетів пролетарської ідеології.

Показовою у цьому плані є позиція Юрія Меженка – директора Українського науково-дослідного інституту книгознавства. Якщо 1919 року критик у статті «Творчість індивідуума і колектив» ідентифікує мистецтво як вільний, індивідуальний акт творчості, заперечуючи будь-який класовий підхід («...нема творчости “класової” (...), нема творчости юрби, натовпу (...) є лише творчість народу», «національність диктує свої вимоги індивідуумові» [212, с. 9]); то чотири роки по тому він відмовиться від попередніх міркувань і визначатиме класовий принцип єдиним критерієм оцінки минулого мистецтва. «Революційна доба традицій не шукає. Старе – для історії, ми – в сучасному, сучасне – ще не було, і тому мистецтво сучасності має бути ще небувалим. Звідси простий шлях до всіх тих численних експериментів, що робилися за цей час в революційних майстернях, пролеткультках, ревстудіях і т. ін. Конкретного надбання на перший погляд ніби нема, але, по суті, ідеологічно виконано тяжку, великого значення, роботу. Досягнуто те, що вироблено критерій для оцінки минулого

мистецтва. Цей критерій не є плід одного творця якоїсь групи, школи, течії. Цей критерій справедливо можна назвати критерієм *класової свідомості* (Тут і далі підкреслення й курсив наші. – Т. Ш.). Інша справа, чи він бездоганно науковий, а може, він хибує на різні деталі» [311, с. 203], – не зовсім певно констатував Ю. Меженко 1923 року в надрукованій на шпальтах журналу «Червоний шлях» статті «На шляхах до нової теорії».

Отже, детермінантами літературно-мистецького вибуху в Україні було кілька різнорідних чинників, проте є очевидним той факт, що літературні обговорення, полеміки того часу, як і літературна дискусія, розпочиналися у форматі естетичних концепцій, хоч і з ідеологічним нашаруванням, що розділив розмаїте українське письменство на два табори. Якщо позиція нової когорти письменників, зорієнтованої на заперечення народницького етнографізму, подолання провінційності, підвищення художнього рівня української літератури та засвоєння світової класики була поміркованою і водночас конкретною щодо завдань і перспектив, то представники «молодого пролетарського мистецтва» виголошували й захищали свої ідеї активно, навіть наступально, відкидаючи «старе, буржуазне мистецтво» (Г. Михайличенко), йдучи до «знищення всіх традицій» (В. Коряк).

Уже цей короткий аналіз показує, що в умовах революційного радикалізму 1920-х років виразно окреслюється процес інтенсивного «змішування культури з політикою», який за досить короткий проміжок часу призводить «...до ідеалу всесвітньої держави, котра ...матиме в кінцевому підсумку єдину уніфіковану всесвітню культуру» [188, с. 147]. У такому специфічному контексті заідеологізована суспільна атмосфера впливала на світоглядні позиції письменників, більшовицькі директиви корелювали творчі принципи й обмежували естетичний вибір та свободу авторської самореалізації. Офіційно заохочене спрощене розуміння літератури як художнього ілюстратора радянського будівництва, позбавленого власного національного буття, монологізує художній світ, призводить до нівеляції екзистенційної, філософської, морально-етичної проблематики.

Художні та ідейні розбіжності численних творчих груп і об'єднань у двадцять роки поволи готували ґрунт для утвердження державного диктату в літературі та формування єдиного методу – соціалістичного реалізму. Як вказує Є. Добренко (і вповні справедливо), «за літературною боротьбою слід бачити боротьбу ідеологічну. За ідеологічною – боротьбу політичну, боротьбу за владу. Зрештою, досить часто ті чи інші теорії виявлялися звичайним флером боротьби між культурними елітами» [169, с. 10–11].

Незважаючи на наполегливі спроби керувати літературно-мистецьким процесом (у форматі, визначеними партійними директивами – резолюцією ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» (1925 р.), постановами Політбюро ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання» (1925 р.), «Політика партії в справі української художньої літератури» (1927 р.). – Т. Ш.), форми й методи регламентації та уніфікації художньої практики остаточно було сформовано на початку 30-х років. Тобто після прийняття постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», спрямованої на ліквідацію численних літературно-художніх об'єднань, що нерідко пропонували власне бачення розвитку пролетарської літератури, яке не збігалось з партійною ідеологією, та підготовки ґрунту для затвердження нової доктрини.

Як засвідчують численні партійні документи [49], для утримання свого політичного домінування більшовики безцеремонно й брутално втручалися у культурно-мистецьку сферу, системно вибудовували художньо-ідеологічний проект. Головне управління політичної освіти (Головполітосвіта), ініційоване партійними ідеологами з метою «культурного виховання широких мас», сприяло становленню й розвитку класового пролетарського мистецтва, що мало виконувати пропагандистсько-агітаційні функції. Створене за розпорядженням Агітпропу Центральне управління у справах друку, підпорядковане безпосередньо центральному комітету КП(б)У, перебрало на себе усі функції в боротьбі з небажаною для влади літературою. Обмежувала творчість літераторів, вдавалася до відкритого

шантажу, конфіскації або заборони друкувати твори широка мережа цензурних органів. Кожне відомство окремо і вся система разом, перевіряючи один одного на «чистоту» партійних критеріїв та ретельність пошуку «класових ворогів» серед творчої інтелігенції, в результаті перехресного інформування діяли максимально ефективно.

Після X з'їзду КП(б) України (1927 р.) «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» [353, с. 47]. Організація Спілки письменників СРСР з «її системною цензурою і «правильним» відбором кадрів, їх заохоченням до відповідного літературного життя й особливо до ретельності вибраних тем, героїв та подій» [378, с. 85] остаточно затвердила в літературі «державну монополію» (Х. Гюнтер) із системним контролем та потужним гальмуванням творчих сил. Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників (1934 р.), що пройшов за заздалегідь прописаним чиновниками від літератури сценарієм, завершив процес ідеологічного структурування літературно-мистецького життя та офіційно затвердив нав'язаний зверху, єдиний для всіх «творчий метод ...багатонаціональної пожовтневої літератури і мистецтва» – соціалістичний реалізм.

Як відомо, велика дискусія про теоретичні підвалини та природу «нового художнього стилю епохи», ініційована партійними функціонерами, розпочалася напередодні офіційного проголошення соцреалізму. Виходячи з позиції Сталіна про посилення класової боротьби на ідеологічному фронті, влада санкціонувала «створення художньої літератури, розрахованої на справжнього масового читача, робітничого і селянського» та «вироблення відповідної форми, зрозумілої мільйонам» [38, с. 57].

У 1920-ті теоретичні розмірковування на дискусійному полі торкалися проблеми провідного стилю нового мистецтва: спочатку таким проголошується імпресіонізм як «соціалізм у мистецтві» (І. Кулик), символізм (Ан. Лебідь), «неореалізм» (С. Пилипенко), потім романтизм, що

міг відобразити грандіозність революційної епохи (М. Доленго). Натомість письменники-новатори доводили правомірність «революційного романтизму» (М. Хвильовий) та «конструктивного динамізму» (В. Поліщук) тощо. Футуристи наголошували власне утилітарну функцію мистецтва, «більшовицько-виробничий підхід» до літератури, оскільки «часи сентиментальних розмазувань, гастрономічних смакувань виїденого яйця, психологічних викрутасів та вивертів, достоєвщини та гамсуновщини, часи “зайвих” людей та чеховських слюняїв, містичних “поглиблень” та “воспареній”, “богоборчества” та “богоискательства”, “изысканности” та “уточнений”, часи гурманствуючого естетизму та естетствуючого гурманства, – словом, часи того, що з боку виробничого є нераціональне, кустарне, непотрібне й невивідне, – ці часи минули назавжди» [280, с. 38].

Якщо в кінці 1920-х накреслюються, то на початку 1930-х років легімітизуються нові тенденції у формуванні офіційної доктрини соцреалізму як державного мистецтва. Партійні ідеологи засвідчують факт народження в літературі «нової реалістичної школи» (А. Луначарський), літературні функціонери, виходячи з єдино правомірного нормативу – класовості, звітують про утворення «пролетарського реалізму» (Б. Коваленко), «конструктивного реалізму» (В. Коряк), «революційно-соціалістичного реалізму» (І. Кулик), «реалізму із соціалістичним змістом» (В. Ставський). Між тим, апологет комунізму й головний ідеолог соцреалізму М. Горький витоки методу радянської літератури вбачав у революційному романтизмі, основним завданням якого, є «епічне оспівування» соціалістичної дійсності та спонування людини до нового життя.

Загальні принципи соціалістичного реалізму та формула цього «нормативно-правого акту» (вислів В. Борева), в основі якої «правдиве історико-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку», фіксувалися у Статуті Спілки письменників і були обов'язковими для виконання всіма учасниками літературно-мистецького процесу. У радянській системі координат головну роль у цьому процесі відігравав не стільки автор

художнього твору, стільки авторитетні посередники між приписами канону і творчістю – літературний критик і літературний редактор з обов'язками ідеологічних цензорів.

Важлива роль у комунікативному просторі відводилася читачеві – «зовсім не пасивному об'єкту зовнішнього впливу, а вимогливому суб'єкту 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» [146]. Загалом, для соціокультурного виміру 30-х років «характерна загальна ієрархія виховання: партія виховувала критиків, критики – літераторів, літератори – маси» [155, с. 285], – справедливо констатує Х. Гюнтер.

Тотальна уніфікація словесно-образної творчості, регламентування світоглядно-змістового й формально-стильового спектру літератури, обмеження авторської свободи детермінували повернення до архаїчної свідомості, коли «живе слово перетворюється зі слова художнього у слово риторичне, з авторитетного – в авторитарне, закостеніле. ...Виникає феномен до-образного, домислено-готового слова» [168, с. 247]. В умовах знищення творчої індивідуальності знищується й індивідуально-авторський стиль та формується єдиний для всіх стиль радянської літератури. Творчість митця переходить в розряд ремісничої діяльності, творець стає «майстром, який працює на «господаря» за замовленням» [360, с. 209] і виконавцем конкретних політико-ідеологічних завдань. У новому хронотопному вимірі побудови нового суспільства і нової людини, як стверджує російський історик літератури Марієтта Чудакова (і вповні справедливо), «соціальне замовлення» не є синонімом адміністративного тиску. На думку дослідниці, «швидше за все мова йде про відчуття «потрібності» чи «непотрібності» спрямування власної роботи» [463, с. 241], готовності митця підкорятися зовнішній авторитетній інстанції.

Присвоюючи письменникові статус ремісника, який «працює, все ж, не з деревом, як тесляр, не зі шкірою, як швець, а зі словом» [457, с. 248], влада подбала про створення закладу, де б готували «кваліфікованих спеціалістів» «літературної техніки», «робітників художньої літератури». Постановою ЦВК СРСР в 1932 році засновано, а 1933 року за ініціативи Максима Горького в Москві відкрито вищий навчальний заклад Співки письменників СРСР – Вечірній робітничий літературний університет (з 1936 року – Літературний інститут імені О.М. Горького). У цьому закладі виховувалися й навчалися майбутні творці й репрезентанти суспільно-політичної ідеології – «літературні працівники» та «молоді письменницькі кадри» з широких мас радянських трудящих.

Цілком очевидно, що термін «соціалістичний реалізм» спочатку був представлений як художньо-ідеологічний проект і лише після інституційного закріплення на першому Всесоюзному з'їзді письменників (1934 р.) став основним методом радянської літератури. Базові теоретичні підвалини нового «художнього методу» склалися на фундаменті пролетарської літератури, що «відображає дійсність із позицій світогляду пролетаріату як класу, який очолює боротьбу трудящих за соціалістичне суспільство (...) є революційною, антибуржуазною, соціалістичною, як за характером, так і за метою» [297, с. 290]. Про це неодноразово зазначали й радянські критики (Б. Коваленко, Ю. Лукин, Л. Новиченко, А. Трипільський та ін.). На цьому ґрунті будувалася політико-ідеологічна модель соціалістичного реалізму та реалізовувалася у творчості письменників-«посланців партії в літературі» (в основному очільників і прихильників ВУСППу. – Т. Ш.). Після проголошення на першому всесоюзному з'їзді письменників єдиного методу радянської літератури, революційна романтика як найголовніший елемент конструювання ідеального майбутнього модифікується – переходить із категорії творчого методу у психологічну категорію, що визначає стиль митця.

Не заглиблюючись у дискусію щодо основних положень, котрі відвели б нас від осмислення поставленої проблеми, все ж зауважимо, що поява соціалістичного реалізму, офіційно задекларованого на з'їзді радянських письменників і закріпленого в Статуті Спілки, вочевидь пов'язана з соціально-політичними та ідеологічними процесами, які відбувалися після більшовицького перевороту. У суспільстві, де культура ототожнювалася з «інтегральною зброєю політичного контролю (...) єдиним механізмом виробництва образу самої влади» [156], метод соцреалізму як «правдиве, історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку» протягом півстоліття забезпечував політичну маніпуляцію свідомістю мас, виконував функцію регулятора комунікації. Народившись як інструмент класової боротьби, в умовах тотального політичного тиску соцреалізм, зрештою, призвів до нівеляції метафізичної природи творчості, знищення суверенності митця та можливості поліваріантного тлумачення художнього тексту.

Водночас варто звернути увагу, що радянська література, базована на кореляції ідеологічних і художніх моделей, є неоднорідним явищем й не може бути означена сталою формулою. У руслі порушеної проблеми важливими для нас є висновки українських і зарубіжних літературознавців, які вважають соцреалізм «динамічною, ієрархічною та історичною системою» [148, с. 15], траєкторія розгортання й розвитку якої протягом п'яти десятиліть мала власні «історичні варіанти» (вислів Тамари Гундорової), детерміновані процесами суспільно-політичного життя. Скажімо, на думку німецького дослідника соцреалізму Ханса Гюнтера, художня парадигма радянської епохи з характерними домінантно-репрезентативними моделями характеризується різними «життєвими фазами» соцреалістичного канону¹, як-от: протоканон (1910 – 1920-ті роки), фазу канонізації (початок 1930-х років), використання канону (середина 30-х

¹ Ганс Гюнтер інтерпретує канон як систему для регулювання мистецтвом, що виконує в тоталітарному соціумі функції стабілізації та селекції [155].

років ХХ століття – 1953 рік), деканонізації (1953 рік – початок 1980-х років) та постканонічну стадію, пов'язану з розпадом канону в 80-ті роки ХХ століття [155].

Натомість критик Ю. Борєв, об'єднуючи протоканон та фазу канонізації в одне ціле, виокремлює чотири періоди соцреалізму: «становлення» (1917 – 1932 роки); «утвердження» (1932 – 1956 роки); «самозаперечення» (1956 – 1984 роки); «руйнації» та відновленням творчої свободи (середина 80 – 90 роки ХХ століття) [31]. Ленінський, сталінський і постсталінський періоди народженого практично в «лабораторних» умовах соціалістичного реалізму виокремлює український дослідник «естетики тоталітаризму» Василь Климчук [240, с. 127]; «фази ментальності» («я-свідомості», «ти-свідомості», авторитарної свідомості) [426, с. 7–8] – російський літературознавець Віктор Тюпа.

До цих спостережень додамо хіба те, що аналізуючи функціонування парадигми літератури сталінського періоду, як правило, дослідники виокремлюють два етапи її становлення. Перший (або ранній етап – у Тамари Гундорової, протоканон – у Х. Гюнтера, ленінський – у В. Климчука, «культура один» – у В. Паперного) пов'язаний із формуванням ідеологічної та естетичної системи, зорієнтованої на майбутнє, що відбувалося паралельно з усуненням конкуруючих художніх – найперше, модерністського плану – напрямів і течій. Другий етап (нерідко номінований «сталінським» етапом, каноном соцреалізму, «культурою два») – з теоретичним оформленням нормативної естетики, її інтеграцією у всі види мистецтва та встановленням повної державної монополії в літературі.

Розмірковуючи над особливостями функціонування соцреалізму, чимало науковців (Б. Гройс, Є. Добренко, А. Рогачевський, Т. Свербілова, В. Тюпа, О. Філатова, В. Хархун та ін.), сходяться на думці, що серед засадничих характеристик зазначених етапів / періодів / фаз окреслюється «добре відрегульована практика державно-ідеологічної корекції формування цілком певного типу художньо обдарованої особистості» [452, с. 14].

Десятиліттями директиви нового утопічного дискурсу, «поради», настанови і вказівки письменникам сприймалися абсолютно природно. Несвобода, «настільки ввійшла в плоть і кров, що сталінський диктат осмислювався піклуванням партії про літературу» [73, с. 80], а не руйнацією творчих пріоритетів, естетичних норм і конвенцій.

Між тим, обсервуючи проблему творчості в системі «загроженості», варто зафіксувати важливий момент. Художня практика 1930-х – 1950-х років і творчість митців у період «хрущовської відлиги» та й наступних двох десятиліть – різні процеси, що в своїй основі мали «зовнішні» (санкціоновані) та «внутрішні» (приховані) тенденції та явища. Іншими словами, в умовах нової політичної та соціокультурної реальності, як-то: викриття культу Сталіна, послаблення ідеологічного тиску, помірна децентралізація та часткова лібералізація у сфері державного управління, посилення людинознавчого вектора тощо – фаза канонізації та використання канону соціалістичного реалізму з різною мірою ідеологічного тиску поступово переходили у фазу деканонізації, після повного краху політико-ідеологічної системи трансформуючись у постканонічну стадію.

Чимало українських і зарубіжних дослідників, які представляють різні школи та напрями сучасної гуманітарної науки, вказують на причинно-наслідкову обумовленість зазначених процесів, пов'язаних із подоланням згубних наслідків тоталітаризму. Водночас, якщо не заглиблюватися в причини, а зосередитися на факті, можна сказати, що більше п'яти десятиліть втручання партійно-державних інституцій у літературу було перманентною процедурою, тотальний ідеологічний контроль залишався інструментом впливу й корегування творчої діяльності митців. Влада, монополізувавши право на формування і втілення системи нормативних значень, однаково обов'язкових для усіх представників культурно-мистецького життя, продовжувала виконувати цензурно-контролюючі функції. «Політичний механізм цензури все більше набував естетичних форм, зливаючись із

фундаментальною естетичною категорією соцреалізму і соціалістичної творчості – принципом партійності» [167, с. 482].

До слова, у хронології функціонування соцреалістичного канону професор Лозаннського університету Л. Геллер звертає увагу на період «гіркої історичної невдачі» з найжорсткішим після тридцятих років ідеологічним пресингом – так звану «жданівську епоху» [515], названу іменем ключового радянського ідеолога післявоєнного періоду. Протягом 1947 – 1953 років, наслідуючи практику сталінського проекту культури 1930-х років, влада розгорнула потужний ідеологічний фронт. За неповне десятиліття було санкціоновано цілий ряд партійних постанов, що охоплювали широкий спектр культурно-мистецького життя. У підготовці всіх документів особисту участь брав відповідальний за ідеологію і культуру секретар ЦК партії А. Жданов.

Ідеологічна регламентація культурної політики в тоталітарній державі була звичною справою, тому з першого погляду ці постанови не виходили за усталені межі. Новація в підходах функціонера полягала в певній комунікативній установці: документи (попередньо схвалені Сталіним) такого роду мали символічний зміст, оскільки затверджували процедуру майбутніх дискусій про культуру, за якими приховувалися справжні наміри влади. Іншими словами, документи з центрального апарату, що негайно дублювалися в Україні, створювали певну «дискурсивну матрицю» (вислів М. Липовецького), ставали прелюдією до боротьби з інакомисленням та початком нової хвилі терору.

Про посилення партійного контролю за змістом літературної творчості вже в повоєнний період свідчить прийнята в серпні 1946 року постанова ЦК ВКП(б) про журнали «Звезда» і «Ленинград» та доповіді А. Жданова на зборах партійного активу письменників у Ленінграді. Редактори авторитетних російських видань звинувачувалися в публікації переважно беззмістовних, безідейних і аполітичних літературних творів, пройнятих «духом підлабузництва перед сучасною буржуазною культурою Заходу» [49,

с. 559], поклонінням перед «реакційною естетикою» формалізму та «безрідного космополітизму». Особливо нищівної критики «Звезда» і «Ленинград» зазнали за популяризацію «типової представниці чужої для нашого народу порожньої безідейної поезії» Анни Ахматової і «такого пошляка й покидька літератури, як Зоценко» [49, с. 558].

Майже одночасно з партійними постановами на сторінках «Літературної газети» почали з'являтися статті, що жорстко викривали «апологетів західного впливу», які підтримували ненависний формалізм та міфологічні впливи. З санкції М. Хрущова відбувся пленум правління всесоюзної спілки письменників із порядком денним «До кінця розгромити космополітів-антипатріотів».

Вишукуючи гріхи (безідейність, аполітичність, песимізм, «низькопоклонство» перед здобутками західної культури, замовчування зв'язків української та російської культур і под.), не добираючи слів, партійні ідеологи висловлювали не тільки претензії до змісту «хибних і шкідливих» творів, а й визначали процедуру покарання за щонайменші прояви непокори й інакодумства, що стала визначальною у процесі боротьби з неблагонадійними митцями. Поки що йшлося про виключення зі Спілки письменників, цькування під час громадських обговорень, вилучення художніх творів із бібліотек та книготорговельної мережі, заборону їх публікувати та розповсюджувати.

У директивах ЦК КП(б)У «Про перекирчування і помилки у висвітленні історії української літератури» (серпень 1946 р.), «Про журнал сатири і гумору «Перець», «Про журнал «Вітчизна» (вересень 1946 р.), «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» (жовтень, 1946 р.), «Про перевірку виконання Спілкою письменників України постанови ЦК ВКП(б) про журнали «Звезда» і «Ленинград» (жовтень, 1947 р.), продубльованих після постанови про ленінградські журнали, також не обійшлося без звинувачень тих українських письменників, які відкрито «проповідували буржуазну ідеологію і мораль»,

отруюючи таким чином «свідомість радянських людей буржуазним світоглядом». Більше того, допускали «прояви національної обмеженості, помилки і перекручення буржуазно-націоналістичного характеру». Загалом, у своїй творчості утверджували формалізм і «низькопоклонство перед буржуазним Заходом» [324].

Початком кампанії проти «українського націоналізму»¹ та «буржуазної ідеології» в художній літературі «жданівської епохи» став ініційований ЦК КПУ пленум правління Спілки письменників України (1947 р.), на якому гасла московських критиків підхопив голова Спілки Олександр Корнійчук, виступивши з доповіддю «Українська радянська література після постанови ЦК ВКП(б) про журнали «Звезда» та «Ленінград». Під гаслом «викорінення всіх решток буржуазно-націоналістичної ідеології» бездоганний виконавець партійного замовлення охарактеризував творчість Варвари Чередниченко, Івана Сенченка, Леоніда Смілянського і Петра Панча. Проте найжорсткішого удару було завдано Максимові Рильському і Юрію Яновському, які цього разу опинилися в ролі Зощенка й Ахматової. Різка й нищівна критика Олександра Корнійчука стосувалася поеми Максима Рильського «Мандрівка в молодість», надрукованої 1947 року в журналі «Дніпро». Не менш суб'єктивно-тенденційні характеристики звучали в доповіді на адресу роману «Жива вода» Юрія Яновського, що вийшов окремим виданням в 1947 році (1956 року перероблений на роман «Мир» – Т. Ш.).

Лунали закиди численної номенклатурної братії й на адресу Андрія Малишка з приводу спроб поета «відвести удар від буржуазно-націоналістичних викривлень, які мали місце у підручнику «Нарис історії української літератури» та «нав'язування молодим поетам чужих

¹ До цих спостережень додамо те, що після недовготривалої перерви, пов'язаної з воєнними подіями початку 1940-х років, нова хвиля перманентної боротьби проти українського націоналізму, розпочалася показовим погромом – обговоренням на засіданні Політбюро ЦК ВКП(б) 1944 року кіноповісті «Україна в огні» та гнівної заяви Сталіна про «антиленінські помилки» та «націоналістичні перекручення» О. Довженка.

націоналістичних поглядів» [Цит за: 10]. За «буржуазно-націоналістичну діяльність» зі Спілки радянських письменників України виключили членів закарпатської філії Петра Карманського, Михайла Рудницького, Андрія Патрус-Карпатського, про що непроминула повідомити 20 листопада 1947 р. «Літературна газета»: «П. Карманський, М. Рудницький, А. Патрус-Карпатський протягом довгого часу служили ворогам радянського народу. Вони не раз лицемірно клялися в любові до нього, а на ділі зраджували його. Вони до останнього часу не відмовились від своїх антинародних позицій, не тільки не переозброїлись, а ще більше виявили себе як махрові буржуазні націоналісти» [40, с. 2].

Реакцією на директиви ЦК ВКП (б) стало викриття в центральному партійному органі, газеті «Правда», «серйозних хиб і помилок в ідейно-виховній роботі на Україні» (2 липня 1951 р.). Приводом для критики Володимира Сосюри став вірш «Любіть Україну», написаний 1944 року й надрукований у російському перекладі Олександра Прокоф'єва в п'ятому номері журналу «Знамя» (1951 р.). «Ідейно порочний» твір українського поета, на думку автора статті «Проти ідеологічних перекирвань у літературі», «викликав почуття розчарування і протесту», адже в ньому оспівана «одвічна Україна, Україна “взагалі”, “поза часом, поза епохою”».

Під текстом вірша, вважає критик, «підпишеться будь-який недруг українського народу з націоналістичного табору, скажімо, Петлюра, Бандера та ін.» [371, с. 3]. Особливу увагу в редакційній статті зверталось на «середовище українських письменників» із «нерозвиненою критикою і самокритикою», «замазуванням помилок, взаємним вихвалянням» та наводився приклад «особливого захвалювання» вірша Володимира Сосюри «Любіть Україну» поетом Максимом Рильським. Разом із тим ідеологи від літератури відшукали в минулому колишнього неокласика «серйозні ідеологічні помилки». Ідеологічну невитриманість знайшли в лібрето опери «Богдан Хмельницький», написаному Олександром Корнійчуком і Вандою Василевською.

Отже, перманентні ідеологічні кампанії 1940–1950-х рр., які мали явні відбитки люстрації «неблагонадійних» літераторів, свідчили, що влада неухильно дотримується визначеної в попереднє десятиліття схеми суворого контролю над літературою і мистецтвом та використовує їх як засіб маніпуляції масовою свідомістю. Найменші відхилення від регламентованих меж методу соціалістичного реалізму тягли за собою адміністративно-каральні заходи: від розгромних партійних постанов і резолюцій, критичних зауважень на засіданнях творчих спілок і художніх рад, цькування у пресі, обговорення громадськості до погроз і залякувань, конкретних утисків (на кшталт, відрахування молодих людей із рядів студентства чи звільнення з роботи з подальшою неможливістю працювати за фахом) до проведення відкритих показових процесів та судових вироків тощо.

Значимість партійних постанов, як і «жданівська» практика регулювання культурою, залишалися актуальними навіть у часи «хрущовської відлиги», що засвідчує восьмитомна історія української літератури (1967 р.): «Партійні рішення про літературу і мистецтво, прийняті 1946–1948 рр., мали найсерйозніше позитивне значення, бо вони в складних післявоєнних умовах застерігали проти будь-яких ідейних хитань, закликали митців бути вірними принципам соціалістичного реалізму і згуртовували їх на рішучу боротьбу проти буржуазної ідеології» [220, с. 10].

Часи від закінчення війни до середини 50-х років, – як справедливо зазначає Л. Новиченко, – «були, по суті, безкраю смутним безчассям в українській і всій радянській літературі» [327, с. 84]. Водночас варто відзначити, що в період першого повоєнного десятиліття, порівняно із лиховісними тридцятими роками – часу становлення соцреалістичного канону, спостерігається розхитування та деформація його основ, певне «оживлення» літературного процесу. Навіть в умовах несвободи, тотального цензурування поетикальних ознак та рецептивних критеріїв з'являються художні твори, позначені виразним людинознавчим спрямуванням (зокрема увагою до людської особистості, заглибленням в індивідуальну психологію,

як, приміром, у романах «Вони не пройшли» (1946 р.) Юрія Смолича, «Жива вода» (1947 р.) Юрія Яновського, «Велика рідня» (1949–1951 рр.) Михайла Стельмаха та ін.), новими проблемно-тематичними аспектами, композиційно-сюжетними колізіями, образами. Помітні зрушення на жанрово-стильовому рівні: в поезії зустрічаємо «і ліро-епічну поему, віршовану повість, ліричний цикл і чимало різновидів лірики, зокрема філософсько-медитативної»; у прозі розвиваються «як оповідання, так і епопея, набуває поширення історичний роман, художня документалістика, «підліткова» повість, з'являється нове в пригодницькому жанрі» [219, с. 23] тощо.

Незважаючи на те, що зміни в гомогенному культурному просторі були непослідовними й половинчатими, вони однак засвідчують спроби митців слова вийти за межі соціалістичного реалізму, його норм і критеріїв художньої вартості. Не випадково в доповідних записках, датованих серпнем 1945 року, функціонери управління пропаганди і агітації ВКП(б) сигналізували про небезпечні настрої в літературному середовищі, зокрема поодинокі вимоги свободи слова, на кшталт: «Ми воювали, ми боролися, дайте нам свободу слова!». Йшлося в дописах літературних чиновників (швидше, донощиків) і про наміри окремих радянських письменників (особливо фронтовиків) переглянути основи естетики соціалістичного реалізму, зорієнтовані на «об'єктивне відтворення дійсності у формах самого життя» [49, с. 535–545], що гальмують творчі нахили та обмежують свободу авторської самореалізації.

Із документів і донесень секретних служб, які ретельно моніторили думки й настрої творчої інтелігенції, сигналізувалося про нарікання письменників на строгість «цензурного режиму», відсутність умов для справжньої творчості. Доводилося до відома, що дехто з митців дозволяє собі критикувати низький рівень радянської літератури та висміювати радянську систему буттєвих констант. Промовистим прикладом «антирадянської позиції», приміром, стали висловлювання Михайла Зощенка (на кшталт, «наша література має собою жалюгідне видовище. В літературі домінує

шаблон. Тому скучно й погано пишуть навіть здібні письменники». *«Творчість має бути вільною, у нас все навпаки – все за вказівкою, за завданням, під тиском»* [49, с. 586]), зафіксовані в довідці МГБ СРСР вже після виключення опального прозаїка зі Спілки радянських письменників.

На відміну від ортодоксальної закостенілості своїх попередників, чиновники відділу пропаганди та агітації ЦК, доповідаючи в партійно-державні структури про так звану «творчу роботу» цензорів і редакторів, мали сміливість висловлювати крамольні думки. Так, скажімо, на їхню думку, безапеляційне «редагування» художніх творів, виправлення ідеологічних і художніх недоліків і прорахунків так званими «контролерами» (скажімо, «реперткому, Головліту, комітету у справах мистецтв, республіканського управління, видавництва «Мистецтво», військової і морської цензури» і под.), призводить до «порушення цілісності літературного твору, знижує силу емоційного впливу» [49, с. 545].

До слова, в означеному контексті змінювалася літературно-критична парадигма й уся система ролевих функцій: автором літературного тексту ставав не тільки письменник, а й редактор, цензор, критик, що виконували функцію виразника певних естетико-ідеологічних позицій. До поцінування літературного твору та удосконалення його тексту активно долучався і читач – «найбільш масовий, найбільш вимогливий, найбільш активний читач у всьому світі», зобов'язаний у художніх образах і картинах знайти зразки для наслідування, опанувати новими нормами етики і моралі, озброїти себе ідейно й естетично [218, с. 30].

Дієздатність соцреалістичного канону в цей період літературного життя посилюється пошуком нових можливостей, насамперед через розбудову його внутрішньої структури, зміною суспільно-естетичного ідеалу, відмінного від ортодоксальної прямолінійності. На II з'їзді письменників України (1948 р.) публічно проголошується проблема реалізації творчої ініціативи кожного художника слова, права на вільний розвиток творчої індивідуальності. Відмовляючись від сталінського догматизму, учасники III

(1954 р.) і IV (1959 р.) письменницьких з'їздів обережно вказують про необхідність вдосконалення методу соціалістичного реалізму.

Показовими в цьому плані є пошуки перспективи літературно-мистецького розвитку, яку літератори вбачають у збагаченні стильового діапазону та естетичному оновленні, посиленні гуманістичного пафосу, у відмові від об'єктивізму й безконфліктності, механічного «накладання» ідеологічних «матриць» на художній матеріал та лакування дійсності. Чи не вперше ставиться під сумнів соцреалістичний канон зображення «позитивного героя сучасності», «героїчного сучасника великої епохи». «З перебігом десятиліть набір людських якостей змінювався. По війні «герой нашого часу» мав би бути все-таки вже не вбивцею. Він повинен був виявити уже якісь інші риси – передусім беззастережну слухняність режиму» [27, с. 329], – так, зокрема стверджує Сергій Білокінь.

Великі письменницькі зібрання наступного десятиліття прикметні поверненням розмови про національну та екзистенційну проблематику в літературі, роздумами про потребу розширення художньо-філософського виміру та збагачення стильових форм і засобів апелювання до фольклорних зразків, пошуком нових аксіологічних орієнтацій тощо. Проте, як справедливо зауважив Борис Дубін, «отримання права голосу ще не означало отримання свободи. Це означало лише наявність різних позицій, вперше артикульованих після десятиліть сталінської німоти» [185].

З початком соціальних трансформацій кінця 1950-х–1960-х років, частковим демонтажем сталінської системи та лібералізацією культурної атмосфери, контури якої дедалі помітно увиразнювалися, пов'язаний процес активізації літературного розвитку. Саме ці явища детермінують повернення літератури від «риторичності до художності» (вислів Є. Червоноіваненка), генерують появу тенденцій, що засвідчують ледь помітне «оживлення» художньо-словесної творчості, яка передає, за словами В. Дончика, «живу силу людського, національного, естетичного змісту» [369, с. 241].

Період «хрущовської відлиги» («фаза деканонізації» соцреалізму, за Х. Гюнтером) позначений небаченим після 20-х років ХХ століття динамізмом. Як писав В. Шевчук, «культурне і літературне життя Києва в кінці 50-х, тобто ще до появи шістдесятників..., було в стані пробудження, що зумовлювалося значними зрушеннями в мислячій свідомості, передусім розкриттям та осудом т. зв. «культу особи», тобто тоталітарний режим певною мірою відходив від абсолютизму і кривавого терору; зрештою, не так вижив себе, як потребував реформації...» [493, с. 3]. Сподівання на відродження всього культурного життя, «незважаючи на суперечність, обмеженість «свобод», визначали нові віяння, настрої, надії» [267, с. 92] творчої інтелігенції.

Процес десталінізації дещо розширював (хоча й у визначених межах) ідеологічні рамки, в яких працювали письменники, руйнував стандарти і стереотипи мислення. Митці материкової України та діаспори отримали змогу знайомитися з творчістю один одного, вести естетичний діалог із письменниками Європи та еміграції (як відомо, кількадесятилітній терор та ізоляціоністська політика радянського уряду в 1930-ті роки привели до згортання міжнародного діалогу – Т. Ш.). У літературу повернулася значна частина художньої спадщини репресованих письменників і забороненої класичної літератури, вилученої з публічного дискурсу.

У період «хрущовської відлиги» активно змінюється літературна інфраструктура. Замовчувані та заборонені твори друкуються на сторінках нових, альтернативних офіційним, часописах: у «Радянському літературознавстві» (зараз «Слово і час»), у літературно-художньому та громадсько-політичному журналі «Прапор» (зараз «Березіль»). «Білі плями в українській історії» висвітлюються в «Українському історичному журналі» та ін. Водночас санкціонований владою процес амністії та реабілітації жертв сталінських репресій проходив доволі вибірково й неповно, зі значними купюрами як щодо творчих особистостей, так і щодо літературних творів.

У різних регіонах України створюються неофіційні національно-культурні осередки. Скажімо, у Києві з палкими літературними диспутами, новими гаслами проходили зібрання клубу творчої молоді «Сучасник». У Львові нерегламентовані культурно-просвітницькі акції проводило молодіжне творче об'єднання «Пролісок». В 1961 році Постановою Ради Міністрів УРСР засновується щорічна Республіканська премія імені Тараса Шевченка (від 1969 року – «Державна Премія УРСР імені Тараса Шевченка»), якою відзначалися «високоідейні й високохудожні твори» в галузі художньої літератури, музики, образотворчого і театрального мистецтва та кінематографії.

Як показала практика, попри «зовнішню розбудову» творчих ніш для української літератури (національної духовності, гуманістичної домінанти, свідомої громадянської позиції та ін.), «Шевченківська премія в перше десятиліття свого існування виявила однозначно тавтологічний характер щодо офіційного дискурсу влади та стабілізувала міф української радянської літератури» [202, с. 69]. Зрештою, механізм функціонування офіційної інституції в наступні десятиліття ґрунтувався на поєднанні (врівноваженні) ідеологічного та національного акцентів у літературі.

Пожвавлення літературного руху стало каталізатором «третього цвітіння» старших майстрів слова, які пережили творчий злам, – Максима Рильського, Павла Тичини, Володимира Сосюри, Миколи Бажана, художнього розвою тих письменників, які виростили й навчалось писати в сумнозвісні тридцяті, йшли «второваним шляхом, шукаючи за новим і чимось “іншим”» [205]. Зрештою, і чи не найголовніше: рубіж 50–60-х років ХХ століття характерний з'явою нового літературного покоління з органічно самодостатнім художнім мисленням, що своєю творчістю стало в опозицію до ідеологічних приписів методу соціалістичного реалізму.

Ці роки стали роками справжнього поетичного вибуху, коли одна за одною, викликаючи бурхливу реакцію й небачений ажіотаж, з'являються поетичні збірки Ліни Костенко, Дмитра Павличка, Івана Драча, Миколи

Вінграновського, Віталія Коротича, Василя Симоненка, Бориса Олійника та ін. Хвиля творчої свободи детермінувала художній злет прозаїків Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, Романа Іваничука, Ніни Бічуї, Анатолія Дімарова, Бориса Харчука, Івана Чендея, Миколи Сингаївського, ціннісні ієрархії яких базувалися на гуманістичній та національній морально-етичній основі.

Атмосфера ренесансу шістдесятництва, за справедливим визначенням Т. Салиги [385], вимагала різноаспектної стилістики у підході до тих фактів та явищ, що домінували в суспільному та соціокультурному житті. Відмова від утопічних інтенцій тоталітарного дискурсу та стандартів соцреалістичної школи генерувала творчі пошуки нових тем, нових форм вираження та експериментування із засобами письма, етнізації й онтологізації художньої творчості тощо. Серед «загального руху ідей і форм, а ще жанрів і стилів «по всьому літературному фронту» В. Дончик [175, с. 40] виокремлює активізацію творчої позиції автора художнього твору, «природну індивідуальну еволюцію», яка легітимізує не лише реалістичний, а й інші естетичні досвіди. У той же час багато талановитих письменників із відмінним від ортодоксальної прямолінійності художнім досвідом, потрапивши до «соцреалізмівського полону» поступово не тільки тікали з нього, а й із середини підточували, руйнували його основи [177, с. 39], вважає авторитетний дослідник.

Із В. Дончиком діалогізує Ірина Захарчук та приходить до висновку, що «маніпуляції суспільним ідеалом не сприяли зміцненню естетичної системи соцреалізму. Можна твердити, що в її межах відбулася зустріч з тим, що розриває цілісність вже знаного досвіду, традиційні способи його нарації, але що не було достатньо проартикульовано» [202, с. 72]. Отже, в означеному нами контексті мова не може йти про бодай найменші чи різкі зміни «класичної» моделі методу радянської літератури або ж про створення нового виміру естетичної вартості. Йдеться, радше, про критичний перегляд,

корективи в системі соціалістичного реалізму, початок деформації його базових цінностей, обережне реформування теорії соцреалізму.

На шістдесяті роки ХХ століття припало поживлення в українському житті правозахисного руху, зародження літературного дисидентства з відвертим протистоянням вульгарному соціологізму, ідеологічно витриманим формулам радянської літератури. Водночас інакомислення «о цій порі ще не надто виходило за межі “ідеологічних координат” соцімперіальної системи та її тоталітарного режиму. Кремлівські політики», – за образним визначенням Тараса Салиги, – «хоч і здирали золоті погони із Генералісимуса, все ж свого не губили: чим швидше падав Сталін, тим активніше розростався ленінізм як пророцтво новітнього Христа. Навіть І. Дзюба у трактаті «Інтернаціоналізм чи русифікація» в середні 60-х років ще змушений був ховатись за доктрини ленінської національної політики» [385, с. 12–13]. Відтак, протистояння шістдесятників «не стало й з багатьох причин не могло стати кінцем тоталітарної, командно-адміністративної системи, але стало передвістям і прологом цього кінця, для тих часів ще досить віддаленого» [327, с. 108].

Осмислюючи політичний та естетичний феномен 1960-х років та й наступних десятиліть минулого століття, варто зауважити на перманентному превалюванні прагнень із боку держави до збереження гомогенного культурного простору та жорсткого контролю й регламентування усіх видів творчої діяльності. «Організатори» літературного процесу в союзному Агітпропі ЦК намагалися попередити нерегульований творчий рух шляхом організації дискусій та полемік, нав'язуючи таким чином новий художній дискурс – у рамках офіційної ідеології. Ось як, приміром, обговорення «конституційних гарантій свободи творчості в СРСР» чи «питань соціалістичного реалізму», що відбулося в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка 1979 року. Всі реляції дослідників перебували у фокусі марксистсько-ленінського розуміння свободи як «пізнаної необхідності» й обов'язкового виявлення в художній творчості партійної позиції автора. Усі дискусії, як переконливо показала Тамара Гундорова, «засвідчували, що, по

суті відбувалися два паралельні процеси – узаконення соцреалістичного канону та догматизація методу соцреалізму» [149, с. 172].

Пожвавлення літературно-мистецького життя в Україні з яскраво вираженою творчою активністю молодого покоління літераторів, його апеляцією до права на творче самовираження, тяжінням до етнонаціональної проблематики стали детонатором для ініційованих владою викривальних компаній, цькування інакодумства, політичних звинувачень і арештів. Більше того, оновлення культурного та духовного життя, що почало виходити за передбачені режимом межі, командно-адміністративна система ототожнила з українським буржуазним націоналізмом – небезпечним проявом української самостійницької ідеї.

Сигналом для розгортання репресій проти культури стали вказівки М. Хрущова боротися з «формалістами» і «абстракціоністами», виголошені 1962 року на виставці художників-авангардистів студії «Нова реальність» у московському Манежі. В Україні на офіційному рівні проробки творчої інтелігенції розпочалися з розширеного засідання президії правління Спілки письменників і наради активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України (1963 р.). За спогадами І. Дзюби, «в один ряд з московськими крамольниками (Еренбург, Євтушенко, Вознесенський, Ахмадуліна – це тільки з письменників) в Україні твердо поставили Віктора Некрасова, Ліну Костенко, Миколу Вінграновського, Івана Драча, Віталія Коротича, Євгена Летюка (трохи пізніше до чорного списку надовго потрапив Василь Симоненко; настала черга, вже за тяжчим рахунком, і Івана Світличного, Євгена Сверстюка та багатьох інших)» [162].

Партапаратом організовувались ідеологічні нагінки за «формалістичні викрутаси» молодих поетів, що доходили до прямих погроз, проголошені в численних газетних публікаціях «Літературної України», в академічних інститутах, на зустрічах із громадськістю, в редакціях газет і журналів. До ідеологічного погрому долучилася СПУ, звинувативши поетів Івана Драча і

Миколу Холодного в «протягуванні антипартійних поглядів щодо шляхів суспільного розвитку України і української культури».

Прикметний факт, в амплітуді численних критичних виступів, на відміну від сталінських кампаній, звинувачення звучали з більшою обережністю, перестороги лунали завуальовано (на кшталт, «Закликаючи наших молодих літераторів до ідейної чіткості і ясності у творчій роботі, застерігаючи їх від захоплення формалістичними експериментами, ми в той же час не втрачаємо віри в нашу творчу молодь, якій є зараз над чим серйозно й серйозно подумати» [Цит. за: 205]), часом із ліберальними закликами до поміркованості. Однак домінантою серед цих виступів залишалися погрози – недвозначні й категоричні: «Старих і молодих одинаків, що надто вже зарвалися, наш здоровий, могутній, багатонаціональний колектив радянських письменників застерігає: одумайтесь, поки не пізно. Не ганьбіть себе остаточно: радянський народ терпеливий, але всьому є край!» [Цит. за: 205].

Політичний «відкат» після короткотривалої та вельми непослідовної «хрущовської відлиги» посилив втручання партійно-державного керівництва у творчий процес. Остаточно підтвердив початок ресталіназації масований і послідовний ідеологічний наступ на українську творчу інтелігенцію (безцеремонна партійна критика, виключення зі Спілки письменників, адміністративні переслідування, негласна заборона друкувати твори, вилучення книжок із бібліотек і книгарень), літературно-мистецька діяльність яких не вкладалася у фокус тотального контролю партійно-державних структур. Сфабрикованими судовими вироками за «антирадянську діяльність» системі вдалося ізолювати літераторів, що формували альтернативний інтелектуально-духовний простір, – Василя Стуса, Івана Світличного, Ігоря Калинця, Івана Дзюбу, Миколу Руденка, Олесь Бердника та багатьох інших.

Знаковою для розгортання репресій проти української культури була Постанова ЦК КПРС «Про підвищення відповідальності керівників органів преси, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури і мистецтва за

ідейно-політичний рівень матеріалів, що публікуються, та репертуару», прийнята 1969 року, яка засвідчила, що тоталітарний режим вступив у відкритий конфлікт із творчою інтелігенцією. В Україні постанову партійного центру буквально скопіювали, вважаючи, що «недоліки, про які йдеться у постанові ЦК КПРС, мають місце і в ... республіці».

Українська «калька» постанови, викликає цілий ряд реакцій: з одного боку, це констатація підтримки позицій ЦК щодо «боротьби проти будь-яких проявів буржуазної ідеології» та викриття носіїв «поглядів, чужих ідеології соціалістичного суспільства». З другого боку, затвердження жорсткої цензури щодо виявлення недоліків в українському культурному просторі, на кшталт: «ідейних прорахунків» українських журналів, видавництв, театрів, які сприяли публікації чи постановці на сцені ідейно невитриманих творів; чи «безпринципної політики» Спілки письменників України, яка байдуже спостерігає над тим, що «окремі її члени припускають ворожі випадки проти партії і держави, нелегально розповсюджують ідейно-шкідливі писання або передають їх для публікації за кордоном, як це трапилося з матеріалами І.Дзюби...» [362]. З огляду на сказане, стає зрозуміло, що в партійній «боротьбі з ідеологічними диверсіями» література й культура потрапляють у «стан оскарження» (вислів Валентини Хархун), ізоляції та марксистського методологічного підходу до партійного відбору художнього матеріалу.

1970-ті роки з усіма цікавими і своєрідними художніми явищами, що окреслилися в літературі цього періоду, з повільною, але дедалі настійливішою відмовою від спрощених ідеологічних нашарувань характеризуються несприятливими тенденціями й суперечностями в суспільному бутті та в українському літературному процесі. Перманентні політичні кампанії супроводжуються боротьбою з національним письменством і культурою, навішуванням націоналістичних ярликів. За свідченнями істориків, якщо в 1968 році було прийнято дві «ідеологічні» постанови ЦК КПУ, присвячені питанням літератури, історії, театру, кіно та мистецтва загалом, то протягом 1969–1971 років – вже десять. І крізь усі

проходила «генеральна лінія боротьби з українським буржуазним націоналізмом». Широкий список «крамольних» книжкових видань об'єднувало бичування національного, що інтерпретувалося як відхід від «інтернаціональних критеріїв».

Реалізовувати настанови вищого політичного керівництва в Україні бралися всі структури радянського партапарату. Так, у складених у формі доносу доповідних записках відділу культури ЦК КПУ [217] інформується про викривлене відображення радянської дійсності у збірці поезій англійською мовою «Світильники часу» Івана Драча, підготовленої до видання у США; «ідеологічно неприйнятне... тенденційним осмисленням історичних тем» у поезії Ліни Костенко; про дозвіл Василя Підпалого (редактора видавництва «Радянський письменник» – Т. Ш.) друкувати «неприйнятні для нашої ідеології» вірші Ігоря Калинця, Василя Голобородька, Василя Стуса, збірки яких вийшли за рубежем у націоналістичних видавництвах» тощо.

Під утиски цензури потрапляють як художні твори та їх автори, так і наукові дослідження, у яких розглядаються проблеми української літератури, культури, історії. Різкій критиці піддаються «Меч Арея» Івана Білика, «Мальви» і «Журавлиний крик» Романа Іваничука, «За дев'ятим порогом» Олексія Коломійця, роман «Катастрофа» Володимира Дрозда та багато інших. «Методологічні помилки та націоналістичні збочення», зокрема «протягування буржуазно-націоналістичної концепції приналежності «Слова о полку Ігоревім» виключно українській національній культурі» [217], виявлені відділом науки і учбових закладів ЦК КПУ в докторській дисертації С. Пінчука «“Слово о полку Ігоревім” і українська література XIX–XX століть» (1973 р.), стали приводом до звільнення науковця – «ідейно незрілої й націоналістично настроєної особи» – з викладацької роботи.

Ідеологічна проробка торкалася не тільки звинувачуваних в асоціальності й формалізмі молодих письменників-«відщепенців», в й авторитетних митців, що посідали керівні посади у Спілці письменників, в

громадських організаціях, органах преси, видавництвах тощо. Скажімо, керівництву Київської кіностудії імені Олександра Довженка дається вказівка «розглянути питання про партійну відповідальність Драча І. Ф. за ідейну спрямованість його творчості та громадську поведінку» [217]. Під безпосереднім контролем ЦК КПУ розгортається комплекс заходів щодо нещадної критики роману «Собор» Олеся Гончара. Авторитетний і титулований письменник звинувачується «в ідеологізації козаччини й нехтуванні життя трудових колективів».

До цих спостережень додамо хіба те, що небезпека огульної критики та політичного переслідування нависла над письменником чотирма роками раніше – після категоричної відмови ще в 1966 році брати участь у роботі комісії ЦК КПУ, яка мала довести антирадянський характер праці Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». «Були не в міру “гарячі” голови, які вимагали ледве чи не виключення Гончара з партії, виведення його зі складу ЦК і відкликання з депутатів, глибокої його ідеологічної “проробки” (...). Особливо з цього питання лютували Грушецький та Ватченко, та й у ЦК КПРС знайшлися такі “діячі”, які прагнули “політичної крові” (...). Деякі навіть вимагали заарештувати Гончара» [495, с. 222], – занотовано в щоденнику першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста. Як не парадоксально, вже через кілька років у Постанові ЦК КПУ (1973 р.) викриватимуться ідеологічні прорахунки самого Петра Шелеста та буде розкритикована його книжка «Україно наша Радянська» за «недостатній інтернаціоналізм» та «надмірне захоплення» й «ідеологізацію» українського козацтва і Запорізької Січі.

Постанова політбюро ЦК КПУ про посилення боротьби проти націоналістичної діяльності та пропаганди (1972 р.) підтвердила курс влади на адміністративно-силові методи боротьби з «ворожою антирадянською націоналістичною діяльністю» та поширенням «політично шкідливої» літератури самвидаву. У наступні роки боротьба з порушенням норм соціалістичного реалізму та інакомислення у літературі й мистецтві, репресії проти творчої української інтелігенції набули системного характеру.

Антиукраїнські кампанії по боротьбі «націоналістичними елементами» у мистецтві загалом і літературі зокрема здійснювалася вищим політичним керівництвом республіки. Прикметно, що своєрідними координаторами «боротьби з буржуазно-націоналістичними проявами» залишалися центральні та місцеві партійні органи. Варто загадати резонансне судилище у стилі тридцятих років, організоване Львівським обкомом партії, над редактором журналу «Жовтень», письменником Ростиславом Братунем, звинуваченим у публікації «ідейно невитриманих» творів; різку критику партійних зборів Львівського обласного відділення Спілки щодо письменників Якова Стецюка і Романа Іваничука; оголошення суворої догани з занесенням до облікової картки Іванові Драчу.

Долучалося до «справ» створене у відповідності з постановою ЦК партії П'яте управління КДБ, що займалося «профілактичною роботою» з українською творчою інтелігенцією – редактором журналу «Всесвіт» Дмитром Павличком; директором видавництва «Дніпро» Ростиславом Доценком та ін. Ідеологічні нагінки у Спілці письменників України завершувалися виключенням з її лав у 1973 році Григорія Кочура, Миколи Руденка – в 1975-му, Олеся Бердника – в 1976-му.

Утім, зробимо одне застереження: партійний контроль над інтелектуалами та жорстка регламентація творчої діяльності (цензура, пильна редактора, редакційні видавничі плани, куди простому смертному потрапити було дуже непросто і под.) у тоталітарній державі відбувалося не тільки у форматі тиску, погроз і посилених «проробок». Одним із інструментів механізму упокорення літераторів, що активно використовувався вищим політичним керівництвом, була (як не парадоксально) система заохочень та матеріальної підтримки, ініційована Спілкою письменників.

Стати членом Спілки, потому і членом Літфонду, пояснює О. Роготченко, означало стати «членом системи і забезпечити собі заможне існування до самої старості. Будинок творчості в Ірпіні був “Меккою” літератури, розміщеною за півгодини їзди від київської метушні. Зовні він

нагадував престижний санаторій “Жовтень” у Кончі-Заспі, дачі Ради Міністрів, санаторії четвертого управління в Пущі Водиці та інші менш розкішні, але не менш затишні зони відпочинку радянської еліти. Багато класиків вітчизняної літератури жило в Ірпіні майже цілорічно, часто за рахунок творчого відрядження. Як ціна за путівку, так і якість обслуговування цілком влаштовували письменницьку еліту, але такий стан речей був зручний і для влади» [378, с. 85].

З широкого арсеналу «несилових» засобів впливу на світоглядні позиції та модель поведінки митців партійне керівництво використовувало (особливо активно – після Другої світової війни) доволі дієві засоби – грошове заохочення та величезні матеріальні привілеї (ордени, медалі, звання, премії, гонорари за книжки і под.). Схильним до компромісів літераторам давалися рекомендації на керівні посади в СПУ, в державному апараті чи пропозиції членства в громадських організаціях, що представляли країну за кордоном. І чи не найголовнішим «заохоченням» до художньо-словесної творчості, тісно пов'язаної з «практикою комуністичного будівництва», який активно ініціювала Спілка письменників, була можливість автора потрапити на сторінки літературних видань, друкувати твори, загалом – сказати слово, якого так прагли читачі.

Завершуючи, маємо констатувати, в тоталітарному соціумі художня творчість перманентно перебувала у фокусі уваги влади. Численні урядові резолюції й партійні постанови, встановлюючи ідеологічний та адміністративний контроль над літературним життям, регламентували індивідуально-художню практику митців. Від письменства вимагалось повне й беззаперечне виконання канонізованих схем офіційно регламентованого методу соціалістичного реалізму. Півстолітній партійно-державний пресинг, грубе адміністрування українського літературного життя в системі естетики соцреалізму уможливило формування ціннісних орієнтирів та радянських ідентифікаційних практик.

1.2 Практики адаптації автора-творця, логіка та аргументи конформізму

Упродовж останніх десятиліть антропоцентризм літературознавчих розвідок детермінує осмислення дискурсивних практик, актуалізованих у художньому просторі літератури, що формували ідентичність людини та визначали масову свідомість тоталітарного соціуму. Фаховий перегляд формату і критеріїв українського літературного процесу, особливостей літературної політики в умовах дискурсу влади не тільки ідентифікує моделі пам'яті та основні наративи їхньої організації, а й забезпечує формування об'єктивної картини минулого.

В означеному проблемному колі актуальним вбачаємо вивчення практик адаптації українського письменства в соціокультурній реальності радянського періоду, простеження логіки та аргументів конформізму суб'єктів художньої творчості. Усвідомлюємо: аналізуючи конформістські практики та інструменти, неможливо визначити, що було первинним або вторинним в актах зміни самоідентифікації митця, як неможливо визначити логіку та послідовність «вмикання» механізмів трансформації індивідуально-творчого «я» на екзистенційному та метафізичному рівнях. Тому, не вдаючись до дискусій щодо певної суб'єктивності положень, спробуємо принаймні простежити «лабораторії та інструменти, які ці конформістські устремління підхоплювали й укріплювали, вловлювали в свої механізми готового на компроміс індивіда, пригнічуючи його сумніви і припиняючи його блукання» [513] в системі координат радянського соціуму.

Іншими словами, спробуємо окреслити етапи й форми «примирення» з дійсністю митців слова та виокремити механізми й інструментарій конформістських практик. Мова йтиме не про тих митців, які щиро вірили в більшовицьку / комуністичну міфологію, були посередниками / виразниками ідей та беззастережно демонстрували в ідеологічно заангажованих формах відданість догматичним постулатам влади. Їх мотивація цілком зрозуміла:

політичні переконання та звичайний меркантильний розрахунок у філософії буття й творчості часом поєднувалися цілком природно.

В українському соціокультурному контексті ХХ століття важливо простежити зміну самоідентифікації та механізми перетворень тих письменників, які прагнули поєднати непоєднуване – власні творчі спонуки та ідеологічні принципи моделювання світу, що так чи інакше позначалися на світоглядних позиціях і літературній творчості. Системний розгляд процесу підпорядковування художнього мислення диктові ззовні, «вписування» літературної практики суб'єкта естетичної творчості у формат єдиного радянського стилю дозволить охарактеризувати авторські внутрішні протиріччя, амбівалентність позицій. Загалом – коди та етапи етичного й естетичного конформізму, зумовлені суспільними та історичними феноменами ХХ століття.

Серед широкого арсеналу пристосування до реалій радянської дійсності та вимог художньо-ідеологічного проекту влади (соціалістичного реалізму. – Т. Ш.) на перший план виносять компоненти як емоційно-психологічного, так і суто творчого плану, що в цілому детермінували різні моделі соціальної організації та поведінки письменників. Маємо на увазі демонстрацію політичної лояльності, компроміс естетичних та ідеологічних формул, позиціонування творчою інтелігенцією «нейтральних» поведінкових форм і правил, поступове ідеологічне маркування художньої творчості, тактики «співробітництва» чи компромісу з владою / партією, репрезентовані в парадигмальних текстових стратегіях.

Отже, конформістський акт розглядаємо на рівні моделей поведінки, вчинків (політична самоідентифікація, ідеологічне маркування, втікацтво від політичного центру, самовиправдовування / самоцензура, позиція нейтралітету й лояльності, «мовчання» тощо) та безпосередньо в художній свідомості митця, втіленій у літературно-художньому тексті. Спираючись на досвід, узагальнений у працях дослідників вітчизняних ([4], [24], [150], [240], [303] та ін.) і зарубіжних дослідників соцреалізму ([12], [59], [155], [170],

[224], [269] та ін.), естетичний конформізм автора-творця в системі соцреалізму ідентифікуємо як установку на успіх в адресата і влади та відмову від естетично відповідальної авторської позиції; орієнтацію на прямої контакт с читачем та заміну світоглядно-етичних й естетичних засад матрицями ідеологічних інтерпретацій тощо.

Партійні резолюції й постанови, прийняті у другій половині 20-х – на початку 30-х років ХХ століття, остаточно закріплюють правила регламентації художньої творчості та уніфікації діяльності літературно-мистецьких об'єднань. Критика з виразними політичними конотаціями, оформлена в конкретний імперативний припис, детермінує поєднання художнього бачення «я» письменника та визначених владою ідеологічних установок. Індивідуальний погляд, як і автономне існування в творчому процесі, стають неможливі, нівелюється пріоритетність індивідуальних цінностей. Автор-творець поступово й неухильно опановує місію репрезентанта суспільно-політичної ідеології. Виходячи з позиції, що мистецтво і література «як ідеологія завжди були потужним організуючим центром для того чи іншого класу в його соціальній боротьбі» [301, с. 153], партійні ідеологи надають цим категоріям інструментальний характер і наділяють роллю механізму формування «нової людини».

Спроби створити літературу, яка б відповідала естетичним принципам та політичній ідеології, розмежували українських письменників на два табори і призвели до гострої конфронтації. Прикметно, що відкриті конфлікти митців виникали не лише з приводу літературних поглядів, ідеології, але й за рух кар'єрними сходинками, задоволення власних матеріальних потреб і бюрократично контрольованих ресурсів. На посилення соціальної диференціації на літературному фронті вказували адепти нового утопічного дискурсу, сигналізуючи про «крайній правий буржуазний фланг» літератури, що маскується «радянськими фразами», слугує «ворожим антипролетарським силам». Програма «лівого флангу радянської літератури» визначала суверенному суб'єктові-творцеві

чітку соціальну роль – «активного чинника соціалістичного будівництва», який мобілізує «широкі маси для соціалістичної перебудови країни, захоплює творчими прямуннями пролетаріату», об'єднує навколо «змагань пролетарської кляси» [416, с. 3].

Міркування й дискусії опонентів у ту неспокійну добу зводилися до умисних кривотлумачень та уїдливих коментарів, глузливих насмішок і недотепних кпинів, що знаходили своє втілення у публіцистичних виступах на шпальтах поточної преси. Основною методою творців «нового мистецтва» у полеміці стало використання лайок, що виходили за межі персональних творчих розбіжностей, образ із політичним підґрунтям і все частіше – залякувань. Скажімо, 1923 року член редколегії харківського видання «Червоний шлях» Микола Хвильовий під псевдонімом Стефан Кароль присвячуючи циклу «Повстанці» Валер'яна Підмогильного окремих розділ, відзначаючи високий художній рівень творів, докоряє авторові за симпатію «до оселедочно-повстанського руху» та захоплення «петлюрівською романтизацією». І висновок озвучує в такій самій зверхньо-саркастичній тональності: «Безперечно, автор скоро одмовиться від своїх «Повстанців», а до станції «Еміграція» він і так може, помандрує» [233, с. 307–309].

Схожі звинувачення лунали й у фейлетоні «Гопакадеміки» Б. Шестерні, надрукованому в «рік літературного оживлення» (за визначенням Миколи Зерова в 1923 році – Т.Ш.) в робітничо-селянській газеті «Більшовик», що видавалась того часу в Києві. Під в'їдливим прицілом невідомого автора опинився не тільки Валер'ян Підмогильний, але й учасники літературної вечірки – неокласики Микола Зеров і Максим Рильський. Умисними кривотлумаченнями про зустріч у ВУАН позначена також рецензія «Літературний вечір “класиків” та “неокласиків”», автор якої приховав своє ім'я під псевдонімом «Ачу». Подібні перекручення й недотепні кпини О. Дорошкевич називав «блюзнірським патяканням», від якого «виступає таке запашне амбре, що, певна річ, після цього справа літературного об'єднання тільки ускладнюється» [34, с. 109–110]. Так само,

як стає неактуальною в умовах утвердження в літературному процесі ідеологічних засад запропонована неокласиком Миколою Зеровим пропозиція «мирної літературної конкуренції».

Відповідь Валер'яна Підмогильного на закиди Миколи Хвильового була поміркованою, з конкретними поясненнями, чому цикл вийшов за кордоном у «ворожому» еміграційному журналі «Нова Україна» за редакцією Володимира Винниченка і Микити Шаповала. Валер'ян Підмогильний не вбачав у цьому жодного порушення чи політичної крамоли. Разом із тим письменник-початківець не дозволяє собі публічного з'ясування стосунків і не виправдовується. Відстоюючи право творчої незалежності і свободи вибору естетичних настанов, навіть дещо іронізує, попереджаючи пильних ідеологів: «може бути, що й інший висланий мною матеріал буде за кордоном надруковано» [355, с. 281].

Власне так само достойно реагували на критичні зауваги опонентів та «надмірну підозру, цькування й систематичну відмову видрукувати твори» [262, с. 289] Григорій Косинка і Тодось Осьмачка, які разом із Валер'яном Підмогильним написали листа до редакції «Червоного шляху» (1923 р.). У зверненні письменники відверто вказали на використання опонентами нелітературних аргументів у полеміці, все активніший наступ ідеологічної критики, на звуження вільного вияву індивідуального таланту, загалом – творчого простору в Україні.

Утім, навіть у такому амбівалентному соціокультурному просторі існувала можливість поглибленого аналізу найактуальніших проблем української літератури та її загального художнього рівня. Попри посилення ідеологічної заангажованості мистецтва залишався альтернативний дискурс та індивідуальний естетичний вибір. Ситуація загострилася в середині 1920-х років, коли дедалі активніше почала реалізовуватися пролеткультівська політика масовізму, пропагована «плужанами» й підтримувана окремими «гартованцями», безапеляційно втілювався принцип використання художнього тексту як політичної пропаганди. Конфлікти антиподів

виникали не лише з приводу актуальних на той час питань літератури й мистецтва, ідейно-політичних пріоритетів, а й за особистий доступ до центру влади та заступництва партійних чиновників, до контрольованих економічних ресурсів держави.

Водночас слід звернути увагу на те, що гостра ідеологічна конфронтація українських письменників, різкі й драматичні зіткнення супроводжувалися внутрішньою «запеклою боротьбою груп і групочок, брутальних політичних взаємозвинувачень і публічних доносів» [160, с. 92], що часом нагадували бажання поквитатися за особисті образи. Часом протистояння письменників більше нагадувало зведення особистих рахунків. Показовим у цьому плані є стиль комунікації ваплітян і футуристів. 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 хлистиком”. 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» [Цит. за: 252, с. 63].

Схожі сентенції лунали з уст палкого прихильника «азіатського ренесансу» Миколи Хвильового, який у статті «Кричущє божество» звинуватив представників літературного об’єднання «Авангард» у ворожій ідеології – аж до фашизму. У відповідь Гео Шкурупій відшукав у творах ваплітян Миколи Куліша, Івана Сенченка прояви «хибного і шкідливого націоналістичного ухилу» [496, с. 63] та закинув їхньому лідерові реанімацію хвильовизму. Характеризуючи діяльність «інтелігентської попутницької» «Нової Генерації», керівник ВУСППу Іван Микитенко з неприховуваним роздратуванням вказував на її деструктивне начало (стаття «Ліве шахрайство» видрукувана в № 6 журналу «Гарт»), натомість Михайло Семенко обізвав свого опонента «голим неуком» і «шахраєм», який

дискредитує літературне об'єднання «перед необізнаною частиною пролетарських читачів» [390, с. 30–31]. «Це вже якась масова істерія, в якій нічого не розбереш поміж обвинуваченнями, що одне одного виключають» [321, с. 8], – констатував досить дивні метаморфози в літературно-мистецькому житті України Сергій Єфремов.

Критично-погромницька кампанія на літературному полі ґрунтувалася на пошуках політичного ворога. Під звинувачення потрапляли письменники як правого («попутницького»), так і лівого («пролетарського») крила літератури. «Посланці партії» в літературі, використовуючи протиріччя між письменниками, зумовлені як суб'єктивними, так і об'єктивними причинами, стимулювали появу багатьох негативних тенденцій у літературно-мистецькому житті. За слухними зауваженнями Оксани Філатової, «політичні доноси, інтриганство, інсинуації – все це стало інструментом боротьби митців за командні місця в літературі. Керувало процесом самознищення вище партійне керівництво (...) відкидаючи й дискредитуючи одних та висуваючи й вивищуючи інших» [428, с. 18].

Класова мораль і нова ідеологія диктували самозречення митця та його підпорядкування ідеалам революції і пролетарського класу. Після обвинувальних виступів М. Скрипника («До теорії боротьби двох культур»), В. Затонського («Національна справа на Україні»), В. Чубаря («Про вивихи»), А. Хвилі («Від ухилу – в прірву») змушена самоліквідуватися ВАПЛІТЕ. Спроби Миколи Хвильового реанімувати організацію шляхом створення літературного об'єднання «Пролітфронт» виявилися невдалими: організація проіснувала трохи менше року.

Окремі письменники, виявляючи політичну благонадійність, намагаються виправдатися в нездійсненних «гріхах» і таким чином відвести від себе загрозу. На шпальтах офіційних газет і журналів друкуються покайні листи. Каються у «Вістях», зрікаючись своїх «ідеологічних і політичних помилок», ваплітяни Олесь Досвітній, Микола Хвильовий, Михайло Яловий. Беззаперечно визнає у листі до керівника відділу преси

партії Андрія Хвилі «помилки» друзів Микола Куліш та бідкається, що «їм не ймуть віри та, мабуть і далі не повірять» [Цит. за 303, с. 55].

«“Покаянія отверзімі двері” співають по всіх церквах, той самий покаянний “стих” чується по большевицьких газетах. Вчора каявся П’ятаков, сьогодні кається Хвильовий, – з болем констатує у своєму «Щоденнику» Сергій Єфремов. – Каються за опозицію, каються за помилку, за оповідання. Далі, мабуть, каятимуться за те, що обідають без дозволу начальства. Тон, особливо у Хвильового, рабський: здаються “на милість моєї партії”. А Щупак з великого розуму й припечатав: тільки будши комуністом, можна стати справжнім художником» [195, с. 292].

Письменники свідчать у судах, підписують листи-звернення до компетентних органів із вимогою розібратися в «ухилах» та покарати ворогів тощо. Так, у газеті «Вісті ВУЦВК» із покаянною «Заявою групи комуністів членів ВАПЛІТЕ» виступають Олесь Досвітній, Микола Хвильовий і Михайло Яловий. Через деякий час вони закликатимуть до революційної пильності й засуджуватимуть на сфабрикованому органами НКВС процесі Спілки визволення України «ганебну роботу академіко-бандитів». У цьому трагічному фарсі візьме участь Олекса Слісаренко, виконавши роль громадського обвинувача. Підписують лист-звернення з вимогою покарати прихованих ворогів «радянського уряду і всього українського народу» Петро Панч, Юрій Яновський, Юрій Смолич, Олександр Копиленко, Остап Вишня, Олесь Донченко.

Та частина письменників, що не пішла на компроміс із власним сумлінням (Микола Зеров, Григорій Косинка, Валер’ян Підмогильний, Євген Плужник та ін.), «йшла» в освітню сферу, займалася перекладами та літературознавчими дослідженнями. Таким чином намагалася ухилитися від ідеологічних інсинуацій (чи зникнути з поля зору войовничих опонентів), заробляла кошти для утримання своїх родин, зрештою – намагалася врятувати собі життя. Однак і ці письменники, розуміючи соціальну незахищеність свого становища, то виступали в ролі свідків (скажімо, як

М. Зеров на сфальсифікованому процесі СВУ), то публічно засуджувати чергову «антирадянську організацію». Масові цькування ідеологічних цензорів, небезпека арешту змушували виїхати за межі України та шукати на чужині бодай тимчасову роботу: до Казахстану – Бориса Антоненка-Давидовича, на Північний Кавказ – Бориса Тенету, Михайла Івченка, до Москви – Миколу Зерова і Костя Буревія.

Часто звинувачувані в політично невиразній позиції та ідеологічній недалекоглядності літератори виступали з самокритичними заявами (як, приміром, «Автоекзекуція» Костя Буревія), пояснювали власні художні пріоритети, естетичну концепцію, домінанти індивідуального стилю тощо. Намагаючись врятувати себе від цькування, писали передмови до творів: Михайла Івченко – до повісті «У сонячній колі», Валер'ян Підмогильний – до роману «Невеличка драма», Іван Кочерга – до п'єси «Свіччине весілля». Перед смертельною загрозою митці часто вдавалися до ідеологічного маркуваннями художньої творчості, використовували тактику «співробітництва» чи компромісу з владою. Як справедливо зазначала Віра Агеєва, аналізуючи лірику Максима Рильського «періоду зламу», у багатьох творах «нав'язливо повторюється мотив приниження, «маргіналізації поета, припасовування себе-творця до ряду, шеренги, маси» [4, с. 15].

Художні й ідейні розбіжності численних груп і об'єднань, що в 1920-ті роки набули форми відкритого конфлікту, поволі готували ґрунт для утвердження державного диктату в літературі та формування єдиного методу соціалістичного реалізму. Незважаючи на наполегливі спроби керувати літературно-мистецьким процесом, «методологію» регламентації та уніфікації художньої практики остаточно було сформовано на початку 30-х років ХХ століття – після прийняття постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», спрямованої на ліквідацію численних літературно-художніх об'єднань, та організації Спілки письменників СРСР, яка остаточно встановила в літературі «державну монополію» (Х. Гюнтер). Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників, що пройшов за

встановленим чиновниками від літератури сценарієм, завершив процес ідеологічного структурування літературно-мистецького життя, офіційно затвердив нав'язаний зверху, єдиний для всіх «творчий метод ... багатонаціональної пожовтневої літератури і мистецтва».

Із цього часу структуру радянської літератури як засобу транспонування ідей у масову свідомість визначали специфічні феномени: ідеологія, тотальний контроль і терор. Митцєві в умовах диктату класової моралі й нової ідеології доводилося вибирати: відобразити радянську реальність такою, якою вона була, при цьому ризикувати своїм життям і життям своїх рідних та близьких людей; чи укласти союз із владою, долучившись до нормативної естетики та продукуючи текстові моделі соціалістичного реалізму. Іншими словами, обрати для себе одну з ролей – роль жертви, борця або союзника.

Жертви – «справжні художники слова, борці за національну культуру гнили ... у болотах Карелії та в застінках ДПУ» [49, с. 234], про що в кулуарах першого всесоюзного з'їзду радянських письменників (інформація зафіксована агентурою НКВД. – Т. Ш.) у приватних розмовах емоційно говорив Михайло Семенко. До слова, письменник, на відміну від проголошуваних у радянських газетах офіційних лозунгів та патетичних гасел різко негативно висловлювався про атмосферу письменницького зібрання: «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...» [49, с. 234].

Функціонуючи як партійний імператив, метод раціонально кодифікованої радянської літератури майже півстоліття регламентував світоглядно-змістовий та формально-стильовий простір творчої самореалізації письменників. Не можна однозначно стверджувати, що увесь піввіковий період позначений однотипними межами уніфікації та унормування літературного процесу і його учасників. Цілком логічно, не були схожими форми й методи соціального маркування творчих особистостей. Як показала практика тридцятих (та й наступних десятиліть) минулого століття, соціально-психологічний тип радянського письменника не був статичним, навпаки, у різні періоди («фази ментальності», за В. Тюпою) він зазнавав певної трансформації.

Перефразовуючи думку Тамари Гундорової про механізм дії соцреалізму [150, с. 53], зауважимо, що творчу позицію й поведінку письменника як результату взаємодії соціально-ідеологічних детермінант та естетичних переваг у період формування протоканону і фази канонізації відображав різний набір кодів: «жестів, виразів, вчинків, колізій, характерів». Іншими словами, особливості комунікації влади й митця в 30-ті роки ХХ століття майже не мають нічого спільного з інтенціями та комунікативними стратегіями, представленими в перше пореволюційне десятиліття.

Якщо в бурхливі 1920-ті в умовах боротьби між різними літературними об'єднаннями за можливість утримати лідерство в політичних, кон'юнктурних змаганнях (часом, боротьби за свої інтереси чи з метою наближення до влади. – Т.Ш.), партійних декларацій про «вільне змагання різних угруповань та течій» та відсутність монополії якоїсь із груп, письменники вдавалися до відвертої артикуляції власних позицій, то в системі соцреалістичної культурної політики 1930-х років вони послуговуються «готовими соціально значущими риториками й односторонньо нав'язаними більшовицькими мовними кодами» [428, с. 34]. Змінилися й поведінково-комунікативних матриці: не маючи змоги протистояти державі, її репресивно-ідеологічного апарату, з одного боку, з

другого, – не бажаючи відмовитися від системи привілеїв, митці вдавалися до політико-естетичного конформізму. «Страх смерті паралізував, страх випадання з норми формував бажання вступити в гру, нехай навіть смертельно небезпечну» [256, с. 202].

«Атмосфера держстраху» (вислів Віри Агеєвої), щоденного нагнітання ненависті та взаємної підозрілості детермінувала душевні кризи в Павла Тичини і Максима Рильського, нервові розлади в Андрія Головка, Володимира Сосюри, спроби самогубства в Леоніда Первомайського й самогубство Аркадія Казки, Бориса Тенети, Івана Микитенка. Трагічною ілюстрацією «утраченого життя» є історія Тодося Осьмачки, що «не був ані розстріляний, ані засланий. Його заховали до будинку божевільних. Експертиза проходила за експертизою. Лікарня за лікарнею. Іспитовий термін за іспитовим. У перервах, коли його випускали, він голодував. Він блукав по вулицях міста. Дні просиджував у бібліотеці. Ночами влаштувався спати на сходах східців, 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!» [353, с. 50].

Лояльні письменники й затяті союзники, що прийняли й підтримали умови суспільного договору між творчою інтелігенцією і репресивно-ідеологічним апаратом держави – своєю «працею і творчістю» брали участь у загальній справі побудови «світлого майбутнього», – отримали систему благ і численних привілеїв: курортні установи, дачні селища та багатоквартирні будинки, побудовані для відселення освіченої еліти з комунальних квартир. Вочевидь, метафора влади репрезентує не лише домінування, тиск і загрозу, але й т. зв. піклування та захист. Борцям за здійснення «найпередовіших ідеалів людства, носієм яких є ...партія на чолі з великим Сталіним» [363, с. 18], у процесі колективної міфотворчості визначалася найпочесніша місія, за формулюванням російського письменника Юрія Олеші, – місія

«інженера людських душ» (у подальшому висловлювання приписувалося виключно Й. Сталіну. – Т. Ш.).

Варто зазначити, що в контексті соціальної реальності на зламі 20-х–30-х та в першій половині 30-х років ХХ століття психологічний тиск на опонента, маніпуляції здійснювалися в різних комунікативних сферах: і в професійній, і в побутовій. Комуніканти з обох сторін були здебільшого тенденційні у своїх оцінках, що відбивали в цей період складну міжгрупову боротьбу й мали характер внутрішньої «літературної війни». В «ідеологічно витриманих» виступах домінують спроби охарактеризувати ідеологічну сутність творів. У численних відгуках, рецензіях усе помітнішими стають елементи вульгарного соціологізму. Художні категорії (психологізм, творча уява і вимисел) витісняються категоріями ідеологічного й політичного характеру, високу оцінку отримують твори з виразною пролетарською проблематикою.

Інтенції та комунікативні стратегії ідеологічних опонентів базувалися в основному на тактиці наказів, погроз і звинувачень, уточнення позицій найчастіше – саме з політичних міркувань, схожих на доноси. Методами психологічного впливу (невід’ємними складовими яких були вербальний та позалінгвальні компоненти. – Т. Ш.) апологетів влади й літературних чиновників стають імплікації та відвертий шантаж, звичайним і буденним явищем – вульгаризація думок та підтасовка понять.

Виразним маркером у дискурсивній парадигмі літературно-мистецького життя України є риторика тогочасної критики, що віддзеркалює ціннісні орієнтири та світоглядні позиції, заявлені категорично й безапеляційно. Кожен із рецензентів, виконуючи політичне замовлення та засвідчуючи власну (часом підкреслену) лояльність, вдається до викриття «контрреволюційної» діяльності непролетарських письменників. Прикметно, що стилістика літературних критиків, позначена політичними конотаціями й соціальним колоритом, яскраво відображає поточну ситуацію.

Вишукуючи дошкульні епітети (на кшталт, «буржуазна ідеологія», «агресивно-буржуазний образ», «класово-ворожі герої», «есерівсько-

куркульське обивательство», «контрреволюційний фашистський твір», «куркульсько-дворянські ідеали» та ін.), автори статей, рецензій, оглядів спочатку викривають прорахунки письменників на «ідеологічному фронті», потім навішують ярлики («класовий ворог», «переродженець», «войовничий націоналіст», «дворушник», «елемент капіталізму», «шкідник» та под.)¹ та звинувачують у пропагуванні митцями «українського фашизму», «свідомої фашистської ідеології».

Зрозуміло, що письменники й критики для досягнення своїх цілей послуговуються широким арсеналом різноманітних засобів та інструментів впливу на опонентів: від висміювань і глузування, вимог і заяв, ідеологічних характеристик до відвертих політичних звинувачень. Так, скажімо, відповідальний редактор «Літературної газети» Б. Коваленко за неповних три місяці, пройшовши «еволюцію» розуміння роману «Робітні сили» від «агресивно-буржуазного твору» до «продукту свідомої фашистської ідеології» [248, с. 6], визначив місце його автора – Михайла Івченка серед внутрішньої еміграції на «сучасному етапі революції». Не менш категоричною була інтенція тоталітарної критики щодо Миколи Хвильового: «Войовничий в боротьбі з радянською культурою хвильовизм, як і споріднені з ним течії, був насправді виплодом психології українського буржуазного націоналізму. Відщепенець в основі і лакей у висновку, зневажаючи все рідне і самотнє, він плазував перед найгіршим ідейно-мистецьким послідом Західної Європи, де були його “психологічні” і всякі інші хазяї» [328, с. 167].

Справжня вакнахалія ортодоксальної критики й боротьби з неблагодійними розгорнулася в 1930-ті роки, позначені атмосферою «суміші ідеології, суспільного тиску й одухотвореності» [238]. Для літературно-критичного дискурсу визначальними стає риторика партійних директивів, стилістика офіційних документів, інвективи. З посиленням репресій на перший план виходить практика звинувачень опонентів в ідеологічних

¹ Як засвідчують наукові спостереження, «ярлик» в ідеологічному дискурсі є «модерним означенням в Україні “українського буржуазного націоналізму”» [205].

ухилах, у підтримці «адептів буржуазного націоналізму», пропагуванні «українського фашизму». Ефект авторитарного тиску на митців посилювався за рахунок використання грубих лексем, часом лайливих виразів, просякнутих семантикою ненависті («ідеолог укрфашизму», «контрреволюційний буржуазний хлам», «горе-дослідники», «притупілі міщани», «жалюгідні писаки», «німецькі епігони і контрабандисти» і под.), що посилювали страх, знищувати бодай найменші спроби чинити опір. Як писав Іван Багряний «ошельмованому не дають змоги не те що одлаюватись, ні, навіть щось спростувати чи пояснювати» [Цит. за: 353, с. 26].

Як реагують на цю ситуацію митці слова, які намагаються практикувати форми «примирення» з дійсністю, інтуїтивно керуючись власними спонуканими? Найрізноманітнішими виявами людської іманентності в ситуації політичного тиску (принаймні, до встановлення повного контролю влади над літературою, відкритих політичних звинувачень і перших судових процесів 1934 – 1937 рр.) стає, по-перше, розгубленість, невпевненість, сумніви письменників, по-друге, доволі невиразне бажання долучитися (чи пристосуватися?) до творення «нового світу» й «нової літератури». Практика взаємодії письменників-«попутників» із новою владою, що включала й поступки, й негласні компроміси, виразно простежується у листах, записках, щоденниках.

Ось, приміром, як у листі до редакції журналу «Життя і революція» групи письменників (Бориса Антоненка-Давидовича, Михайла Івченка, Дмитра Фальківського і Євгена Плужника), де поки що навзамін «принципового» викриття власних ідейних «гріхів», подавався скрупульозно й обачно складений набір аргументів самовиправдання: «...наш ідеал, що об'єднує всіх нас попри різницю наших мистецьких уподобань, є Соціалістична Радянська Україна, що несе соціальне й національне визволення для української нації... Для літератури цієї України ми працюємо, і коли наша літературна праця бодай найменшою мірою тому ідеалові прислужиться, то своє літературно-громадське завдання ми вважатимемо за виконане» [292, с. 204].

Із часом такі релікти «мови співробітництва»¹ творчої інтелігенції та більшовицької влади зміняться під нашаруванням нових конформістських практик, поцінованих, за промовистою характеристикою Івана Сенченка, звичайним холуйством, яке для більшості починалося «з дрібниць і поступово набирало діапазону й розмаху» [Цит. за: 303, с. 57]. І аж ніяк не «прозрінням», про яке говорить дослідниця українського модернізму 1920-х років Раїса Мовчан [316, с. 174], аналізуючи рух українського письменства «від ідеологічної «заблокованості» до модерністського плюралізму».

Дозволимо собі не погодитися з думкою авторитетної літературознавиці «генезису, поетики та стратегії» національного світоглядно-естетичного феномена. Швидше мова йде про обережність, адаптацію до нових умов життя і творчості, перманентний «естетичний конформізм» (вислів Оксани Філатової) українських письменників, що не були активними адептами більшовицької влади та «посланцями партії в літературі».

Часом це була демонстрація відвертої лояльності щодо більшовицьких ідей і гасел, яка давала змогу продовжувати працювати (принаймні до відкритих політичних процесів), легально займатися творчістю, а в ситуації політичних вироків – зберегти життя. Ті ж письменники, що ввійшли в літературу «як марксистки-ортодокси і навіть як пропагатори скрайніх постулатів доби революції, громадянської війни та “військового” комунізму» [419, с. 7], за переконливими аргументами Леся Танюка, з часом усвідомлювали розрив між мрією-ілюзією, накинутою жорстокою пролетарською реальністю – політичними репресіями й голодомором. У цьому випадку мова може йти про розчарування, єдиним виходом з якого була смерть. Трагічний фінал життя Миколи Хвильового, Бориса Тенети, Миколи Скрипника, Панаса Любченка, які не змогли чи не захотіли

¹ Звертаємо увагу, що в означеному нами контексті про мову говоримо не в прямому, а в переносному значенні: по-перше, як про публічний дискурс, по-друге, як про засіб ідеологічної комунікації.

«заперечити себе колишніх і пристосуватися до безчасся зловісних переможців» [4, с. 11].

Як справедливо зазначав Іван Кошелівець, виявляючи характерологічні особливості чотирьох поколінь письменників «радянського періоду», перше покоління, світоглядні концепти якого сформувалися до революції і разом із ними виробилися погляди на іманентне призначення літератури та феномен літературної творчості, змушене було перейти після т. зв. «обробки» на «радянські позиції з безвихідною неминучістю». Значна частина другого покоління, що прийшла в літературу в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття, попри те, що мистецтво, культура, преса, книговидавництво були в руках держави й під суворим контролем партії, поділяла спільно з першим патетику національно-визвольних змагань і змогла реалізувати себе як творчу індивідуальність.

Водночас, на переконання критика, саме з цього покоління, життєвий і духовний досвід якого гартувався в умовах «радянськості», з'явилися «перші кадри того партійного апаратчика в літературі, який був підпорою партії для всіляких літературних перебудов» [266, с. 39] і працював на ниві літератури в унісон з політичною кон'юнктурою. Для обох поколінь митців позиція внутрішнього опору засадам радянської влади як усвідомлений етичний вибір неминуче породжувала стан подвійної свідомості, який у хронологічному вимірі тридцятих років ставав гносеологічною нормою тоталітарної системи буття.

Загалом, соціодинаміка тотальної деструкції пореволюційного періоду визначає письменникові роль доволі «гротескову. 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 передбачена 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» [191, с. 137], – з гіркотою нотував у замітках Борис Ейхенбаум.

Критичний резонанс «пролетарської громадськості» – ідеологічно заангажованого й національно нівельованого читача – з приводу обговорень художніх творів, як правило, розростався до рівня колективного суду, викривальна позиція якого легко прочитується в ортодоксально й ідеологічно витриманій риториці, притаманній методології художньо-критичних вироків: «Суд над Петром Панчем», «Дрібно-буржуазна творча метода. Про творчість Олександра Копиленка», «Продукт свідомої фашистської ідеології (“Робітні сили” Михайла Івченка)», «Яку оцінку дали робітники “Бур’яну” А. Головка», «Вступне слово. До літературних судів над романом “В степах”», «Класовий ворог», «Літгурток будівельників про книжку М. Івченка “Робітні сили”» і под.

Політичні репресії та фізичні розправи з неблагоннадійними в 30-ті роки ХХ століття підштовхували творчу інтелігенцію до пошуку та використання нових практик, спрямованих вже не на захист творчих інтенцій, а на пошук оптимальних варіантів самозбереження. «Чим більш вираженого тоталітарного характеру набувало суспільство, тим повнішою мірою воно ставало системою, що не терпить інакомислення» [428, с. 40]: індивідуальний погляд неможливий, про приховане протистояння засадам радянської влади як усвідомлений етичний вибір чи позірне підпорядкування системі нормативних значень, простежувані в поведінці письменників та в художніх практиці ще в кінці 1920-х років, мови не могло бути. Доводилося вдаватися до самоцензури, маскувати свої настрої псевдолюльністю, часом обмежувати коло тих, кому можна довіряти, з ким можна порадитися на професійному рівні або висловити свої думки у повсякденній практиці.

Класова мораль і нова ідеологія природньо диктують письменникові нові вимоги як до громадянської поведінки, колізії якої мотивовані в першу чергу реальним життям радянського суспільства, так і до поведінки індивідуальної та творчої. Літературна інтелігенція, не володіючи сакральністю пролетаріату й ведучи суворішу боротьбу за виживання, щохвилини відчувала до себе недовіру, тому, вважає С. Яров, змушена була

виробити більш витончені навички «пристосування» [513], з іншими формами та прийомами самовиправдання, ніж ті, що були властиві робітничому класові та селянству. Принцип «хто не з нами – той проти нас» активізує тактику «співробітництва» із владою когорта письменників, становлення яких відбулося до жовтневого перевороту більшовиків і які уникли прямих репресій. Після «ідеологічних хитань» і «невизначеності» вони змушені шукати свою «точку сумісності» (за «формулою» Лідії Гінзбург): «адаптуватися всередині системи певних правил поведінки і висловлювань, професійно вписатися в загальний акторський ансамбль, підлеглий в межах грандіозного спектаклю єдиній режисерській волі» [279].

В умовах жорсткого репресивного пресингу, коли держава прагне контролювати не лише поведінку, а й внутрішнє життя своїх громадян в усіх його аспектах і проявах, механізми забезпечення життєдіяльності починають діяти в унісон з механізмами самовиправдання. Підпорядковуючись ідеологічному диктату влади, творча інтелігенція, якій пощастило не потрапити під маховик терору, намагається переконати партійно-літературних чиновників та державних функціонерів у власній політичній лояльності: через запевнення про готовність підтримувати «генеральну лінію» «верховного вождя», слухняно долучаючись в умовах всезагальної згоди до пропагандистських кампаній, висловлюючи покаєнні тиради. Більш того, підозри у відсутності власної політичної благонадійності примушують літераторів вдаватися до різних, деколи складних, прийомів самовиправдання й самореабілітації.

В очікуванні повсякчасної небезпеки «перевихований» у тюремній камері Максим Рильський (як і інші письменники «нерадянського походження») визнає свою «негативну провину», що полягала не так у тому, що робив, як у тому, чого не робив, хоч і повинен був робити відповідно до поточної політичної ситуації. Поет змушений безоглядно принижуватися, публічно визнаючи власну ущербність, каятися в бездіяльності.

До власної крамоли відносить «злочинне мовчання», «злочинну

пасивність» і «злочинне відлюднення». «В момент напруженого будівництва, в момент нечуваного загострення класової боротьби з одного боку, небувалого зросту індустрії – з другого – я майже ні одним словом *не взяв участі в культурній допомозі цьому зросту індустрії, в кампанії за досягнення пролетаріату*, переможної класи, класи-визволительниці. Коли більшість письменників (...) зв'язалася з підприємствами для освітньої роботи на суто радянських принципах (...) я замкнувся у *перекладацькому і редакторському закутку і не влився до загального потоку...* Коли більшість письменників (...) шукали форм для організованої, планової діяльності, зливалися в об'єднання з певними завданнями...я *зіставався на позиції поета-індивідуаліста, що йде сам*, а значить не в ногу з добою, з масами...» [Цит. за: 216, с. 5] – так визнає свою провину митець.

Ця розлога цитата прикметна інтенсивним використанням складної мовленнєвої «суміші»: демократичної фразеології, «виробничої» лексики, мовних зворотів і стилістики з відвертим політичним забарвленням. Оцінка творчості в готових, клішованих формах та в категоріях трудових процесів сигналізувала про готовність колишнього «неокласика» Максима Рильського підкоритися ідеологічному диктату влади.

Наступний недвозначний крок поета, що сигналізував би про готовність приєднати свій голос до колективу радянських письменників, які брали участь у загальній справі своєю «працею і творчістю», – підготовка поетичних збірок. Зокрема продукування таких поширених, на потребу дня, «пісень, пеанів, гімнів» патетично-агітаційного характеру про партію / Леніна, «радянську владу, «світле майбутнє», «трудові перемоги», «комсомольську звитягу», величальних листів / здравиць на честь Сталіна тощо. Риторика такого рівня власне й спостерігаємо у книжці «Знак терезів», у якій, за спостереженнями Віри Агеєвої, нав'язливо повторюється мотив приниження, «умалення», «маргіналізації поета» [4, с. 15]) і яка свідчить про рішучий перелом у свідомості колишнього неокласика.

У цьому ж ключі подавалися на судовому процесі у справі СВУ

(щоправда, кількома роками раніше) свідчення Михайла Івченка: «...головна моя провина полягає в тому, що я в одному разі зв'язував умови особистого життя, а в іншому, що я не міг психологічно, цілком, повністю прийняти цей лад. Я йшов якимись манівцями (...) Ми були десь у закутках, і хоч великі вітри віяли, великий революційний процес, а ми були в закутках, де була цвіль (...) Розцінюючи свою минулу діяльність, я вважаю її за ганебну» [372, с. 535]. На передньому плані «свідчень» письменника – тактика вимушеного зречення власної творчості, поступок ідеологічним вимогам та нігілістичне відкидання попередніх літературних досягнень, що не вписувалися в риторику часу.

Ідентифікатором свідомої громадянської поведінки, політичної відданості оголошеному курсу партії на індустріалізацію та колективізацію стало бажання молодих українських літераторів (становлення яких припало на другу половину 20-х років. – Т. Ш.) долучитися не тільки до уславлення, а й до виконання сталінського плану. Безпосередня участь письменників в індустріально-виробничих процесах (Олександр Копиленко, скажімо, певний час працював на Харківському паровозобудівному заводі імені Комінтерну, Олексій Кундзіч – на шахтах Донбасу, Семен Скляренко, Яків Баш, Григорій Коцюба – на будівництві Дніпрогесу; Іван Ле будував іригаційну станцію в Узбекистані), у громадських справах (підготовка робітничих стінгазет, робота в багатотиражках, організація заводських літгуртків, участь у масових «літературних ранках і вечорах» тощо) забезпечувала початківцям припасовування себе до ряду «нових людей», будівників «нового світу».

Серед вербальних форм вираження політико-естетичних переконань митців слова, артикульованих владним органам, окрім творчої діяльності, домінують численні виступи з виразними політичними конотаціями та соціальним колоритом. Лозунги і плакати, численні промови на шпальтах республіканських і всесоюзних газет формують резонансний простір та актуалізують ціннісні установки, норми й поняття, локалізовані в просторі й

часі тоталітарного суспільства. Наочною та доволі переконливою формою демонстрації єдності письменників і «робітничої маси» стали угоди на соціалістичне змагання під час будівництва Дніпрогесу (чи інших новобудов): «...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. [20, с. 96] Натомість бригада мала достроково змонтувати турбіну, зменшити собівартість на 15 відсотків та підвищити продуктивність праці на 33 відсотки.

Як стверджують сучасні дослідники (і вповні справедливо): покоління письменників, яке щойно вийшло з низів, так само як і його читачі, не мало літературного досвіду (який мали ті, хто залишився в живих після репресій. – Т. Ш.), «ніякої опори, крім партії, і отримали від радянської влади буквально все. Вони – “нові люди”... у них не було ні соціального, ні культурного капітал-ресурсу. В цьому сенсі вони схожі з партійними апаратчиками і втілюють апаратний стиль в культурі. Письменство в цьому випадку – не робота зі словом, а ставка в грі соціальної мобільності, засіб та елемент зміни стилю життя» [256, с. 195]. І саме такий тип творчої особистості, володіючи мовою ідеології, міг зробити кар'єру – отримати статус чиновника від літератури, додамо ми від себе. Ресурс таких авторів-прагматиків тоталітарна влада використовувала з метою виконання конкретних політико-ідеологічних завдань, зокрема для формування процесу символічного конструювання нової реальності та творення нових життєвих практик.

Активні й широкі військові дії під час Другої світової війни не привели до послаблення ідеологічного тиску на літературу й мистецтво, однак засвідчили переформатування цього процесу. У зв'язку з курсом на «олюднення» літератури політика влади в цей період втілювалася без шумних ідеологічних компаній, персональних викриттів та погромів. Художньо-образна творчість на той час стала цілком централізованою державною справою, суворо регламентованою нормативною естетикою

соціалістичного реалізму. Більша частина українських письменників на той період була фізично знищена, хто залишився живим, відбував тюремне ув'язнення. Художні рефлексії соцреалістичного міфотворення продукували провідники літературної політики партії, що сформувалися під впливом радянської пропаганди й були переконані у правильності власних позицій.

Митці, змушені в умовах всезагальної згоди поєднувати політичні й етичні установки, дотримувалися чіткої «норми поведінки» й користувалися визначеним набором конформістських інструментів. У публічних виступах письменників невиразні політичні кліше, пропагандистські штампи, елементи ідеологічних тезисів в обрамленні пафосної риторики, апробовані в перші пореволюційні десятиліття, набувають більш «ділового» формату з конкретно вираженими політичними формулами. Водночас у цій риторичній помітній двозначності, використанні символів і знаків, що надають додаткового змісту, пов'язаного з кодами національної культури.

Таку особливість чи не найкраще спостерігати в щоденникових записах Олександра Довженка¹, що викликають цілий ряд реакцій. З одного боку, в них зафіксовані індивідуальні світоглядні позиції (перебування на боці УНР не минулося безслідно. – Т. Ш.) та естетичні орієнтації прозаїка-патріота, з другого – результат «гармонії» ідеологічних установок і морально-етичних орієнтирів. Тому у викладі думок, оцінок, висновків Олександра Довженка,

¹ Власне з гострої критики кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» на закритому засіданні Політбюро ЦК ВКП(б) з новою силою розпочався процес персональних розправ влади з неблагонадійними письменниками. Серед часників розгрому – Олександр Корнійчук, Микола Бажан і Максим Рильський, які не змогли (чи не захотіли?) зважитися й не посміли заступитися за Довженка (якого раніше Сталін, навіть десь і напіввідкрито, підтримував. – Т. Ш.), щоб хоч якось пом'якшити присуд. Більше того, товариші по перу: хто з особливою догідливістю й нетерпимістю, хто присилувано й вимучено – продовжили огульну критику опального митця і на загальних зборах письменників, журналістів, працівників мистецтв Києва (12 березня 1944 р.), і на розширеному пленумі Правління Спілки радянських письменників України (15–20 вересня 1947 р.).

що віддзеркалюють його внутрішнє роздвоєння, співіснують паралельно національне й інтернаціональне, класове й народне, вождь і тиран.

Поряд зі «світлим образом радянського багатонаціонального народу» в «Щоденнику» йдеться про «гордих українців»; ідеали служіння інтернаціоналізму є нерозривними з глибокою повагою до рідного народу, до «національного розвитку, розумної національної гідності, до його національної культури і науки», що допомагають «будувати соціалістичну землю»; міркування про «епоху Богдана» перегукуються з роздумами про «епоху Леніна», «епоху Сталіна» тощо. Амбівалентність позицій майстра слова «засвідчувала внутрішнє протистояння художника та історика, національного як етнопобутового з класово-політичним. Довженко боровся з власним сумлінням, з інерцією роздвоєння духовності, яка опанувала мистецтвом, із спокусливою силою соціального хамелеонства» [308], – вважає В. Марочко.

У повоєнний період українські письменники, які пройшли школу масової адаптації до системи координат радянського буття, часом безпосередньо відчуючи на собі «процедуру» вписування в офіційний дискурс, доволі впевнено користуються конформістськими інструментами. Прикметно, схиляння перед готовими стандартами, підпорядкування індивідуального «я» законам колективу, системи та безапеляційного визнання авторитету партії на той момент з'явилося не лише в результаті вимоги й тиску «згори».

Втомившись від критики й переслідувань, прагнучи отримати підвищення статусу – соціального й особистого (посади, визнання, матеріальної винагороди і под.), налякана творча інтелігенція цілком прийняла умови залежності або, як влучно визначила Барбара Уокер [427], підписала суспільний договір із державою. Позаяк суспільний договір передбачає відповідальність обох сторін, то за користування всією системою благ та привілеїв творці слова зобов'язані служити державі й партії. Без сумніву – за рахунок інтелектуальної свободи.

Нездорове суперництво, боротьба за прихильність і симпатії можновладців та чиновників в українській літературі радянського періоду визначали поведінку багатьох. Як приклад можемо навести передмову О. Підсухи до кіноповісті «Україна в огні», який шукаючи відповідь на запитання «хто зважився кинути тінь на Довженка перед диктатором», слушно припускає: «Схоже на те, що між Сталіним і Довженком стояв хтось третій, хто критичні місця твору... міг використати з корисливою метою, аби таким чином вивищитися в очах диктатора» [356, с. 10]. В аналогічному ключі вибудовує свої міркування К. Волинський та звертає увагу на те, що О. Довженко знав призвідників розправи над ним. У «кількох місцях – як правило, гострих, гарячих» щоденникових записів письменника зміст нотаток (від 26 липня та 7 серпня 1945 року) вказує на ім'я Миколи Бажана (у записі від 16 жовтня 1945 ім'я Бажана названо відкрито).

Верховенство у справі доносительства, вважає критик, належало колишньому «другові» – «ініціативному (на розправу з неугодними) слово- і владолюбному Корнійчукові. Це він, почавши працювати сценаристом на Київській кіностудії (...) коли слава Довженка (...) набула вже міжнародного розголосу, почав накопичувати в душі заздрісну ненависть до нього. (...) і боровся спочатку проти самого митця (його творів), а потім і проти пам'яті як тільки міг» [50, с. 5]. Розвиваючи думку дослідника, додамо: а міг в цьому плані бездоганний виконавець партійного замовлення Олександр Корнійчук – колишній Голова Спілки письменників УРСР, голова комітету з Державної премії УРСР ім. Тараса Шевченка, академік АН СРСР, п'ятиразовий лауреат Сталінської премії, міністр закордонних справ УРСР і заступник Голови Ради Міністрів УРСР – немало.

Сервільність і ангажованість владою, легкодухість і користолобство, що уможливлювали доноси на колег по творчій роботі, зрада колишніх друзів задля кар'єри чи заступництва, вочевидь, були вагомою складовою тактики пристосуванства, рівень використання якої залежав від морально-етичного виміру тих, хто послуговувався означеними «важелями» впливу.

Особливо звернемо увагу на внутрішні «літературні війни», що виходили за межі персональних творчих розбіжностей і мали виразне політико-ідеологічне підґрунтя. Усі суперечності з публічним з'ясуванням стосунків часто нагадували зведення особистих рахунків.

Щоб не бути голослівними, наведемо кілька прикладів. Скажімо, у закидах опонентів Олександра Довженка щодо політичних прорахунків («наклеп на радянський народ, на його історію, на сучасність», «антиленінський шлях, відсутність «більшовицької партійності і народності й под.) виразно прослідковується характерна особливість – заздрість до таланту колеги та роздратування від його успіху, що спонукали подальші наклепи й звинувачення. Так, Л. Новиченко вважав, що Довженко *«хворів на хворобу гіпертрофованої претензійності, намагаючись повчати всіх і вся»*; Олександр Корнійчук – *«на хворобу страшного зазнайства»*. На думку Павла Тичини, *«...прикрим є те, що сталося з Довженком. Це говорить і про ідеологію Довженка, і про велике його зазнайство. Мені пригадується, як він брався написати історію України... за кілька місяців»*. Олександр Копиленко нарікав на те, що *«Довженко був завжди надто одірваний од усіх нас»* [48, с. 111–112]).

Як відомо, конформістський акт, що в значній мірі є індивідуальним, багато в чому визначається колективними практиками [513], сфокусованими радянським політикумом на боротьбу з інакомисленням, яке щоправда, в цей період не надто виходило за межі «ідеологічних координат» системи. Колективні практики конформізму в літературному житті передбачали колективну відданість і колективну відповідальність, колективні форми перевірки політичних переконань і колективні підозри. Вони зменшували супротив владі та пригнічували сумніви.

Такими були республіканські наради молодих письменників, наради активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України, розширені пленуми правління й відкриті партійні збори Спілки, на яких літературні функціонери та «менші сошки, заступники, редактори і вся, одне слово, служива

челядь» [172, с. 291] висували звинувачення «неблагонадійним» письменникам. Не кажучи вже про популярні серед заляканої творчої інтелігенції колективні звернення чи листи-одописання, на кшталт, статті «Спасибі тобі, рідна Москва», яку 1951 року за дорученням учасників декади українського мистецтва й літератури в Москві підписала група авторитетних письменників – Максим Рильський, Володимир Сосюра, Остап Вишня, Павло Тичина, Юрій Яновський.

До колективних ідеологічних акцій активно долучалися як письменники, так і критики: спираючись на запропоновані схеми інтерпретації, послуговуючись політичними аргументами, використовували їх для досягнення власної мети. Скажімо, в серпні 1947 року критики Є. Адельгейм та І. Стебун звинуватили редактора журналу «Дніпро» Андрія Малишка не лише в «нав'язуванні «молодим поетам чужих націоналістичних поглядів», а й у намірах «відвести удар від буржуазно-націоналістичних викривлень, які мали місце у підручнику «Нарис історії української літератури» [Цит за: 10].

Вже у вересні того року з «позицій партійності», відповідно до вимог соціалістичного реалізму на пленумі Спілки письменників України Олександр Ільченко, Олександр Корнійчук та ін. критикували Андрія Малишка за публікацію творів, що «мають найбільше помилок» (йдеться про публікацію в журналі поеми Максима Рильського «Слово про рідну матір», романів «Його покоління» Івана Сенченка та «Жива вода» Юрія Яновського. – Т. Ш.) та відсутність «більшовицької принципності в літературних справах». Неминучі оргвисновки не забарилися: відповідно до існуючої практики Андрія Малишка за хибну, гідну осуду позицію було звільнено і від обов'язків редактора журналу «Дніпро», і з посади заступника голови Спілки радянських письменників України.

«Оптимальний» варіант самозахисту Андрій Малишко знайшов зовсім скоро: на догоду партійним керівникам від літератури виступив зі статтею «За ідейну чистоту літератури проти націоналістичних рецидивів» та нещадно критикував Володимира Сосюру. Використовуючи політичну риторику, трафаретні фрази ідеологічних гасел, висловив сумніви в благонадійності свого

колеги: «...шлях Володимира Сосюра в період громадянської війни був, м'яко кажучи, плутаним, певний час Сосюра був у ворожому таборі... у нього немало віршів, які викривлено зображують радянську дійсність... Це про період, коли петлюрівці на Донбасі мали свій вплив на населення і зовсім юний Володимир Сосюра був мобілізований до петлюрівської армії.

Такий шлях тоді був не лише у Володимира Сосюра (...) Коли партія розгорнула соціалістичний наступ проти куркулів, буржуазних націоналістів, Володимир Сосюра знову виявив ідеологічні хитання... не зрозумів ролі ленінсько-сталінської дружби народів і виступив з рядом занепадницьких безідейних віршів, а то і прямо ворожих (...) Хто забуває про дружбу народів чи обходить її мовчанкою у своїй творчості, той робить величезний злочин проти справи будівництва комунізму» [306, с. 3], – подає політичну оцінку творчості поета «робітничої рані». Більше того, виражаючи власну відданість, готовність дотримуватися «лінії партії» в житті та творчості, Андрій Малишко влаштовує самосуд над «політично незрілим» поетом, що став на шлях «націоналістичної діяльності». По суті, виносить йому вирок.

«Мова співробітництва» письменства, яке цілком опанувало методами міфологізації радянської системи, в повоєнний період набула строго ієрархізованих правил і норм, випробуваних у попередні десятиліття. Перманентні викривальні кампанії проти творчої інтелігенції, партійні «чистки» в царині літератури й мистецтва, адміністративний тиск знову активізують листи-покаяння, формують нові сценарії самовиправдання й самокритики. На привселюдний огляд виносить свої «гріхи» Юрій Яновський (як-от: «формалістичний задум» роману «Жива вода» та «шкідливі деталі в ньому», свою «відірваність від життя» тощо), обіцяючи врахувати зауваження сервільної радянської критики.

Знову змушений публічно зрікатися власного минулого Максим Рильський, відшукуючи «націоналістичні помилки в попередній літературній роботі» (лист-«сповідь» надруковано в «Літературній газеті» 11 грудня 1947 року). Після нещадного цькування, приводом до якого став вірш «Любіть

Україну», Володимир Сосюра в листі «До редакції газети “Правда”» каючись, дякує «дорогим товаришам» за «гіркий, але заслужений урок» про те, як писати про Україну. Поет щиросердно зізнається: тільки завдячуючи партійній критиці, він «збагнув», що у своєму вірші мав показати не «одвічну Україну», а порівняти вчорашню Україну «із ясным світлим сучасним, розказати, що Україна стала такою завдяки дружбі народів, творець якої є Сталін...» («Правда», 10 липня 1951 року).

Отже, як показала практика, постійний контроль, ідеологічний тиск, редукували суверенність¹ митця. Перефразовуючи І. Дзюбу, можемо сказати, що модель поведінки, способи й стратегії творчості творців слова набували 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» [160, с. 181].

Після «хрущовської відлиги» в суворо контрольованій імперським центром республіці, як справедливо зазначав Іван Світличний, «культ особи замінили культом колективної особистості» [389, с. 15]. Актуальний у попередні десятиліття алгоритм індивідуально-авторської самореабілітації (або покаяння), нарочитого акцентування своєї політичної лояльності змінюється новим кодом естетичного конформізму, що передбачав не менший, ніж у попередні десятиліття, рівень внутрішньої чи зовнішньої цензури. Попри сформовану й відшліфовану роками звичку бути не завжди відвертим, що перетворилася на «другу натуру», письменники послуговуються своєрідним індивідуально-авторським «паролем».

Скажімо, з одного боку, критикуючи «політично незрілих» молодих колег по творчій роботі за «абстракціонізм та формалізм загалом у різних його виявах» – не «стиль, не манеру, не почерк, а світогляд, ідеологію»,

¹ Поняття “суверенність” в інтерпретації Ф. Ніцше є аналогом «суверенної особистості» та символізує найвищу незалежність суб’єкта творчості.

констатують однозначний висновок: «“мирного співіснування” різних ідеологій у ...країні, де будується комунізм, не може бути». І цим самим складають «реверанс» партійній критиці. З другого боку, пропонують редакціям і видавництвам якнайменше «керуватись принципом підозри до всього незвичного, несподіваного у молодих письменників, до всього, що не входить у наперед визначені рамки літературного доброго тону» [Цит за: 205], висловлюють застереження проти скороспішних «організаційних» висновків, притаманних каральній системі.

Показово, що в хронологічному вимірі 60-х років ХХ століття відбувся внутрішній розкол українського письменства на два табори. Частина митців, яка, за словами Т. Салиги, в умовах напівліберального характеру радянської системи «боялася покарань і воліла “неушкоджено” вижити, лицемірно примикала до партократичного офіціозу» [385, с. 15], що базувався на практиках пристосування і риторичних прийомах. Позиція внутрішнього супротиву нормативам соцреалізму як свідомий моральний вибір підштовхнула другу частину літераторів «полишити творчість і замикнутись у собі, а ті, що не відступали від опозиційності до режиму, вибирали гулаги, допити, смерть. Нонконформізм і конформізм шістдесятників в умовах могутнього імперіального досвіду нищення людини, народу, нації ставав неминучим» [385, с. 15].

В означеному контексті для нас важлива констатація наступного факту. Лібералізуючи соціокультурне життя в локально визначених межах, радянська командно-партійна система вступила у відкритий конфлікт з українською творчою інтелігенцією. Письменники-нонконформісти принципово ставали в опозицію до владних структур та політичної системи, даючи приклади протесту й руйнуючи практику співробітництва з владою. Друга частина шістдесятників, за образним висловом Євгена Сверстюка, «зістрибнула з підніжок»: «пішла, явно чи неявно, вимушено чи з власної волі, на службу до тодішнього режиму, захотіла вписатися в комуністичний істеблїшмент» [260, с. 41].

Схильні до компромісів митці під тиском зовнішніх чинників, особливо після перших арештів, продовжували лукавити, балансуючи на межі власних творчих інтенцій та догматичних приписів, нав'язуваних системою соцреалізму, демонструючи усталену «мову співробітництва» з тоталітарною владою (тією чи іншою мірою це стосується Миколи Вінграновського, Івана Драча, Дмитра Павличка та багатьох інших. – Т. Ш.). Старше покоління письменників, інтегроване в радянську структуру цінностей (пам'ятаючи трагічні уроки минуло), нерідко виступало свідомим захисником її принципів (разом із рішучим і категоричним відторгненням сталінізму), ведучи водночас боротьбу за послідовні інновації. У душі офіційних настанов застерігали «тих людей, які намагаються відкинути соцреалізм», позаяк таким чином можна «докотитися іноді й до прямого заперечення й самої соціалістичної ідеї» [377, с. 114].

Водночас за допомогою езопової мови висловлювали перестороги молодим поетам, що стояли осторонь суспільно-політичного життя й відмовлявся від регламентованих приписів соціалістичного реалізму. Кость Гордієнко, висловлюючи настанови «молоді не одриватися від свого трудового середовища, бо однак доведеться туди повертати», допускає багатомовну обмовку за Фройдом: «як давно поверталися ми» [337, с. 2], натякаючи тим самим на трагічну долю свого покоління. На одній із нарад «активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України» Олесь Гончар, «закликаючи ... молодих літераторів до ідейної чіткості і ясності у творчій роботі, застерігаючи їх від захоплення формалістичними експериментами», навів за приклад трагічну історію Олекси Влизька, розстріляного в 26-річному віці за приналежність до так званої «контрреволюційної терористичної організації». На завершення виступу Олесь Гончар запропонував молодим «серйозно й серйозно подумати» («Літературна Україна», 1963, ч. 29), щоб не стати «чужим серед своїх».

Вочевидь постійний контроль і тотальний політичний тиск породжували ситуацію амбівалентності, внутрішнього роздвоєння: з одного

боку, «творчість напоказ», з другого – «творчість-у-собі». У результаті під камуфляжем партійної риторики, викривально-повчальної тональності виступів обережної старшої і середньої когорти письменників, що так і не спромоглися відмовитися від лінії партії в житті та творчості нерідко приховувалися «глибокі думки й правдиві, чесні оцінки, – коли йшлося про творчість класиків чи сучасників, про національну мову, про зв'язки з культурним світом» [359, с. 310].

Після роз'яснювальної «роботи» державних органів письменники-комуністи вдавалися до тактики відмежування від «скомпрометованих» колег по творчій роботі (часто – колишніх приятелів і друзів) і таким чином посилювали ідеологічну конвенцію з владою. Пізніше Іван Драч так описує настрої, почуття й переживання у ситуації важкого вибору: «Я не розумів, що зі мною коїться, як не розумів, що творять зі мною. Мене, такого благовірного комсомольця і комуніста, звинувачували в... націоналізмі (?). Викликали, лякали, роз'яснювали, розчовпували, страхали й заманювали» [182, с. 218]. За такого ідеологічного та політичного тиску визнав свою «провину» Микола Вінграновський, який, за висловом заступника голови правління Спілки письменників України Юрія Збанацького, «зрозумів небезпеку формалістичних захоплень» і вирішив «ніколи не запізнюватися на поїзд, котрий ведуть у прекрасне майбутнє комуністи» [203, с. 49].

З метою самозахисту й самовиправдання довелося спростовувати закиди про зв'язки з «українськими буржуазно-націоналістичними контрреволюціонерами за кордоном» Іванові Драчу та демонструвати «примирення з дійсністю» пасквілем «О, будьте прокляті ви ще раз! Відповідь панові Кравціву і Ко» («Літературна Україна», 22 липня 1966 року). Загалом, як із прикрістю зауважував І. Кошелівець у передмові до «Панорами найновішої літератури в УРСР», перевиданої в 1974 році, «ті ж, що лишилися на поверхні літературного життя, їздять у “відрядження”, щоб писати нариси й вірші про новобудови» [343, с. 19], сидять у президіях, засвідчуючи результати «перевиховання».

Знову з'явилися покайні виступи письменників, запобігання перед ідеологічними догмами та їх репрезентантами. На думку В. Дончика, «саме відродження жанру самобичування тоді вже нікого не дивувало, бо то були початок і середина 70-х років – пора глухого застою, як це було названо потім, а для України, її культури, – то й навпаки, смуга бурхливої активізації погромницьких тенденцій, пошуку відьом українського буржуазного націоналізму» [468, с. 108].

В окремих випадках комунікації актуалізувався дієвий інструмент конформістської практики – мовчання, яке в умовах тоталітарного режиму стає запорукою самозбереження. З другого боку, «в кінці 60-х і в застійні» 70-ті роки минулого століття позиція неконтрольованої владою внутрішньої еміграції (мовчання) сприймалася як прихована форма «опозиційної позиції» (М. Павлишин), естетичні критерії якої «ніколи не віддалялися від політичних, а ті й інші – від загальноідеологічних або світоглядних» [361, с. 200]. Поступова корозія офіційних комуністичних ідеологем, якими півстоліття регламентувалося художнє мислення, активно оприявлювана у 1980-х роках, звичайно ж, змінювала практики комунікації в парадигмі автор-влада. Зрештою, конформістські стратегії, що сформували «мову співробітництва» творчої інтелігенції і радянської влади, з розпадом у кінці 80-х – на початку 90-х років ХХ століття політико-ідеологічної системи втратили будь-який сенс.

Резюмуючи все сказане про утвердження конформізму в його різних іпостасях та практики адаптації творчої інтелігенції, відзначимо: посилення ідеологічних інтенцій тоталітарного дискурсу нівелювало індивідуальну творчість, знищувало свободу авторської самореалізації, загалом, призводило до максимальної редукції художнього процесу. На етапі політичного структурування літературно-мистецького життя, посилення регламентації та уніфікації творчості письменники у форматі соціалістичного реалізму змушені використовувати нові тактики і методи, відшукувати шляхи адаптації, які, з одного боку, убезпечували життя, з другого – дозволяли творити, навіть, якщо це було в унісон з політичною кон'юнктурою.

1.3 «Мова співробітництва» та структури художньої опозиції до тоталітаризму: поетикальні ознаки й рецептивні критерії соцреалізму

Соціалістичний реалізм як політико-естетичний проект був сформований під впливом зовнішніх соціально-політичних вимог, спроектованих безпосередньо на літературний процес, та утверджував утопічну концепцію світу й утопічне світорозуміння. Вперше поняття «соціалістичний реалізм» використав 23 травня 1932 року в газетній публікації впливовий тоді партійний діяч, голова оргкомітету Спілки письменників СРСР І. Гронський, вказавши на його теоретико-ідеологічну концепцію – «писати правду, правдиво відображати дійсність, яка вже є діалектичною» [Цит за: 31, с. 76]. Через півроку Й. Сталін на квартирі в Максима Горького зустрівся з наближеними до партійного керівництва письменниками і в ході обговорення назвав художнім методом радянської літератури соціалістичний реалізм, «освятивши» своїм ім'ям колективні зусилля, оприявлені згодом на шпальтах «Літературної газети».

Методологічні засади цього методу, сформульовані «десь на верхівці радянського партійного апарату, згодом доводились до відома обраній частині творчої інтелігенції на численних зустрічах, зборах, інструктажах за зачиненими дверима, а потім дозовано подавались до друку» [70, с. 85]. Створюючи за власним задумом цілий світ, Сталін перетворював державу в «синтетичний витвір мистецтва», в якому політика та література, музика і живопис, театр і кіно, скульптура, архітектура органічно доповнювали один одного і як єдиний механізм працювали з метою «трансформації людської природи» (вислів Ганни Аренд).

Між тим варто усвідомлювати, що жодна «директивна міфологема не вкорениться на тривалий час у художній свідомості, якщо для неї там немає благодатного ґрунту. Сьогодні стає дедалі зрозумілішим, що утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, сталося інакше – влада чудово використовувала спрагу суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, – у порядку, у певній добре зрозумілій

(...) міфології, і всіляко тримала художню тенденцію, що народилася, додала їй статусу державного мистецтва» [288, с. 30], – вважає російський літературознавець Н. Лейдерман. В українській соціокультурній парадигмі штучно створений феномен соціалістичного реалізму вкоренився завдячуючи намірам реалізувати утопічну модель держави на основі спільного проекту «загірньої комуни» та національного відродження, що власне доводить у ґрунтовній монографії дослідниця соцреалістичного канону Валентина Хархун.

Однак, коли відкинути характеристику соцреалізму як «офіційного сховища державних міфів», на яку вже традиційно вказують літературознавці (Б. Гройс, Т. Гундорова, Х. Гюнтер, Є. Добренко, І. Захарчук, К. Кларк, В. Хархун та ін.), то варто взяти до уваги, що його природа пов'язана не тільки з ідеологічними та політичними факторами, а й із літературними, естетичними. Соціалістичний реалізм у певному сенсі використав можливості різних естетичних систем, поставши на їх основі. Сучасні дослідники сталінський літературно-мистецький проект, народжений практично в «лабораторних умовах», пов'язують із лівим авангардом. Скажімо, Б. Гройс [146], Марія Заламбані [199], В. Тюпа [425] вважають соцреалізм авангардистським проектом (насамперед футуризму) попри те, що інструментом реалізації творчого мислення в літературі й мистецтві залишалися реалістичні засоби.

Про зв'язок естетики та практики соцреалізму з авангардом говорить і Тамара Гундорова [150], акцентуючи водночас на його зв'язках із масовою літературою. Думки авторитетної дослідниці перегукуються з твердженнями Людмили Булавки [38], Є. Добренка [164], Н. Лейдермана [288] щодо соцреалістичної естетики як продукту (чи «культурного компромісу», як вважає Є. Добренко. – Т. Ш.) єдиного деміурга – влади і мас. Натомість В. Тюпа [425] вважає, що сталінська консолідація радянської літератури сформувалася на фундаменті некласичного реалізму, номінованого російським вченим «альтернативним реалізмом». Так чи інакше, при цій строкатості різних думок, поглядів щодо політико-естетичного проекту

радянської влади варто вести мову про присвоєння державою естетичного компонента, що перетворюється ідеологічним ресурсом, за словами Ханса Гюнтера, у фактор «всеосяжній гармонізації» нового суспільства.

Якщо «принцип творчої ініціативи не дозріває спокійно в лоні давніх традицій, не наповнений їхньою силами», то він, за словами філософа С. Франка, «залишається внутрішньо безсилим, позбавляється джерел справжньої творчості» [432, с. 269]. У контексті означеної філософом концептуальної установки виникає питання: як «штучно змодельований» (В. Хархун) та директивно ініційований (О. Філатова) метод соціалістичного реалізму на тільки став «переконливим і безапеляційним доказом партійної провіденційності» [442, с. 269], а й півстоліття визначав парадигму розвитку літературно-художнього мислення, унормовував та уможлиблював регламентацію всіх видів духовної діяльності.

У чому полягає специфіка соцреалістичного тексту та особливість поетики компромісу? Які наслідки впливу соцреалізму й результати його пресингу на літературу в найбільш автентичній риторичі? Які категорії соціалістичного реалізму характеризують «мову співробітництва» творчої інтелігенції і влади? Чи можливі смислові інверсії (знакові коди й завуальовані ідеї, іносказання й підтекст, езопова мова як компонент поетики та ін.) у структурі художнього тексту, які б свідчили про опозицію до тоталітаризму? Відповіді на ці та ряд інших питань можливі за умови вивчення системи художніх прийомів форм, вироблених в умовах несвободи з метою пристосування індивідуально-авторського бачення до вимог офіційного дискурсу. Іншими словами, осмислення поетики компромісу, що простежується на всіх рівнях системно-структурної організації твору. Зокрема у формах сюжетного руху з відвертим політичним забарвленням, в образно-смисловій специфіці та часово-просторовому континуумі соцреалістичного тексту, стильових особливостях тощо.

Аналіз саме цих механізмів письма, як нам видається, дозволить осмислити не тільки природу естетичного конформізму, але й з'ясувати

несанкціоновані в системі знаків нові тенденції. У «нових герменевтичних координатах інтерпретація смислових інверсій соціалістичного реалістичного тексту не тільки поглиблює розуміння минулого, але й дозволяє змінити оцінку дослідників щодо обставин сучасного» [428, с. 7].

Відповідно до концепції Р. Барта [16], письмо – це «певне формальне утворення, що пов'язує між собою мову і стиль». Якщо мова – природній продукт часу, результат історії та буття соціуму – має надіндивідуальний характер, то стиль окреслює структуру авторської свідомості. Якщо не заглиблюватися в причини, а зосередитися на факті, то можна сказати, що основу соцреалістичної літератури становить єдиний стиль, який сучасні дослідники називають «нейтральним» (Є. Добренко, М. Голубков, Х. Гюнтер), «авторитарним» (В. Тюпа, О. Філатова, Є. Черноіваненко) чи «полуторним» стилем, як це пропонує Б. Гройс, із відповідними міфонаративами, сюжетами й жанрово-стилістичними варіаціями. Стиль моностилістичної структури літератури спрямований на «програмування певної ідеальної суспільної моделі, суворо ієрархічної, незмінної у своїй пірамідальній структурі влади й усіх суспільних стосунків» [73, с. 59–60]. Саме «нейтральний» стиль знівелював мову художнього твору, не залишивши жодних можливостей для творчої реалізації «я»-автора (свободу вибору), ліквідував феномен творчої індивідуальності.

Політична система, ідеологи від літератури (загалом, культури) сталінського періоду, прагнучи підпорядкувати мову своїм інтересам, послідовно й неухильно реалізовували завдання зміни архетипів мислення та переформатування усталеного значення слова. У результаті цього процесу відбулася корозія базових понять і смислових рівнів, аналіз якої, за словами Г. Гусейнова, робить зрозумілою «обстановку доносительства, відступництва, втрату значною частиною носіїв мови здатності до словесної оцінки або навіть опису своїх моделей поведінки», відповідно до яких «зрада перейменовувалась в експерименті у найвищу форму вірності, а доносительство – в найвищу форму чесності» [151, с. 68].

Процес регламентування тематичного, образного, композиційно-структурного рівнів літератури, як засвідчують сучасні наукові дослідження вітчизняних і зарубіжних літературознавців (І. Дзюби, Т. Гундорової, Є. Добренка, І. Захарчук, В. Тюпи, О. Філатової, В. Хархун, Є. Черноіваненка та ін.) призводить до риторичної комунікативності. Показовим у цьому плані явищем є поява так званого «готового слова», що «існує само по собі, окремо від дійсності (...) воно лише «прикладається» письменником, використовується для одного чи іншого явища дійсності; воно не народжене цим явищем, не знайдене спеціально для цього явища, воно існує само по собі, для опису будь-якого й кожного явища такого роду, класу, попри розмаїття значень цього класу» [456, с. 29]. Позаяк світоглядні стратегії та метафізичні установки, світосприйняття і світоусвідомлення індивідуума формуються словом і реалізується у слові, тому саме «готове слово» стало найбільш придатним для трансформації свідомості нової радянської людини – її цінностей, поглядів, принципів, життєвих орієнтирів.

Слово художнє, слово індивідуально-авторське в тоталітарних умовах втратило своє значення, письменникові достатньо було використати штучно створене слово-штамп (або ідеологічно стандартизовані трафарети, ідеологічно витримані формули) з готовим смислом для художньої вербалізації соціальної та політичної реальності, для конструювання нових життєвих практик. «Готове слово» або «внутрішньо переконливе слово»: теми, образи, типажі, сюжети, фабули, жанр, художні прийоми – мало означувати ті горизонти, які б відображали систему найпотужніших соціокультурних міфів тоталітарного дискурсу. В ідеологічній системі координат, якщо йти за логікою Р. Барта, міф «застигає між правдою і неправдою, брехнею, вигадкою, тобто між словом, що народжується безпосередньо з дійсності, з буття, що відкривається, між словом як відображенням реальної дійсності» і «чистою» вигадкою, між «фантазією» як «проявом буття» і фантазією в естетичному сенсі слова» [15, с. 217].

Будь-який режим – дискурсивний чи політичний – встановлюється за допомогою своїх кордонів, які у значній мірі вибудовуються завдяки словесним табу та обмежується комплексом ідеологічних конвенцій. Траєкторія розгортання літератури, заснованої на ідеологічних і художньо-естетичних конвенціях, не виходить за межі встановлених готових кодів, що корелюють із системою нормативних значень. Взяті з арсеналу культури символічні коди, як справедливо зазначає Тамара Гундорова, соцреалізм підпорядковує одній «монополізованій реальності – реальності міфу, утопії, ідеалу», таким чином знищуючи всю «культурну динаміку, зводячи її до тотальної імітованої дійсності» [148, с. 14–15].

Прикметно, що з багатьох соціокультурних кодів ідеологи нової парадигми обирали найбільш стійкі, зрозумілі та сугестивно закріплені, найбільш дієві й «фізіологічно прості» (С. Зимовець), які б на підсвідомому рівні автоматично сприймалися та засвоювалися широкою «пролетарською масою». Недаремно дослідник «психології мас» (натовпу) Г. Лебон, звертав увагу на те, що: «майстерно оброблені формули отримують дійсно ту магичну 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» [282, с. 222]. Так формується механізм політичної міфології, у просторі якої «масу робить масою спілкування мовою влади» [320, с. 116].

У свою чергу нова «читацька маса» формує каркас «народного мистецтва» як струнку естетичну систему. «У наших читачів цілком певні художні смаки – вони хочуть реалізму в мистецтві, реалізму соціалістичного, зображення живої людини, що діє і думає, без натуралістичного копання в подробицях фізіологічного порядку і без заумностей, без формалістичних фокусів» [290, с. 223] – писала офіційна радянська критика. Соціальне замовлення масового читача (так званого ідеального читача, що проходить

всі етапи ідейного зростання: від стихійності до найвищого рівня комуністичної свідомості. – Т. Ш.) відповідно до його естетичного досвіду та художніх смаків активно виконувала література соціалістичного реалізму – інтенційний голос влади з її характерним прагматизмом.

Виконуючи соціальне замовлення, письменники писали твори, які відповідали чітким та конкретним державно-партійними установкам: «доводили до свідомості те, що на мові постанов доносилося до відома... оформлювати й приводили в певну систему розрізнені ідеологічні акції, впроваджуючи їх у свідомість, перекладаючи мовою ситуацій, діалогів, мов» [170, с. 322]. Усе це неможливо було зробити без використання готового набору смислових моделей. Тому, задовольняючи горизонт очікування масового читача, зрозумілою й доступною мовою письменники пропонували певні стереотипи сприйняття. Оптимістичні й пафосно патетичні твори навчали, виховували, представляли картини «щасливого життя», надихали до «нових звершень» тощо.

Письменницька установка тут очевидна: ухиляючись від відкритих показових нагінок ідеологічно заангажованої критики, знайти підтримку в читача, віддавши йому себе «на поруки». У свою чергу механізм зв'язку – від читача до письменника й навпаки – перебував під пильним контролем влади. Відтак, літературний продукт із «нейтральним» стилем у системі соціалістичного реалізму, як влучно сказав Едуард Надточій, ставав «машиною кодування потоку бажань маси» [320, с. 115], створеної за класичною сталінською моделлю.

Суворо регламентована «згори» теорія соціалістичного реалізму заперечувала традиційні естетичні категорії, висуваючи такі поняття, як: ідейність, класовість (пізніше номінована народністю) та партійність. Саме ця «категоріальна тріада» визначала параметри змісту й форми художніх творів, основні метанаративи та поетикальних ознаки. Принципи партійності, класовості та ідейності, з одного боку, легітимізували художню практику того чи іншого митця, визначали естетичну вартість художнього твору в

радянському суспільстві, апробовували творчість на соціальну й культурну функціональність.

З іншого боку, фактор безумовного дотримання партійності, класовості та ідейності окреслював «силове поле» індивідуального конформізму, ступінь готовності творчої особистості до компромісу, його бажання в ідеологічно витриманих формулах демонструвати свою відданість владі. В означеній системі «ідейність маркується марксистською тенденційністю, пов'язаною розумінням літератури як соціального інституту; партійність – визнанням пріоритетності партійного керівництва в царині літератури, чіткою «ідейною» позицією автора, спрямованою на реалізацію «запитів партії»; народність – націленість на смаки мас, відтворення їхніх прагнень і сподівань засобами, адекватними рівню їхнього естетичного сприйняття» [442, с. 34].

Основні естетичні категорії – творча уява, гра, фантазія, художній вимисел, свідоме й підсвідоме як важливі елементи художньої творчості виходять за межі санкціонованих правил, позаяк принцип соціалістичного реалізму «відображення життя у формах самого життя» потребував від письменника іншого підходу. Свобода творчої самореалізації митця, як вважає Оксана Філатова, «звелася (в контексті активного витіснення альтернативних стильових форм «готовим» / соцреалістичним стилем) до свободи (хоч й регламентованої партійно-ідеологічною доцільністю) вибору жанру. Свобода вибору автора в ідейно-образній, мотивній сфері обмежувалася комплексом ідеологічних конвенцій: від нормативно визначених архетипних героїв / антигероїв до нормативно визначеного соціального декоруму «нового життя» [431, с. 283].

Для осмислення «індивідуальних реакцій, засобів адаптації, компенсаторних механізмів», аналізу того, в чому ж була «закорінена більша чи менша здатність до опору, до самозбереження себе як особистості з певними сформованими поглядами й ціннісними орієнтаціями» [4, с. 16] варто звернути увагу на текстотвірні особливості естетики соцреалізму її

класичного періоду (сталінська епоха). Тому дозволимо собі локальне осмислення попередньо означеної в художній практиці найбільш знакових феноменів літератури та соцреалістичних кліше, домінантно репрезентативні як для періоду формування канону, так і для періоду його трансформації.

У сучасних потрактуваннях вітчизняних і зарубіжних науковців (І. Дзюби, Є. Добренка, К. Кларк, О. Філатової, В. Хархун, М. Шкандрія та ін.) структура соцреалістичного тексту (виходячи з об'єкта дисертаційної роботи, для прикладу обираємо прозові наративи. – Т. Ш.) є стереотипною, оскільки будується на основі головного сюжету та загальної фабульної схеми, у яких синтетично поєднані найважливіші естетичні категорії та визначені ідеологічні установки. Сюжет із певною схемою, з відвертим політичним забарвленням є домінантним чи не в усіх, написаних за достатньо жорсткими змістовими й формальними установками, прозових текстах сталінського періоду і, трохи менше, постсталінського.

Серед визначальних характеристик цієї схеми (відповідно до загальновідомої сталінської формули про радянських письменників як «інженерів людської душі». – Т.Ш.) – «регламентовані когерентно-сміслові “блоки” виразно ритуалізованого характеру» [428, с. 70], що стосуються ключових позицій комуністичної ідеології та практики, пов'язані із зображенням «перспектив» соціалістичного будівництва. «Основний сюжет» не тільки формував оптику читацького світосприйняття, а й забезпечував виховну функцію. Скажімо, на прикладі історії героя-протагоніста читач підвищував свою свідомість, виховував жорсткий ригоризм і аскетизм цілеспрямованої натури, перевіряв внутрішню силу й самостійність, руйнував протиріччя між власними пріоритетами та колективними інтересами тощо.

Головним предикатом соцреалізму, як це сказано в уставі Спілки радянських письменників, є правдиве та об'єктивне зображення реальності. До творця слова, що долучається до чіткої «об'єктивної» передачі революційного перетворення світу, картини дійсності надходять вже

«зрежисовані» політичними структурами. Ідеологія визначає ідеологему твору, номіновану Юлією Кристєвою, «інтертекстовною функцією, що «матеріалізується» на тих чи інших рівнях структури тексту і поширюється по всій його траєкторії, визначаючи його історичні та соціальні координати» [268, с. 13]. Семантико-асоціативне поле соцреалістичного твору, в просторі якого прогнозувалося здійснення нездійсненого, формується навколо головних ідеологем сталінської епохи: індустріалізації, колективізації, ідейної згуртованості народу, міліарного міфу, будівництва «світлого майбутнього», «щасливого дитинства» і под.

Прикметно, відтворюючи знакові соціально-політичні теми, письменник повинен був зануритися у світ вигадки, мрії або, як вважав нарком А. Луначарський, піднятися над дійсністю, побачити бажане майбутнє в буденній реальності¹. Іншими словами, показати те, чого ще немає, «створити шляхом художньої творчості такий ідеологічний центр, який стояв би вище за цю дійсність, який підтягував би її вгору, який дозволив би заглядати в майбутнє і цим прискорював би темпи» [302, с. 177]. Більше того, вдатися до естетичної фальсифікації.

Канонічний соцреалізм робить предметом рефлексії героїку безкомпромісної боротьби або з власними невідомими «стихіями» (найчастіше – проявами індивідуалізму), або з перешкодами виразно соціально-політичної спрямованості, домінантну нішу серед яких займали численні вороги (внутрішні / класові й зовнішні, чия шкідницька діяльність скеровувалась на знищення влади / вождів / радянських цінностей. Колізії художнього тексту обов'язково обумовлені реальними

¹ Усвідомлюючи, що подібне трактування соціалістичного реалізму «відкриває доступ елементам (...) які виходять за формальні рамки реалізму, – А. Луначарський стверджував, що такий підхід не суперечить реалізму, – позаяк це не відхід у світ ілюзії, а одна з можливостей віддзеркалення дійсності – реальної дійсності в її розвитку, в її майбутньому» [302].

картинами радянського життя, однак ця реальність виразно віртуальна чи, як пише Х. Гюнтер, це швидше симуляція ще не наявного в сучасності ідеального стану речей, прекрасна ілюзія, накинута на реальність [156]. Одновимірність, спрощеність тексту помітна у вирішенні конфліктів, які обов'язково завершуються перемогою політичних протагоністів, виправленням негативного, подоланням стихійного у світоглядних позиціях тощо. Тому й фінал відповідає соцреалістичному жанру: завжди наповнений революційно-соціалістичним пафосом і впевненістю в перемогу революційних ідеалів.

Текстотвірні особливості яскраво оприявлюються на образному, характерологічному рівні. Моделювання героїв відбувається у форматі поляризації за принципом «свій» / «чужий», позитивний / негативний, що корелюється зі стандартизованими трафаретами політичних гасел. Художні рефлексії соцреалістичного міфотворення передбачають доволі широкий пантеон позитивних героїв, серед яких: герой-робітник, герой-комуніст, герой-воїн, юний герой (піонер, комсомолец), культурний герой тощо. У межах офіційного дискурсу панувала думка, що «нові герої радянської літератури – пролетарські революціонери, рядові працівники, будівники соціалістичного будівництва, творці і воїни, виховані комуністичною партією, по суті являють собою новий тип суспільної людини. У своїй праці і боротьбі вони натхненні ідеєю любові до трудящих людства, пройняті духом колективізму і є найяскравішими виразниками соціалістичного гуманізму» [219, с. 16].

Міфосемантика художнього світу позначена причинно-наслідковою обумовленістю характерів соціальними обставинами. Позитивний герой – творець «нового життя», стійкий, непохитний і статичний. Він зосереджений на своїй меті, сповнений ентузіазму. Надихаючись вищою ідеєю, цілком нехтує звичайними матеріальними речами та природними потребами. Його світовідчуття можна порівняти зі станом внутрішнього горіння, позаяк життя в єдиному пориві, на межі найвищого емоційного й фізичного

напруження набуває сенсу лише в контексті підпорядкування «великому колективному суб'єкту» [145, с. 57].

В окресленій нами системі художніх координат усе особисте / приватне відходить на далекий задній план, герой розчиняється в колективному «ми». Більше того, природні людські потреби, морально-етичні чи й загалом ціннісні орієнтації, як-то: сім'я, кохання, осмислення індивідуального «я», психологічні кризи тощо – засвідчують внутрішню спустошеність та відсутність рушійної ідеї героя. Ігнорування еротично-сексуальної сфери стирає відмінності між статями, утверджує радянський стереотип жінки-борця, жінки-«громадянина соціалістичної вітчизни». 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» [442, с. 144]. Вповні закономірно, що любовні мотиви в соцреалістичній художній системі мають вигляд рудименту.

У процесі творення характеру героя письменники використовують стратегією ідеалізації та документалізації його біографії. У тексті обов'язково представлена агіографічна житійна схема поетапного становлення головного персонажа (народження – дитинство – становлення / зростання свідомості), що передбачала обов'язкове здійснення обряду ініціації (посвяти). Як вважає К. Кларк, сталінська політична культура систематизувала і (в основному) знеособила такі схеми, змальовуючи всіх позитивних героїв або як синів, або як більш «свідомих» батьків (їхніх етично-політичних наставників). Кому і яка роль має належати залежало не від родинних стосунків, а визначалося позицією, яку герой займає у Великій сім'ї, що символізує радянську державу або більшовицьку партію [239].

Оскільки письменники не прагнули зобразити неординарний характер, а намагалися дотриматися визначеної естетикою соцреалізму схеми, то багато персонажів канонізованих текстів були «індивідуально не марковані»

(вислів К. Кларк), часом схематичними, розчиненими в колективному «ми», позбавленими психологічної правдоподібності. Вони поставали, швидше, символами ідей, стандартних знаків, ідеологічних формул.

Серед обов'язкових позитивних героїв у соцреалістичному тексті – узагальнено-типізований образ принципового, наділеного ідеальними рисами характеру харизматичного лідера-комуніста (канонічний зразок образу партійця, вперше представлений у романі «Бур'ян» Андрія Головка, – Давид Мотузка. – Т. Ш.). Позбавлений внутрішніх сумнівів і протиріч, він з'являється на авансцені у найскладніші моменти з метою очолити боротьбу та перемогти «класових ворогів». «У сюжетах із відвертим політичним забарвленням такий персонаж культивується без зайвих внутрішніх рефлексій та любовних, етичних спокус, позаяк є зразком життєвої мудрості, партійної самодисципліни й витримки» [428, с. 128].

Загалом, семантичні характеристики цього образу, на думку сучасних науковців [200], [428], [442], вказують на актуалізацію одного з важливих архетипів соцреалістичної культури – архетипу «мудрого батька», що символізує найвищу форму свідомості. Ідейний натхненник, авторитетний наставник, згідно з ієрархічним принципом, допомагає порадами й особистим прикладом стихійним і незрілим «синам». До цих спостережень додамо хіба те, що в період трансформації структури соцреалістичного канону відбувається оновлення системи знакових архетипів. Зокрема, як аргументовано доводить Ірина Захарчук, зазнає «остаточного розпаду міф “великої родини”, а втрата батька кодифікується як смерть тирана в суспільних координатах і як втрата повноти буття в межах конкретної родини» [202, с. 72].

Невід'ємною координатою поетики художнього твору, що відповідає загальним тенденціям естетики соціалістичного реалізму, є наявність в позитивного героя антипода – ворога, навколо якого радянська іконографіка вибудувала цілу систему. Ідеологема ворога, на думку літературознавців є одним із основних архетипів радянської культури, утверджуваним у масовій

свідомості за допомогою пропагандистських ідей і лозунгів державного тероризму. Показ класової боротьби, викриття ворога офіційна критика називала втіленням принципу партійності в літературі й нещадно критикувала ті твори, в яких градус ненависті й презирства був недостатнім. Перемога над ворогом в системі соціалістичної картини цінностей представлялася важливішою не тільки щодо власного існування людини, а й навіть ціннішою за саме життя.

«Ворог завжди позначає індивідуальне, окремішне, автономне, те, що резонує в контексті загалу, а тому, звісно, мусить бути нівельоване як “інше”, як те, що руйнує тотальну монолітну картину світу» [442, с. 269]. Тому відображення боротьби та перемоги над ворогом відповідно до сталінського імперативу («Кожного, хто своїми діями і думками посягає на єдність соціалістичної держави, ми нещадно знищуватимемо. За знищення усіх ворогів до кінця, їх самих, їх роду!» [9, с. 151]) було основною місією та обов'язком кожного свідомого радянського письменника.

Якщо перелік радянських героїв в різні періоди функціонування соцреалізму залишалися стабільними (з незначними доповненнями), то типаж ворогів відповідно до політичної ситуації видозмінювався. Протоканон прикметний образами класових антагоністів («цар», «буржуй», «піп», «глитай», «поміщик») та політичних опонентів («білогвардієць», «махновець», «анархіст»). У «фазі канонізації» на першому плані фігурували приховані й неприховані внутрішні «вороги народу» – «куркуль», «троцькіст», «спец», «функціонер-бюрократ», «середняк», «шпигун» та ін.

Серед «ворожих елементів» чи не обов'язковим за «законом» соцреалізму в художньому просторі твору був тип комуніста-переродженця – хитрого, вправно маскуючого свою ворожу сутність за революційними фразами ворога, що пробрався в радянський партійний апарат і вдається до прихованого шкідництва. Прикметно, образ «внутрішньопартійного ворога» не був статичний: спектральний аналіз його іпостасей у художньому тексті змінювався відповідно до політичної ситуації.

Мілітарна парадигма української літератури розширила спектр ворожих образів, долучивши до нього і «чужих» («фріц», «німець», «окупант», «есесівець») і «своїх» («поліцай», «зрадник», «дезертир») ворогів. У часи модифікації та трансформації структури соцреалізму актуалізується внутрішній ворог, що мав невідповідність із соціальними та громадськими константами (часом, морально-етичними) радянського способу життя: «хуліган», «бюрократ», «аферист», «чиновник-кар'єрист», «п'яниця», «нероба», «псевдовчений». Незмінно актуальним у художньому дискурсі соціалістичного реалізму залишався образ ворога, що викликав критичний резонанс із чіткими політичним та ідеологічними конотаціями та репрезентував категорію національної ідентичності. Здебільшого названий, локалізований і пізнаваний ворог – український «буржуазний націоналіст» (варіації – «замаскований переродженець», «зрадник-націоналіст», «інтелігент-націоналіст», «націоналіст-контрреволюціонер» і под.).

Дослідження особливостей функціонування соцреалістичного канону, що визначав межі конформізації творчої творчості, було б неповним без локального осмислення цього феномену на стильовому рівні. Тому серед механізмів стилістичної організації головно зупинимось на такій категорії поетики, як хронотоп, що, за точним висловом М. Бахтіна, «визначає художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності» [19, с. 489]. Хронотоп авторської картини світу письменника, як нам видається, чи не найповніше дозволяє прояснити основні концепти (швидше, нормативні вимоги) в ідеологічній системі координат, що формували свідомість радянської людини та визначали її світоглядні позиції.

Достеменно відомо, що завдання «перетворення людини з селянським типом мислення, сприйняттям часу, стилем праці й поведінки – в людину, що оперує точними відрізками простору й часу, здатною долучитися до координованих, високоорганізованих зусиль величезної маси людей» [232, с. 385] корелює з архітектонікою соцреалістичного світобачення. Саме ця архітектоніка визначає специфіку темпоральності соцреалістичних

текстів, що розгортаються у «Великому Часі» (вислів К. Кларк), джерелом реальності якого є одночасно і минуле, і майбутнє.

Минуле, в якому відсутні елементи боротьби, завжди має негативну конотацію, повернення до нього демонструє регрес, хаос і розруху. В цій системі координат на зміну минулому приходять не теперішній час (із чіткими хронологічними межами), що сприймається як тимчасовий етап у радянському будівництві «нового життя», а прекрасне («світле») майбутнє, з чітко визначеними інтонаціями – мрії, ентузіазму, ілюзії. Життя персонажів переміщується у «плани», вирушає «за горизонт», воно не просто займає менше місця, а й «відкладається» на певний час, тобто припиняється, – слушно зауважує дослідниця «радянських сюжетів» В. Гудкова [147, с. 234].

Прикметно, що минуле й майбутнє не завжди пов'язані з теперішнім часом, швидше, протиставляються йому. Тому цілком логічно назвати соцреалістичний час, «часом постійного завмирання майбутнього у формі теперішнього» [165, с. 171]. В означеному проблемному колі можна погодитися з К. Леві-Стросом у тому, що в соцреалістичному тексті актуалізується хронотоп позачасового міфу, значення якого полягає в тому, що «події, які мали місце в певний момент часу, існують поза часом. Міф однаково пояснює як минуле, так і теперішнє та майбутнє [283, с. 186].

Водночас варто зазначити, що в соціокультурній парадигмі повоєнного періоду та наступного десятиліття превалює інший підхід – гордості за теперішній час, асоційований із великою перемогою у великій війні (на той період війне не стала категорією минулого), за відбудову країни, за мирне життя і под. Відтак, і темпоральність соцреалістичного тексту суттєво трансформується: на зміну ідеї комуністичного майбутнього приходять ідея гідно реалізованого теперішнього.

Час завжди йде вперед, він не обмежений рамками тексту, аналогічно тому, як не можуть бути обмежені глобальні перетворення «нової людини». Отже, у структурі тексту домінує «абсолютний» час або час «абсолютних істин», який є «набором елементів етикету, що контролює об'єктивний час і

через нього проникає в суб'єктивний час наративу» [11, с. 588]. Міфосемантика художнього світу, руйнуючи антропологічний принцип суб'єктивності, визначає життєдіяльність героя тільки за законами абсолютного часу. За його шкалою розподіляються типажі: вороги пов'язані з минулим і прагнуть його реанімувати; ті, хто не визначився й сумнівається живуть на перетині тимчасових координат та роздвоюються між минулим і теперішнім. Свідомі радянські герої живуть на перетині сьогодення й майбутнього.

Має свої особливості організація художнього простору. Простір в образно-смісловій структурі тексту може бути конкретним (аж до локального локусу) і максимально узагальненим, розширеним до універсального, всезагального макросвіту: на кшталт, всесвітньої революції чи будівництва соціалізму / комунізму в цілому. Поєднані в одному регістрі топоси – будівельний майданчик, завод, фабрика, «місто майбутнього», колгоспне поле та ін. – прочитуються як реалізація соцреалістичної метафори, що супроводжує процес «виковування» («формовки») «нової людини». Якщо класичний хронотоп спрямований на зближення «свого» і «чужого» просторів, то в основі соцреалістичного хронотопу, що представляє гомогенну модель наративу, лежить бінарна опозиція «свій» / «чужий». Чужий простір однозначно має негативні конотації і служить для підтвердження унікальності «свого».

Міфологічні принципи моделювання світу, що були для читача основним орієнтиром, детермінували заміну географічного простору простором ідеологічним. Саме в його вимірі відбувалося порівняння двох світів: патріархального, загниваючого, хаотичного, який радіє моральній загибелі царства минулого; і нового, що є дороговказом для всіх. Через протиставлення нового (новобудови, «міста майбутнього», колгоспного поля і под.) і старого просторів, маркованих на рівні протиставлення сакрального («небесного» світу) і профанного (земного), у просторовій моделі соцреалізму реалізується казкова колізія вибору героєм «шляху», котрий

розгортається як рух від стихійності до ідейності. Разом із тим опозиція старого / нового давала змогу письменникові, «на поверхню свідомості якого виходили політичні за своєю природою страхи, пристрасті і пріоритети» [391, с. 46], показати, як із хаосу всесвіту під керівництвом партії народжується «новий кращий» світ.

Ключовий маркер ідеологічного хронотопу з доволі широким спектром репрезентації – образ шляху – був символом спільної справи, єдиного комуністичного «проекту перетворення світу». Зрозуміло, що нескінченна дорога в художній системі соціалістичного реалізму поставала способом існування, а не реальністю руху окремого індивідуума. Часто образ шляху мав таке широке семантичне поле, додаткові смислові нюанси, що відривався від свого класичного «субстрату» (дороги, стежки, мандрівця), локалізованого в просторі й часі, яким рухаються герої, долаючи перешкоди та досягаючи провідної мети. Інколи рух в ідеологічному просторі набуває казково «гіперболічного виміру» (Х. Гюнтер). Численні художні факти ілюструють, що соцреалістичним «шляхом» рухається «історичний час, елімінуючи тим самим із архітектоніки шляху постать людини, яка рухається, тобто подорожнього» [426, с. 83], – вважає Віктор Тюпа.

Зазначимо, що хронологічна структуризація соцреалістичного тексту часом передбачала ситуацію «на перехресті», в якій герої ніколи не поставали наодинці. За допомогою і порадою вони зверталися до «ідеологічних провідників»: партійних лідерів, керівників чи ударників виробництва, які проводили ритуал посвячення до «комуністичного гносису» й нагороджували шукачів істини «естафетними паличками» (К. Кларк).

Аналізуючи характер та специфіку словесно-образного мислення радянського періоду, його ідеологічно вивіреної моделі, варто звернути увагу на мову художнього тексту. Позаяк жодна форма буття не обумовлює суспільну свідомість і свідомість особистості так, як це робить мова, тоталітарна влада виробила широкий спектр ідеологізованої мови –

«фіксатора» ключових проєктів сталінського будівництва (ідеалів класової боротьби, соціалістичної революції, диктатури пролетаріату і под.), що забезпечував творення ідеалізованого радянського світобачення.

Під пильним і неухильним контролем «новомова» (за влучним висловлюванням Лариси Масенко, світ словесних фікцій) проходила апробацію в літературі, перетвореній на ретранслятора владного імперативу. Продукований радянськими письменниками «словесний камуфляж» – від мовних знаків та синтагм до іконічних знаків та синтагм, закріплюючи семантичні конотації ідеологічного плану (часто підмінюючи первісний зміст слова), призводив до руйнування морально-етичних чи й загалом ціннісних орієнтацій, утверджував державно-партійні пріоритети. Як справедливо відзначав Йосип Бродський, аналізуючи творчість унікального письменника Андрія Платонова, вони «підпорядкували себе мові епохи, побачивши в ній такі безодні, заглянувши в які одного разу, ...вже більше не могли ковзати по літературній поверхні, займаючись хитросплетіннями сюжету, друкарськими вишукуваннями і стилістичними мереживами» [32].

У цілому, підсумовуючи наші роздуми про поетикальні критерії соцреалістичного канону, можемо, з одного боку, характеризувати їх як спосіб вербалізації тоталітарної свідомості; з другого – визнати політико-ідеологічним інструментом конформізації естетичного суб'єкта. Як зазначають соціологи культури, аналізуючи «практику повсякденної адаптації до страхітливих обставин»: «Варто ...подивитися на справу, і на передній план виходять тактики виживання, логіка й аргументи самовмовляння, пристосування до повсякденності, формування просторової й часової структури подвійного життя й подвійного мовлення при усвідомленні їхньої халтурної, анекдотичної несправжності, форми виявлення та зняття неуникнених у житті кожної людини внутрішніх і міжособистісних суперечностей, напружень, конфліктів...» [185].

У результаті відбувається внутрішній злам митця, виражений у «внутрішній цензурі», «донощицтві», «погромній» художній творчості,

зверненні до «обов'язкових» тем і «роздвоєння» (неоднозначність позиції письменника) [393, с. 22]. Останній аспект, на нашу думку, може бути інтерпретований як прихований акт спротиву, що формує, за словами Г. Нойфельда [331, с. 11], «особливий символ і текст пильної уяви».

Попри суворі обмеження свободи творчої самореалізації, жорсткі норми і правила літературно-художньої практики у форматі соціалістичного реалізму, в літературі оприявлюється протилежна до репрезентованої офіційною ідеологією система знаків. Навіть у прокрустових рамках підцензурної творчості письменникові вдавалося змоделювати такі засоби і прийоми, які б приховували «той об'єктивний зміст, що перевищував ортодоксальну інтерпретацію, виходив за її межі» [160, с. 112]. У «текстах-шифрах із подвійним дном, іносказаннями» (вислів Віри Агеєвої), доволі «завуальовано, часом непізнавано-перевернуто» відбивався реальний життєвий досвід.

«Щілинка» між затвердженими правилами та їх художньою інтерпретацією в тексті призводила до створення ряду цікавих образів, які не вкладались у нормативну систему значень. Серед вживаних механізмів письма – натяки, міркування та «підозрілі» погляди (сумніви, дорікання, недовіра, страх), вкладені в уста негативних персонажів, що належали до «ворожого табору»; відтворення психологічного досвіду, внутрішніх конфліктів та особистих переживань, які зовсім не вписувалися в «героїку праці й боротьби» тощо. Часом митці використовували смислові інверсії, ховали авторську думку, що «перевищувала ортодоксальну інтерпретацію, виходила за її межі» [160, с. 112] в глибини підтексту – таємного, істинного, що «не збігався з офіційно декларованими намірами» [341, с. 174].

Загалом, у системі соцреалізму відбулося «нав'язування виразного знака цінності; знак цей, який призводить до прозорості поляризації, – вважає М. Гловінський, – не має права викликати сумніву, його остаточною метою є рішуча оцінка, якої не можна заперечити. Часто оцінки ... стають важливішими від значень. Значення можуть бути незрозумілими й нечіткими,

але оцінки мають бути виразними й однозначними» [68, с. 159]. Водночас «знаки цінностей», верифіковані польським дослідником «новомови» тоталітарного суспільства, відповідно до політичної кон'юнктури, ідеологічних трансформацій, переформатування естетичної картини світу тощо змінювали парадигму радянської літератури.

Як відомо, соцреалістичний канон, сформований у 30-ті роки ХХ століття та закріплений у формі корпусу зразкових (канонічних) текстів, зберігав свою функціональність аж до початку 50-х ХХ століття. У період глобальних «тектонічних» зрушень соціально-політичного плану, хронологічно окреслений 1960-ми роками, відбувається певна деформація меж та розширення текстотвірних «кордонів» естетики соцреалізму, модифікація та трансформація структури, що детермінувала процес її руйнування у 80-ті роки минулого століття. Іншими словами, дисидентське мислення, неконтрольована владою внутрішня еміграція письменників детермінувала естетичну плюралізацію національної літератури. Якщо скористатися висловлюванням В. Дончика, то можна сказати, що «більшість справжніх талантів, потрапляючи до “соцреалізмівського полону”, поступово не тільки тікали з нього, а й вели внутрішню полеміку незгоди, нескорення і з середини підточували, руйнували його основи» [177, с. 39].

Саме в цей період формуються умови до деконструкції соцреалістичних стереотипів та оновлення системи знакових архетипів. Творчі рефлексії соцреалістичного міфотворення набувають помітно відмінних від ортодоксальної прямолінійності ознак. Зокрема художні моделі героїчного минулого та інтонації боротьби відсуваються на маргінеси. Реабілітується екзистенціальна й національно кодифікована проблематика, філософське наповнення текстів. Семантичне поле персональності стає темою осмислення й полеміки літератури, що водночас «убезпечувала» себе ідеологічними акцентами. Змінюється коло радянських героїв: «художньо-психологічний аналіз «людини на війні» тепер уже мав служити і розв'язанню проблеми «людини після війни», людини в труді й творчості, в

пошуках самої себе, в її природному бажанні відчутти повноту завойованого щастя» [220, с. 57].

У творчій практиці утверджується можливість різних способів художнього мислення, превалює прагнення до оновлення жанрово-стильових ресурсів. Руйнуються усталені сюжетні схеми, виходять за чітко прописані межі канону форми сюжетного руху, абсолютно розмитими є часопросторові рамки тексту. Паралельно з ідеологічною структурою «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності» розгортається художній аналіз внутрішнього буття людини, що актуалізує характерні прийоми наративних стратегій: внутрішнє мовлення персонажів, невласне-пряму мову, «потік свідомості». Загалом, в означеному контексті доволі символічними є міркування професора-славіста Е. Можейка, який вважає, що посмертне життя соціалістичного реалізму значно цікавіше, ніж його понад півстолітнє існування [516, с. 31].

Висновки до першого розділу

Сучасні дослідники, які представляють різні школи та напрями західноєвропейської і пострадянської гуманітарної науки, активно вдаються до осмислення феномену соціалістичного реалізму. Попри різновекторні напрацювання щодо хронології та внутрішньої логіки формування основного «творчого методу» радянської літератури, специфіки змісту і форми, векторів розвитку, пов'язаних із модифікацією художніх практик тощо, виокремлюється загальна тенденція до аналізу його національних варіантів. Використовуючи концепції зарубіжних колег, вітчизняні літературознавці (Т. Гундорова, І. Захарчук, Д. Наливайко, Т. Свєрбілова, Л. Сенік, О. Філатова, В. Хархун та ін.) демонструють ґрунтовне й різноаспектне, з опертям на міждисциплінарний підхід, прочитання дискурсу соцреалізму в українській літературі, осмислюють проблему його вписування в «загальний» канон.

Розмаїтий літературно-мистецький процес 20-х років ХХ століття позначений самооновленням національної традиції, входженням у європейський інтелектуально-духовний простір, оновленням творчих стратегій і практик. Водночас у неоднозначному контексті формування нової політичної та соціокультурної формації українська художня свідомість розвивається під впливом позалітературних чинників: з одного боку, протистояння естетичного та ідеологічного, з другого боку, колізії більшовицької та національної ідеологій. Посилення політичної експансії притлумлює естетичний розвиток та детермінує перехід літературно-мистецького дискурсу в ідеологічний формат.

Боротьба партії за перетворення літератури й мистецтва в інструмент політичної системи розпочалася з напрацювання «методики» підпорядкування, якими стали численні урядові резолюції та партійні постанови, що неухильно обмежували свободу творчої самореалізації. Завершив процес уніфікації та регламентації художньої практики перший з'їзд радянських письменників, де був офіційно проголошений єдиний «творчий метод» радянської літератури та сформульовані принципи соціалістичного реалізму. Таким чином, влада визначала правила, обов'язкові для виконання в літературному середовищі та окреслила систему політичного контролю у творчій сфері. Формат відносин митець-влада корелювався не тільки засобами тиску, шантажу і репресій, а й «несиловими» засобами впливу на світоглядні позиції та модель поведінки автора. Серед «дієвих» засобів – матеріальне заохочення (ордени, медалі, премії, гонорари і под.), керівні посади в СПУ, в державному апараті, у громадських організаціях, що представляти країну за кордоном тощо.

У жорстких умовах політичної регламентації літературної діяльності, під постійною загрозою власному життю, в атмосфері страху за свою родину митці змушені позиціонувати підпорядкованість офіційній доктрині. Поєднуючи запити влади й масового читача, вдаватися до демонстрації «переродження переконань», політичної лояльності, зокрема – втілення

стратегії і тактики естетичного конформізму у житті й художній творчості. Соціалістичний реалізм як результат онтологічної єдності «верхів» і «низів», що півстоліття визначав парадигму розвитку літературно-художнього мислення, в найбільш автентичній риторичі характеризує «мову співробітництва» митця і влади.

Серед засадничих характеристик соціалістичного реалізму періоду канонізації на структурно-стилістичному рівні – основний сюжет і фабула (чи так звана «оповідна рамка», за К. Кларк), лінійне подієво-нарративне начало, вербалізація імітованої «фальшивої» реальності. На світоглядно-універсальному – моністична картина світу, культ активності, патетичної героїки й боротьби, конструювання «нової свідомості», колізія нерозділення модальностей життєствердного пафосу. Образний, характерологічний рівень тексту позначений соціалістичною концепцією позитивного героя («людини нового типу»), використанням провідного архетипу «великої родини» («мудрого батька», «матері»-вітчизни, «старшого брата», героїчних «синів і доньок»), архетипу «ворога». Хронотоп соцреалістична парадигма представляє як «час розчинення сьогодення в оберненому минулому та перетвореному майбутньому» [165, с. 171], тобто репрезентує онтологічну модель буття поза часом у символічному просторі чи у просторі ілюзії.

Радянський стиль літератури закріплюється у відносно стійких жанрово-стильових моделях, пов'язаних насамперед із великими жанровими формами та антогоністичними конфліктами (у прозі – роман-епопея, в поезії – поема, ода, у драматичному жанрі – трагедія), стильовою кодифікованістю, ритуалізмом, міфологізацією та ідеологізованою кітчевістю. Мова – прозора і ясна, без будь-якої двоплановості, однак із набором певного ідеолексикону та елементів «новомови» (М. Гловінський).

РОЗДІЛ II
ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ КОСТЯ ГОРДІЄНКА: ТВОРЧІ
ШУКАННЯ 1920-х РОКІВ, КОНТЕКСТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА
КЛЮЧОВИЙ КОД РАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У жорстоких умовах партійної експансії українського літературно-мистецького життя про межу між справжніми й кон'юнктурними позиціями та поглядами, як і про рівень ідеологічного й естетичного компромісу митця важко говорити з певністю. Як слушно зауважує Г. Грабович, «не просто зазирнути в душу (...) навіть для самого суб'єкта пам'ять часто підтасовує факти і спогади й видає уявне або бажане за реальне, тобто пише історію такою, якою вона мала бути» [144, с. 17]. Немає й не може бути чіткого переконання в тому, які саме інструменти в умовах підцензурної творчості сприяли «більшовизації» творчої особистості, що було первинним і вторинним, які способи й стратегії більш ефективними. Тим-то важливо вслухатися в «голоси» тих, чия творчість засвідчує етапи та форми зближення з владою, беззастережного визнання переваг радянської системи взагалі та методу соціалістичного реалізму зокрема. Загалом, спробувати виявити справжні мотиви вибору інструментальних практик поведінки в нормативній системі координат.

З цією метою варто глибоко аналітично, неупереджено осмислити художній світ письменників радянського періоду, які були не лише свідками, а й учасниками цього процесу; яким, пристосувавшись до соціополітичного клімату, вдалося вижити після ідеологічного тиску, репресій та війн. З цього погляду життя і творчість Костя Гордієнка – особливо показовий, характерний об'єкт дослідження.

Тим, що разом із яскравими представниками «червоного ренесансу» – Миколою Хвильовим, Василем Блакитним, Остапом Вишнею, Володимиром Сосюрою, Павлом Тичиною, Олександром Довженком він стояв біля джерел творення української літератури ХХ століття, сповненої громадянського

пафосу, революційної пристрасності та романтики національно-визвольних змагань. Хоча, за власними словами, «на той час у літературному світі (...) був «не фігурою» [51, с. 7]. Тим, що по праву вважається патріархом української літератури (хоча й не ключовою фігурою. – Т.Ш.) і чи найповніше репрезентує якісні зміни та трагічні деформації в українському літературно-мистецькому процесі, зумовлені суспільними та історичними феноменами минулого століття. Тим, що нерівномірна на проблемно-тематичному, образному, композиційному структурних рівнях, водночас жанрово неоднорідна, стилістично своєрідна й мистецьки самобутня художня спадщина Костя Гордієнка, не тільки яскраво висвітлює естетичні й національні проєкції авторської інтенційності, а й передає логіку функціонування й оприявлення в нормативній системі координат.

Не маючи наміру вдаватися до панорамного розгляду, широких літературних паралелей і зіставлень, все ж спробуємо, по-перше, локально окреслити етапи становлення творчої індивідуальності письменника, по-друге, визначити особливості його «входження» в систему соцреалістичної естетики, практику адаптації до ідеологічної парадигми. Зрештою – охарактеризувати спроби ідеологічного та естетичного компромісу в межах офіційного дискурсу, зроблені митцем для збереження ілюзії свободи авторської самореалізації.

2.1 Механізми перетворень, переорієнтацій та основні етапи модуляцій художнього мислення письменника

Життєва доля Костянтина Олексійовича Гордієнка формувалася в епоху різких політичних трансформацій та національно-визвольних змагань. Уже в двадцяті роки він секретарював у редакції губернської газети «Більшовик», що видавалася в Одесі (там разом із батьком перебував на заробітках. – Т.Ш.), редагував «самотужки» засновану Балтську повітову газету «Червоне село». Робота на посаді редактора дозволила Гордієнкові спілкуватися з прозаїками Юрієм Олешею і Валентином Катаєвим, поетами

Володимиром Сосюрою, Едуардом Багрицьким, Костянтином Паустовським, Георгієм Шенгелі. Завдяки його сприянню в газеті був опублікований вірш «Розплата» Володимира Сосюри, з яким довгі роки підтримував дружні взаємини, вважаючи «людиною лагідної душі і життєрадісного сприйняття світу» [122, с. 6]. Загалом, робота районного кореспондента дала можливість Гордієнкові набути неоціненний досвід: розвинула аналітичні здібності, дозволила зануритися в життя і вийти на широке літературне поле.

Кость Гордієнко літературної грамоти навчався у Василя Еллана-Блакитного – колишнього боротьбиста, який доклав чимало зусиль для того, щоб зібрати розпорошені українські літературні сили та активізувати їхню діяльність. З літа 1921 року довкола головного редактора популярної на той час газети «Вісті ВУЦВК» згуртувалися різні за характером, водночас об'єднані ідеєю творити національну літературу на пролетарській основі письменники-одномумці – Микола Хвильовий, Майк Йогансен, Володимир Сосюра, літературний критик Володимир Коряк. За справедливим переконанням Г. Костюка, творче ядро «Вістей» «на початку 20-х років запалило перші смолоскипи нового пореволюційного літературного процесу» [264, с. 74].

Початківець неодноразово звертався за підтримкою до Василя Еллана-Блакитного, прислухався до його порад. Відчував підтримку Миколи Хвильового, за сприяння якого у журналі «Всесвіт» друкував свої перші нариси й оповідання. Переїхавши 1922 року з Одеси до столичного Харкова, почав працювати в редакції «Вістей», що стали центром літературного життя тогочасної української столиці. Згодом – з головою занурився в редакційну роботу журналу «Всесвіт», активно займався самоосвітою, друкувався в багатьох провідних періодичних виданнях того часу.

Саме в цей період формується ідейно-естетичне кредо письменника – пізнавати людей, відчувати їхні тривоги і прагнення, уважно аналізувати життєві спостереження. «Газета не обмежує тебе, а дає тобі трибуну, де ти можеш вийти за межі стандартного газетного матеріалу. Осягаючи життя в

усіх його гранях, коли на те є схильність неминуче визріє художній твір. Адже ти співець духовних надбань народу, співець і дослідник» [115, с. 144], – згадував через півстоліття Кость Гордієнко.

Залишається додати, що визнані майстри української та зарубіжної літератури нерідко відлік своєї літературної праці ведуть від газетярства. Так, наприклад, Чарлз Діккенс працював як політичний оглядач газети «Морнінг кронікл», багато подорожував Англією, особливо під час виборчих кампаній. Іван Франко відомий як видавець і редактор журналу «Житє і слово», згодом – редактор «Літературно-наукового вісника»; Михайло Павлик – редактор газети «Громадський голос», Микола Вороний – неофіційний редактор журналу «Зоря». Прийшли в літературу з журналістики американка Маргарет Мітчел, француз Гі де Мопассан, італієць Умберто Еко, іспанець Артуро Перес-Реверте, чех Карел Чапек та багато інших творців слова світового рівня.

У 20-ті роки ХХ століття українські друковані видання активно жили письменницькими силами. Василь Еллан-Блакитний від часу створення до своєї смерті – незмінний редактор газети «Вісті ВУЦВК», Іван Дніпровський – кореспондент, а потім і редактор армійської газети «Армейский вестник»; Костянтин Паустовський – співробітник одеської газети «Моряк». Там же виступали Ісак Бабель і Едуард Багрицький, Олександр Катаєв і Георгій Шенгелі. Ядро газети «Вісті ВУЦВК», журналів «Всесвіт», «Червоний перець» складали Василь Еллан-Блакитний, Олександр Довженко, Остап Вишня. Сергій Пилипенко довгий час був редактором республіканської газети «Селянська правда». Газетно-публіцистичні тексти для українських журналів і газет готували Микола Бажан, Андрій Малишко, Петро Панч, Леонід Первомайський, Іван Сенченко, Юрій Смолич та багато інших письменників.

Прагнення творчого спілкування, пошук однодумців підштовхнули письменника-початківця до лав спілки пролетарських письменників «Гарт», навколо якої гуртувалися талановиті літератори, художники, режисери,

актори¹. Прикметно, попри тематику творів, зорієнтовану на відображення українського села, яка формально суперечила програмі цього літературного об'єднання, він, по суті, став одним із його фундаторів.

«Харківський» період роботи початку 1920-х років знаменний тісними зв'язками з Миколою Хвильовим, Майком Йогансенем, Сергієм Пилипенком (якому часто через хворобу Василя Еллана-Блакитного доводилося виконувати обов'язки редактора газети «Вісті ВУЦВК». – Т. Ш.), Остапом Вишнею, Павлом Тичиною, Олександром Довженком, Миколою Кулішем, що мали беззаперечний вплив на формування світоглядних позицій Костя Гордієнка та налаштовували до творчих відкриттів. Саме це коло національно-свідомої літературної генерації стане знаковими постатями в українському літературному процесі 20-х років ХХ століття. Плідна газетярська діяльність, участь в полеміках, дискусіях, суперечках, що точилися між активними членами «Гарту» та членами інших літературних угруповань, не минули безслідно для формування літературних поглядів письменника-початківця, так чи інакше позначилися на його художньо-естетичних принципах.

На відміну від авторитетних і більш досвідчених колег по перу, наснажених ідеями оновлення світу, вірою в «еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття» [449, с. 1], в реалізацію світлих комуністичних ідеалів у «загірній комуні», Кость Гордієнко мав менш оптимістичні погляди на майбутнє та реалізацію власних творчих планів. Тогочасні негоди: голод, суцільна розруха, бідність, що граничила з убогістю, – гнітили зневірену, змучену сумнівами творчу молодь.

Якось у відповідь на нарікання Костя Гордієнка про поневіряння, відсутність усталеного побуту, умов для творчої праці «Василь Еллан, який

¹ За спогадами Варвари Чередниченко, «без сумніву талановитий і щирий хлопець» Кость Гордієнко офіційно так і не ввійшов до складу «Гарту» та навіть «загубив надію не те, що коли-небудь попаде у “Гарт”» [454].

умів опікуватися, підтримувати й безпомилково вгадувати у перших, часто недосконалих творах майбутніх зрілих письменників» висловив доволі жорсткий аргумент, що діяв миттєво: «чого ви скнієте? Я через два роки мушу вмерти і то духом не падаю» [127, с. 6]. Для молодих гартованців натхнення друзів-однодумців, мажорний настрій, «сміх переможців і, хоч би де він лунав – чи то в сатиричних віршах Еллана, чи в дошкульних шаржах Довженка, чи в гумористичних оповіданнях Павла Губенка, знаного під псевдонімом Остапа Вишні (...) допомагав» [127, с. 16] долати розчарування, підсилене творчими невдачами, вселяв віру.

Початок літературної творчості Костя Гордієнка позначений публікацією в газеті «Сільськогосподарський пролетар» 1923 року оповідання «Весняний час». За кілька років на сторінках журналів «Всесвіт», «Сільгоспролетар», «Гарт», «Червоний шлях», у газетах «Вісті», «Комуніст» побачили світ його оповідання, нариси, ескізи, шкіци, «малюнки з натури» (деякі опубліковані під криптонімом К. Г. – Т. Ш.): «Буденна історія» (1924), «Клаптики революції» (1924), «Автомат» (1924), «На руїнах монастиря» (1925), «Федько» (1925), «Живемо комунією» (1925), «Як я був редактором повітової газети» (1925), «Кривавий зуб і Клишоногий (1926), «Баржан» (1926), «Червоні роси» (1926), «Скалозубова хворма» (1926), «Діти» (1926), «На містку» (1926).

У харківських видавництвах «Книгоспілка» і «Український робітник» вийшли перші збірки «вихованця В. Блакитного» (вислів Варвари Чередниченко): «Федько» (1925), «Червоні роси» (1926), «Харчевня «Розвага друзів» (1926), повісті «Автомат» (1928), «Славгород» (1929). Названі видання дають більш-менш повне уявлення про його прозовий доробок на етапі формування творчої майстерності.

Гостра конфронтація в літературному середовищі, посилення ідеологічного тиску й політичної цензури на творчість «неблагонадійних» письменників, впливаючи на психіку митця, породжували «особливий клімат в літературі, клімат, що сприяв нагнітання страху, обережності» [428, с. 39],

прискорювали процес адаптації до нових умов. У міру зміцнення сталінізму «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 віддзеркаленням» [428, с. 40].

Сфабрикована справа вигаданої «антирадянської організації» – Спілки Визволення України та судовий процес проти «старої» української інтелігенції 1929 року спонукають Костя Гордієнка звужувати простір творчої ініціативи. В умовах, коли «центр ваги 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» [353, с. 47], письменник намагається уникнути ймовірних звинувачень ортодоксальної критики в ухилах від генеральної лінії партії. Тим більше, що йому вже неодноразово закидали «політичну короткозорість» і «незрілість». А головне – звинувачували в «неправдивому» змальовуванні та «перекручуванні» радянської дійсності, у «невідповідності» форми творів «новій революційній соціалістичній дійсності» тощо. Як показала практика, в ідеологічно заангажованій структурі саме художня форма була об'єктом уваги цензури.

Наприкінці 1929 року покинувши «газетярські вояжі», Кость Гордієнко виїздить із Харкова і, не маючи «ні засобів, ні перспектив», подався на постійне життя в село. Майже півстоліття мешкав у Лебедині Сумської області. Покинувши бурхливий літературний процес, активне столичне життя, він разом із тим зумів уникнути внутрішньої боротьби літературних угруповань, що перейшла у форму відкритого конфлікту, ймовірних на цьому ґрунті негараздів міжособистісного характеру.

Убезпечуючи себе від пильних посланців партії у літературі, письменник вдається до ідеологічного маркування та оголошує про свої наміри долучитися до художнього зображення селянської психології й написати нарис про комунівське життя. До слова, з посиленням репресій в

Україні багато письменників вдавалося до подібних кроків: хтось виїздив за межі республіки (приміром, Борис Антоненко-Давидович, Борис Тенета, Михайло Івченко, Микола Зеров, Кость Буревій) чи оселявся в провінційних містах, де тихіше і безпечніше; хтось «утікав» у перекладацтво.

Досвід подорожування селами й хуторами чи, за словами автора, «нагромадження матеріалу про безталанних наймитів і наймичок» на той час у Костя Гордієнка вже був. Він 1927 року обійшов села Краснокутського району, що на Харківщині, потім десятки сільськогосподарських комун на Волині. Згодом обходив пішки Одещину, Хмельниччину, Полтавщину, Харківщину. У результаті вимушеного творчого «відрядження» на Житомирщину з'явилися документальні нариси «Комуна Жовтня на Волині» і «Комуна на хуторі Куличка», в основу яких автор поклав власні враження й міркування, художній аналіз сільського життя, тяжкої селянської долі. Трохи раніше, 1925 року, письменник написав нарис про комуну «Маяк» поблизу Великих Сорочинців на Полтавщині «Живемо комунною», що друкувався в журналі «Всесвіт», зобразивши на його сторінках драматичні соціальні події, психологічні злами й перетворення.

Бажання досягнути складні процеси життя підштовхує Костя Гордієнка до частих поїздок у навколишні села – Пристайлове, Бережки, Будилку, Буймир, Московський Бобрик, Бишкінь, Михайлівку, що знаходилися поблизу Лебедина. Мандруючи, набирається життєвого досвіду, збирає цікавий фактичний матеріал, фіксує змістовні розмови, відшукує цікаві колізії, яскраві постаті, гострі характери. За спогадами письменника, йому неодноразово доводилося стискатися зі свавіллям і самоуправством місцевих оміщаних радянських бюрократів-чиновників – ворогів «нового життя» з фальшивою подвійною мораллю, що безоглядно спекулювали «високими ідеалами». Працюючи в районній газеті, висвітлюючи наболілі проблеми – голе адміністрування і політичне словоблудство, пустослів'я, пристосуванство і чванливість місцевого партійно-державного керівництва, –

Кость Гордієнко часто наражався на політичні звинувачення, що в ті часи, за словами письменника, скидалися на «перепустку в тюрму».

Протистояння часом набувало таких загрозливих вимірів, що письменникові доводилося терміново виїжджати з села, як, скажімо, це сталося у Красному Куті. Після того, як у республіканській газеті «Комуніст» Кость Гордієнко опублікував статтю з іронічною назвою «Факти не підтвердились» (1929 р.), оточені пройдисвітами й підлабузниками місцеві можновладці, використовуючи засоби фізичного та психологічного тиску, «вижили» письменника з села.

Для Костя Гордієнка такі випадки траплялися не вперше. Схожа ситуація склалася в селі Ярмолинці Хмельницької області, а в 1938 році повторилася в Лебедині на Харківщині, тільки мала для письменника доволі небезпечні наслідки. Спроби письменника викрити партійних бюрократів, правдиво показати діяльність районних чиновників-користолобців у нарисі «Слава» наразилися на різкий супротив. У районній газеті з'явився допис із політичними звинуваченнями, на кшталт: «Гордієнко бере під захист класових ворогів». Треба віддати належне громадянській мужності митця, який дозволив собі не тільки критикувати свавілля й самоуправство місцевих чиновників, але й мав сміливість сказати правду про шахрайські рішення членів райкому партії.

Кінець 1920-х – початок 1930-х років, на який припадає початок т. зв. «лебединського» періоду, за свідченням самого письменника, став найбільш плідним у його творчому житті, засвідчив його загартування світоглядних уявлень. Це час визрівання «суспільного й художнього світогляду», коли майстернішим і упевненішим стало перо прозаїка. Саме в цей період творчості склалася стильова манера, яка надалі буде визначальною. Гордієнкові вдалося показати складні процеси знищення української тисячолітньої хліборобської культури, нацькування людей одне на одного за допомогою жупела класової боротьби. Герої в його текстах постають не механічними гвинтиками, виразниками певних ідей, а людьми з глибоким

психічним складом, ментальністю, мисленнєвими й національно поведінковими характеристиками. Кость Гордієнко максимально симпатизує своїм краянам, наділяючи їх привабливими рисами зовнішності, багатим внутрішнім світом, емоційними переживаннями, показуючи вміння протистояти жорстокому, байдужому світові.

У нарисових повістях («Комуна Жовтня на Волині», «Комуна на хуторі Куличка», «Кулічани в комуну пішли», «Повість наймита», «Вечори на хуторі під Красносілкою», «Три комунарки»), написаних у «лебединський» період творчості, засобами художньої публіцистики автор показав комуни, створені ще на початку 1920-х років у покинутих панських маєтках – на Волині й на Слобідчині, створені вчорашніми наймитами, які не хотіли й далі працювати на заможних селян. Письменник подав чимало прикладів жадібності господарів, гіркого досвіду спілкування з ними наймитів і наймичок. Прикметно, що жодного разу ці стосунки в авторській інтерпретації не оберталися антагоністичними конфліктами, не приводили до збройних сутичок, підпалів господарських дворів, нападів наймитів на своїх працедавців тощо.

Комуни в змалюванні Костя Гордієнка стають позитивним прикладом колективного ведення господарства, створення перших артілей. Зрозуміло, що показував письменник лише успішні приклади. Жодного разу він не обмовився про підтримку комун з боку держави, зображав ситуацію таким чином, що господарства колишніх наймитів і наймичок виграють боротьбу з одноосібниками завдяки лише сумлінній праці та кращій організації виробничої діяльності. Це, мовляв, і обернулося високими врожайями, які дають можливість мати прибутки, а з прибутків купувати не тільки худобу, техніку, реманент, а й споруджувати млини, кузні та інші господарські об'єкти.

Власним прикладом комуна запалює селян і спонукає їх приймати рішення про вступ до колективного господарювання на землі. Але для Костя Гордієнка головне в іншому: ніхто нікого не примушує до артілі, не заганяє каральними методами. Відсутні картини протистояння комунарів із

заможними господарями та середняками. Особливо охоче вступає до комуні молодь, іноді всупереч волі й порадам батьків. Не приховав письменник факти виходу членів з комуні, пояснивши такі випадки ворожою агітацією глитаїв та їхніх поплічників.

У той же час не менш – якщо не більш – важливо усвідомлювати, що саме в цей період змінюється ракурс художнього осмислення макрокосму села та його реальності, змінюються авторські орієнтири щодо політики радянської влади в сільському господарстві. Його думки набирають дедалі виразнішого ідеологічного формулювання. Митець відходить від об'єктивного осмислення процесів руйнування укладу життя селянина, помітно наближаючись до відтворення певних соціальних типів – репрезентантів певної соціальної ідеології. Основний конфлікт як боротьба нового з віджилим, змінімізувавши авторські внутрішні протиріччя, набуває виразно антагоністичного, соціального характеру.

З початком 30-х років ХХ століття в Україні запроваджується суцільна колективізація, що призводить до краху український традиційний селянський світ, його звичаєві норми і традиції, моральні й етичні цінності. Як засвідчують наукові спостереження, «влада створювала нестерпні умови для індивідуального господарювання доведеними “до двору” завданнями і податками, а потім чекала цілком добровільно написаних заяв про вступ до колгоспу» [278, с. 49]. Українські селяни, попри спроби шляхом стихійних повстань і заворушень чинити організований спротив насильницькій колективізації, все ж мушили ставати на «шлях соціалізму» та долучатися до колгоспного руху.

В умовах партійного тиску на культурні процеси, в суспільній «атмосфері держстраху» (вислів Віри Агеєвої) перед повсякденною смертельною загрозою українські письменники слухняно долучаються до пропагандистських компаній уславлення сталінського курсу колективізації. В унісон з політичною кон'юктурою в ідеологічно витриманих формулах демонструють власну лояльність. У рік «великого перелому», як справедливо

зауважує дослідник радянської цензури А. Блюм, «країна вступила в еру єдиномислення, а точніше – єдиnobезмислення, в еру, коли панує в гіршому для режиму випадку повне мовчання, а в кращому, що теж мало місце, непідробний радісний ентузіазм» [28, с. 308].

«Повнокровне», натхненне радісною працею життя радянського селянства, яке знайшло своє «щастя» в колгоспі, постає у віршах Володимира Сосюри («Нові поезії», «Люблю»), Максима Рильського («Літо», «Україна», «Збір винограду»), Андрія Малишка («Лірика», «Зореві дні»). Трудівникам «соціалістичних ланів» – активним, високосвідомим – присвячують свої твори Кость Герасименко, Терень Масенко, Ігор Муратов, Микола Нагнибіда, Павло Усенко та інші українські поети.

Віртуальні картини трудових буднів українських селян постають у п'єсах «Дівчата нашої країни» Івана Микитенка, «Потомки» Юрія Яновського, «Своя людина» Якова Мамонтова, «Намул» Дмитра Ходченка, «В степах України» Олександра Корнійчука та багатьох інших. Про відмирання приватновласницької психології та єдність бідняків із комуністами, про героїку боротьби з «класово-ворожими елементами» та примусове вилучення хліба, про небачений розквіт села та досягнення колективних форм господарювання йдеться у великих епічних творах: «Вовки» Петра Панча, «Зелена фабрика» Петра Вільхового, «Перша весна» Григорія Епіка, «Срібний край» Дмитра Гордієнка, «У творчі будні» Дмитра Бедзика, «Хлібна ріка» Олекси Слісаренка, «Маяк» Спиридона Добровольського, «Родючість» Григорія Коцюби, «Чорнозем» Остапа Демчука, «Артезіан» Пилипа Капельгородського, «Історія радості» Івана Ле, «Удай-ріка» Олекси Десняка та ряду інших.

Звертає на себе увагу семантична наповненість заголовків у текстах означеного тематичного комплексу (чи не найяскравіше, скажімо у таких, як: «Муха Макар та його помилка», «Прийміть і мене» Петра Панча, «Барикади на селі» Івана Кравченка, «Аванпости» Івана Кириленка), що викликає цілий ряд реакцій. З одного боку, заголовок твору прямолінійно, в унісон з

політичною кон'юнктурою, вказує на провідні радянські стереотипи-ідеологеми. З другого – сигналізує про підпорядкування письменника догматам радянського стилю (теоретичні основи якого активно розроблялися у вищих ешелонах радянської влади під особистим контролем Сталіна та утверджувався митцями – посланцями партії в літературі. – Т. Ш.) і про цілковите прийняття умов залежності.

На передньому плані художнього простору фігурували герої з відповідним ідеологічно вмотивованим характером – наснажені радісною колективною працею на «соціалістичних ланах», окрилені гіпертрофованим бажанням досягти найвищих результатів у громадському господарстві чи перемогти у соціалістичному змаганні. «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» [428, с. 117], – справедливо зауважує О. Філатова.

Якою була в цей період позиція Костя Гордієнка, у чийх творах в попереднє десятиліття в основному йшлося про боротьбу нового, прогресивного життя селян зі старим, дрібновласницьким, егоїстичним – бідністю, безземеллям, відсталістю, нещастям. Чи не всі твори письменника об'єднують морально-етична проблематика, відтворення побуту і родинних взаємин, напруги суспільних змін, поєднаної з діаметрально протилежною конфліктністю класових сил.

Чи не в усіх «ідеї «справедливості й душевної прямоти, високого сумління й чесності (...) активного гуманізму й збереження прекрасних традицій невіддільної народної моралі, що надихали письменника, відбиті в низці воістину народних типів» [411, с. 24]. Був характерним для прози Костя Гордієнка і чинник пролетарської заангажованості, власне так само, як і для інших українських письменників, що вірили в ідеальне майбутнє («невідому

прекрасну комуну», «голубу», «легкосиню» даль, у «путі поміж вічних зір»), в торжество нового і справедливого соціального порядку.

У 30-ті роки Гордієнко мало не щотижня друкує різноманітні за жанром, стилем і поетикою твори: нариси, портрети, зарисовки, оповідання «Хазяїн і наймит», «Ладька», «Згублена слава» (всі вийшли друком 1930 року в журналах «Гарт», «Червоний шлях», у газеті «Пролетар»), «Радість» (1934), повісті «Мудриголови», «Повість про комуну» (1930), «Атака» (1931), «Буян» (1938). Видає цикл повістей під загальною назвою «Зерна», що складався з трьох книг – «Артіль» (1932), «Зерна» (1934), «Сквар і син» (1935) (остання книжка трохи згодом видана під назвою «Сім'я Остапа Тура»), роман «Діти землі» (1937).

Чи не всі твори написані відповідно до готових формул соцреалістичного методу, активно нав'язуваних партійною критикою. Вони виразно засвідчують процес «вписування» автора у клішовані норми соцреалізму (попередньо ми вже звертали увагу на те, що єдиний метод радянської літератури зародився і утвердився на Першому з'їзді радянських письменників не в серпні 1934 року, а значно раніше. – Т. Ш.) та опанування методами міфологізації й ідеологізованої кітчевості.

Знаючи про постійні звільнення, чистки і репресії, арешти й заслання своїх друзів, побратимів по літературній роботі, Кость Гордієнко намагається убезпечити себе і свою родину. Бажання друкуватися, жити, нарешті, примушує остаточно прийняти умови залежності, «примиритися з дійсністю» і остаточно позбавитися індивідуального голосу. Переступивши через світоглядні позиції, через творчі принципи, митець опиняється в «силовому полі» конформізму. Далі лише доводиться обирати способи і стратегії конформістського акту, щоразу демонструючи власну лояльність та підтверджуючи відданість комуністичним ідеалам.

«Підозра у відсутності власної політичної благонадійності примушувала... вдаватися до різних, деколи і складних, сценаріїв самовиправдання» [513], як це було, наприклад, у випадку з негативною

самохарактеристикою ранньої творчості. Так, 1932 року у «Спогадах повітового редактора» письменник пояснює власні «помилки молодості» і водночас вдається до самореабілітації: «В своїх важких літературних спробах, які тривали майже десятиліття, чому я робив наголос головним чином на негативних фігурах? Чому незріле перо привертало викривлені побутові, суспільні явища? Хоча це як би і виправдовувалося жанром сатири. І приходжу до невтішного висновку, що початківцю з ще не дорослим суспільним і художнім світоглядом, з незнанням життя легше даються тіні, ніж світлі фарби» [129, с. 3].

Навіть через півстоліття в інтерв'ю із В. Брюховецьким беззастережно паплюжить власне минуле, каючись в «ідейній незрілості», дякуючи «керівним силам за терпимість і допомогу», за те, що йому «не поламали ребра» (!) [36, с. 104]. І говорить ці слова з якоюсь упертою, наполегливою старанністю, догідливістю, підтверджуючи сервільність і ангажованість владою, власну легкодухість. Думається, перед нами зовсім не вікова інверсія, а, швидше, рід психічної деформації. Наразі важко пояснити такі регресивні процеси у свідомості зрілого, досвідченого і навіть видатного, хоча й «не з найгучнішим ім'ям» (вислів Л. Новиченка) письменника української літератури ХХ століття.

На початку 30-х років спостерігаємо, як письменник налагоджує тісний діалог із владою, послуговуючись «мовою влади», готовими соціальними риториками, спираючись на запропоновані нею схеми інтерпретації. У написаній 1932 року статті «Лінія пера» не лише зрікається ідеалів і задумів молодості («надуманого “психологізму”», романтизму) та відмежовується від літературної традиції, але й вказує на помилки періоду творчого становлення: «ідейну (і художню) незрілість», «недостатнє осмислення життя», «безглузду позицію “пасивного споглядання” під час гострої класової боротьби» [109, с. 7].

Відшукуючи найбільш оптимальні варіанти самозахисту, вдається до публічного каяття і пафосно запевняє, що вже в двадцяті роки «накреслив партійну лінію пера: боротьба за соціалістичне будівництво, боротьба з

класовим ворогом, мобілізація класової свідомості мас...» [109, с. 20], яка стала кредом його подальшої літературної творчості. Ці міркування якнайточніше підтверджують: письменник на той час вже досконало опанував правилами й нормами поведінки, ідентифікуючи своє життя з моделями, запропонованими партійно-державною системою.

Тим більше, що система щедро нагороджувала за вірність: у 1934 році Кость Гордієнко обирається членом Спілки радянських письменників України. Якщо зважити на те, що за рішенням приймальної комісії оргкомітету з'їзду з-поміж майже 400 охочих поетів, прозаїків, драматургів, критиків і перекладачів вступити до Спілки дійсними членами обрано 120 осіб, а трохи більше 70-ти літераторів вважалися кандидатами, то варто визнати: «гріхи» молодості Гордієнкові не тільки «пробачили», але й дали шанс «самореабілітуватися».

Забігаючи наперед, нагадаємо і про високі нагороди, якими радянська система, незважаючи на чиновників від літератури, відгуки яких не були однозначно схвальними, щедро віддячувала письменникові. У роки воєнних часів за «особистий внесок в історію літератури та культури» – два ордени Червоної Зірки та Трудового Червоного Прапора (хоча на межі життя і смерті в роки війни не перебував, не жив під німецькою окупацією. – Т. Ш.). У мирний час – орден «Знак пошани», ювілейні медалі, численні грамоти, що передбачали суттєве матеріальне покращення, патерналізм і заступництво, з одного боку, з другого – ставили в залежність від влади.

В означеному проблемному колі хочемо звернути увагу на соціально-психологічну технологію, яку використовувала радянська влада у сфері літературно-мистецького життя, знищуючи будь-які форми інакомислення. Спонукавши «явного недруга свого, письменника, брати участь в неправді (...) побрататися з нею на сторінках поліцейських відомостей, змусивши заговорити мовчазного, влада знає, що робить.... Влада знає, що кожен із письменників вийде з ділянки морально ущербний, суспільно недієздатний, духовно беззбройний. На вигляд він так само, чистий і гладкий, але на його

правій руці, як у лицаря в драмі Гауптмана, маленька плямочка: зловісний тайнопис прокази» [409], – так визначає алгоритм взаємовідносин митця і влади в тоталітарному суспільстві Моніка Співак.

З цього погляду цілком логічними видається аналіз соціально-психологічних механізмів, що дозволяли творчим інтелігентам 1930-х років жити і займатися своєю справою на тлі терору, зроблений Лідією Гінзбург. Маючи за плечима гіркий досвід внутрішнього «примирення» зі сталінським режимом, авторитетна письменниця і дослідник російської літератури подає виразну характеристику поколінню інтелектуалів 30-х років, які «відрізнялися від попередників (творчого покоління 20-х років. – Т. Ш.) тим, що шукати “точку сумісності” їм було вже не потрібно; вона була визначена владою як єдина можлива умова існування, фізичного існування. Всі останні цінності ставилися в залежність від цього пункту; ця нова енергетична система залишила без енергії інші спонукальні мотиви діяльності. Щоб робити щось, окрім дозволеного і передбаченого, “людині 30-х” (...) доводилося наодинці з нуля конструювати (точніше – реконструювати) цінності, навіть зовсім прості...» [67, с. 283].

На її думку, у специфічних історичних умовах творча еліта використовувала одну з трьох «загальнолюдських закономірностей поведінки»: «вміння пристосуватись до обставин; виправдання необхідності (зла у тому числі) при неможливості опору; байдужість людини до того, що його не стосується» [67, с. 285]. «Підвладні згаданим механізмам» були всі, але спосіб їхньої дії міг визначатися характером і внутрішніми потребами людини. Якщо «механізм виправдання був розвинений слабше за інші», то «механізм байдужості працював безвідмовно» [67, с. 281–282], – приходиться до висновку Лідія Гінзбург.

Не маємо наміру давати морально-етичні оцінки свідкам тоталітарного режиму, що знищив ціле покоління друзів і соратників по перу, тим, хто перекреслив свій самобутній талант, прислуговуючи владі. Саме такий тип митця показав Василь Барка в одному із персонажів роману «Душі едемітів»,

в якому вгадується трагічна постать самобутнього поета Павла Тичини: «По довгій і тернистій еволюції гросмайстер віршу став бардом режиму. В дротяній клітці офіційного світогляду висвистував сірі, мов штукатурка на касарнях, частушкоподібні, балалайковотонні шукенції. ... Зрештою, остаточно закрив рану свого серця орденом і з непорушним обличчям сів у фотель міністра» [14, с. 67].

Звернемо увагу на ще один неоднозначний момент біографії Костя Гордієнка, пов'язаний із порушенням в його творчості злободенної теми, – розкуркулення і прискореної колективізації українського села. Цілком очевидно: мандруючи селами й хуторами України, спілкуючись із селянами, письменник не міг не знати про примусове вилучення хліба, не міг не передбачити результатів політики держави – голодомору. Навряд чи хтось повірить, що він не усвідомлював того факту, що голод в Україні свідомо організований радянською владою.

Незважаючи на трагічну ситуацію, свідком якої був особисто, змістові акценти у творах про карколомні зміни на селі залишав у руслі офіційного дискурсу. Письменник продовжував, як писала тогочасна критика, «змальовувати не окремі моменти, події чи пригоди боротьби, а цілну картину класової боротьби в селі, та ще напередодні ліквідації одвічного і смертельного ворога незаможного села куркульства як класу» [400, с. 12]. Підпорядковуючи художнє мислення диктатові зовні, змальовував міфічні картини країни-раю, оспівував новий побут і соціалістичну свідомість радянських колгоспників.

Чи були спроби в Костя Гордієнка сказати власне слово про колективізацію і розкуркулення, трагедію голодомору, відобразити у художньому просторі трагедію рідного народу? Вперше він зробив таку спробу тільки після розпаду однієї з найбільших тоталітарних держав світу – в 1991 році, у приватній розмові. «Ми відчували (...) що колективізація була фальшивкою: заможних господарів з жінками, дітьми відправляли до Сибіру. Але вголос не наважувалися протестувати. Оспівувати – й поготів» [507, с. 3], –

зiзнавався письменник, натякаючи на загальну для того часу «норму поведінки», чи, скоріше, один із варіантів самозбереження.

Страшна правда та щире каяття письменника відкрилися в листі, написаному на схилі літ та опублікованому вже після його смерті: «Я не міг мовчати, не міг оглохнути і осліпнути, не помічати пухлих дітей, в котрих замість волосся на голові ріс пух, не міг не чути, як селяни, йдучи на поле й ледве переставляючи від голоду ноги, називали трудодні “дурноднями”. Не міг забути слів виснажених полільників, які розв’язували клуночки і частували мене, промовляючи спеченими губами: “Ну ж бо, скуштуйте мого полов’яника та ще й мого макоряника”. Це тоді я почув од селян приказку: “Хліб сій, а землю їж” – моторошне свідчення сталінського “благоденствія”. // Зарисовочки про голод зберігав у скляній банці і закопав у землю, де вони загинули... Адже кожен Божий день ждеш тюряги. Хто не знає, що в Харкові переполовинили Спілку письменників...» [423, с. 7].

Цей епізод наочно ілюструє й поглиблено пояснює внутрішню установку, що віддзеркалювала ситуацію виживання творчої інтелігенції в 30-ті роки ХХ століття. «Для того, щоб жити, треба було виправдати, – зазначає Лідія Гінзбург. – Виправдання вимагало стану зачарованості владою. Хоча зустрічалися й незачаровані. Найчастіше це були люди слабкого життєвого гатунку, що не потребували виправданих понять для можливості діяти» [67, с. 281–282].

У складній життєвій ситуації морального вибору для людей такого психічного складу діяли інші установки – екзистенційний страх, підсилений бажанням вижити за будь-яку ціну, і (як не парадоксально) задоволення власних матеріальних потреб. Поряд з цим можлива й інша ситуація, коли майстер слова в стосунках із владою шукав і знаходив патерналізм та заступництво. Між іншим, «репресивні механізми, самоцензура, доносительство були настільки усюдисущими в епоху «високого» комунізму, що відкритий супротив зустрічався доволі рідко – а на практиці означав за власною волею відправитися до ГУЛАГу» [441, с. 328].

У Костя Гордієнка діяв інший механізм конформістського акту. Для того, щоб вижити в атмосфері інтриг, доносів, політичних розправ, треба було пристосовуватися до зовнішніх вимог, йти на компроміс із власним сумлінням, мовчати про сталінський режим, про його політику масового терору, що відбувався на очах письменника і за його мовчазної згоди. Припускаємо, переживання і тривоги письменника, самотність, почуття провини, з одного боку, з другого – балансування між власними художніми прагненнями і пріоритетами та офіційними вимогами призводили до внутрішнього роздвоєння. У таких парадоксальних координатах подвійна свідомість майстра слова стає гносеологічною нормою буття.

В означеній системі координат, зважаючи на критичний резонанс ортодоксальної критики, Костеві Гордієнку доводиться постійно вдаватися до ідеологічного «самовдосконалення», точніше, як показала практика, – до «вдосконалення» художніх творів, що зазнавали багаторазових авторських редакцій. У розмові з В. Брюховецьким (журнал «Прапор», 1977 р.) письменник акцентував увагу на потребі «творчого зростання» упродовж усього життя. «Автор усе життя повинен посилювати свої твори, це не новина, так і діяли відомі автори. Творче зростання не припиняється до сивої голови» [36, с. 103], – так пояснював причинно-наслідкову обумовленість численних редакцій своїх оповідань, повістей, романів.

Кость Гордієнко неодноразово повертався до написаного раніше, переробляв твори навіть через десятиріччя, що часто призводило до зміни первісного задуму. Приміром, опинившись під жорстким репресивним пресингом кілька разів змінював текст повісті «Сквар і син» (1935 р.). Пристосовуючи художній світ твору до ідеологічних завдань, видав 1958 року під назвою «Сім'я Остапа Тура». Роман «Діти землі» (1937 р.) у новому варіанті Кость Гордієнка став романом «Заробітчани» (1949 р.), однак також не вкладалася в рамки офіційної моделі. Через три роки в переробленому й доповненому вигляді видається повторно.

Під тиском «пильної» критики та внаслідок редакторського втручання

неодноразово перероблявся роман «Чужу ниву жала» (1940 р.) – перша частина романної трилогії «Буймир», у якому зображена не безлика селянська маса, а український національний характер, що детермінує вчинки й поведінку героїв. Спроби «підправити» текст (автор не тільки увиразнив образи і конфлікти, але й дописав нові сцени та розділи) на угоду ідеології загалом виявилися марними, хоча й легалізували роман К. Гордієнка.

Роман «Дівчина під яблунею», в якому зображено силові методи партійного керівництва в колективних господарствах (залякування селян, погрози, адміністративний тиск і под.) у першій редакції мав іншу назву – «Буймир». Високу оцінку епічному полотну Костя Гордієнка давав Максим Рильський, зі згоди якого твір надруковано в журналі «Українська література» (з 1946 року – журнал «Вітчизна»), потім набрано в Держлітвидаві окремою книжкою.

Після втручання Головліту «Буймир», що не відповідав пануючій в радянському літературознавстві «теорії безконфліктності», було розсипано. Автора роману 1947 року на вересневому Пленумі Спілки письменників гостро засуджено за «глибокі ідеологічні прорахунки». Власне так само, як і засуджено Максима Рильського за поему «Слово про рідну матір», Івана Сенченка за роман «Його покоління», Юрія Яновського за роман «Жива вода». Різко розкритиковано редактора журналу Дніпро Андрія Малишка за відсутність «більшовицької принциповості в літературних справах», зокрема за намагання завадити друку в «Літературній газеті» критичної статті на роман Юрія Яновського «Жива вода» тощо.

Перероблений ще за життя Сталіна роман «Буймир» побачив світ тільки через сім років, вже після смерті «вождя народу», на самому початку десталінізації радянського суспільства, і дійшов до читача 1954 року вже під назвою «Дівчина під яблунею». Епічне полотно Костя Гордієнка й сьогодні зацікавлює читача умінням автора психологічно вмотивувати поведінку героїв, осмислювати складні життєві колізії.

Проблематика повісті «Кандидат партії», зокрема її публіцистична гострота щодо методів партійного керівництва стала не до вподоби ідеологічним наглядачам у літературі. Оскільки твір було потрактовано як «ідеологічно невитриманий», Кость Гордієнко змушений вдатися до вже традиційної практики саморедагування тексту. Твір видрукований у видавництві «Радянський письменник» 1965 року під новою назвою – «Зимова повість».

До слова, переписування власних текстів – поширена практика у творчості радянських письменників. Досить часто ідейно-художній зміст, проблематика, сюжетні колізії корегувалася не тільки під впливом одіозної критики, а й за вимогою ідеологічно зорієнтованої «пролетарської маси». Зміст виступів «широкої читацької громадськості» засвідчують красномовні заголовки з виразно суб'єктивно-тенденційними характеристиками: «Суд над Петром Панчем» (1926 р.), «Художня література на суді у селянства» (1926 р.), «Проблематична «проблемність (Протест читача)» (1927 р.), «Яку оцінку дали робітники “Бур'яну” Андрія Головка» (1928 р.), «Літгурток будівельників про книжку Михайла Івченка “Робітні сили”» (1930 р.), «Вступне слово. До літературних судів над романом “В степах”» (1930 р.), «Дрібно-буржуазна творча метода. Про творчість О. Копиленка» (1931 р.).

Зважаючи на т. зв. «голоси читачів», Андрій Головка, дописав до роману «Бур'ян» епілог, де подав розгорнену розв'язку сюжету, яка, на думку офіційних критиків, «цілком розряджувала негативну емоцію від читання “Бур'яну”, збуджуючи в читача бадьорий настрій перемоги» [198, с. 19]. У наступних редакціях із тексту роману автор вилучив заключний XXXIII розділ, де непривабливо показано радянську тюрму. Зникли сцени сексуального характеру, пов'язані з історією кохання комуніста Давида Мотузки до дружини Тихона Кожушного Марії.

Не стало в романі Андрія Головка опису приміщення місцевого осередку «Просвіти», зображення інтер'єру хати-читальні, де зберігалася «просвітянська книгозбірня: Кащенкове барахло, “Історія України”

Грушевського, п'єси – чимало було книжок...» [Цит. за: Головка А. Бур'ян: Роман. Харків: ДВОУ. 1927]. Вилучена з тексту роману «Бур'ян» згадка про знамениту стрілецьку пісню-реквієм «Журавлі кру-кру» («Чуєш, брате мій...») у виконанні полонених австрійців. Зникло й ім'я опального теоретика марксизму Троцького, вбитого за наказом Сталіна агентами НКВС.

Неодноразово під впливом політичних звинувачень у навмисному викривленні «нової радянської дійсності» дописував «Роман міжгір'я» Іван Ле. Прагнути, щоб твір відповідав «духові часу», автор переробляв його перший, надрукований 1929 року, варіант і в 1936–1937-му роках, і в 1947-му, 1953-му й у 1958-му році. Дослухаючись до «порад» критиків, не припиняв «поглиблювати» ідейний задум роману «Народжується місто» (1932 р.) Олександр Копиленко. Прозаїк вилучив розділи з «крамольними думками», в яких завуальовано критикується радянська система господарювання, на кшталт: «...у цій країні голод на речі... Людині не вистачає краватки, хустки, чобіт, годинника, бритви. А те, що їй дають, надто низькоякісне... Людина починає хворіти смертельною недугою за речами... у нас люди задихаються від кількості речей, а тут від нестачі... А найбільше голод мучить жінку» [257, с. 165].

Схожу історію спостерігаємо й у ситуації з романом Петра Панча «Право на смерть». Після звинувачень у відсутності у творі «суворого класового підходу», чіткості «соціально-класових характеристик» автор змушений був поспішно переробити твір, видавши за два роки під новою назвою – «Облога ночі» (1935 р.). У новій редакції Петро Панч відповідно до «суворого класового підходу» зобразив «повнокровні образи людей з народу, які в тяжких умовах громадянської війни боролися за ідеали революції» [253, с. 21] та йшли до вищого рівня більшовицької свідомості.

Змушений переробити роман «Жива вода» (1947 р.), що зазнав чи не найжорстокішої партійної критики, Юрій Яновський. У новій редакції твір мав назву «Мир». Випадки переробок творів, численних правок і виправлень

траплялися й у наступні десятиліття: партійні рецензенти пильно й неухильно вимагали ідейно правильного змісту художніх творів.

У перші дні II світової війни Кость Гордієнко, мав наміри йти на фронт, адже не міг залишатися осторонь боротьби із загарбником рідної землі. Натомість кілька місяців працював у Куп'янську в редакції газети «Соціалістична Харківщина». Після окупації німцями Харківської області змушений виїхати в евакуацію і, як багато письменників України, включився в боротьбу проти смертельного ворога художнім словом. Писав до газети «Радянська Україна», кореспондентом якої став. Разом із Максимом Рильським, Павлом Тичиною, Остапом Вишнею, Андрієм Малишком, Петром Панчем виступав на радіостанції імені Т. Г. Шевченка, що діяла в Саратові під час тимчасової окупації території України німецькими загарбниками. Після звільнення України був членом Харківської державної комісії по встановленню фашистських руйнувань.

Війна проти фашистської навали стала для К. Гордієнка, як і для побратимів по перу, школою мужності, витривалості, ідейного й морального гарту. Свідченням виконання обов'язку митця-трибуна в роки воєнного лихоліття стало чимало публіцистичних статей, нарисів, оповідань на тему фронтового життя. Події суворих років боротьби, втрат і випробувань окремої людини й усього народу знайшли художнє осмислення в оповіданнях Костя Гордієнка («Кара», «Вірність», «Партизанська мати», «Катерина»), що мали значний успіх.

Деякі з оповідань увійшли до збірок «Дівчата-подруги» (1941 р.), «Листи до друзів» (1942 р.), «Вірність» (1943 р.), «Сильніше смерті» (1946 р.). У Саратові Кость Гордієнко написав (точніше, переробив) повість «Зерна», показавши сталінське свавілля (розкуркулення, обшуки, вилучення зерна, покарання) під час колективізації українського села. Твір було заборонено до перевидання партійною критикою, відтак, новий варіант повісті не ввійшли до жодної книжки і пролежав на полицях спецфонду¹ більше 40 років. Наразі

¹ Рукописний фонд К. Гордієнка зберігається в Харківському літературному музеї.

є журнальний варіант окремих розділів повісті «Зерна» з передмовою автора, надрукований 1989 року (журнал «Прапор», № 11).

Мінімальне послаблення цензурного тиску в роки війни дозволило Гордієнкові зосередитися на найближчій до власних світоглядних позицій проблематиці: людської гідності, величі людської душі, долі українського народу й рідної землі. Щиро і проникливо, без казенного, пафосного оптимізму митець розповів про страждання й трагедії простої людини-трударя у нелюдських умовах фашистської окупації, про тяжку боротьбу за свободу, розкрив найсуворіший драматизм такої боротьби. Позначені щирим оптимізмом та вірою в перемогу, перейняті любов'ю до рідної землі, твори письменника відіграли важливу роль у піднятті бойового духу, в мобілізації українського народу на боротьбу з загарбниками.

Тема війни у творчості Костя Гордієнка органічно пов'язана з моральною проблематикою, не спотвореною ідеологічними корективами. Війна проявила, оголила приховані в повсякденному плині часу конфлікти, злети героїзму й безодні морального падіння, актуалізувала роздуми про внутрішні можливості людини, про сутність, сенс її життя. У вирішальні години враз відміталось, знецінювалося все привнесене, другорядне, усвідомлювалася цінність саме тих якостей, без яких людина втрачає себе.

Із перших днів звільнення Харківщини письменник повернувся додому і продовжив напружену творчу роботу. З-під його пера виходять книжки оповідань, нарисів «Б'ють джерела» (1947 р.), «Цвіти, земле!» (1951 р.), «Голос землі» (1964 р.); повісті «Заробітчани» (1949 р., 1952 р.), «Сім'я Остапа Тура» (1958 р.), «Зимова повість» (1965 р.); романи «Дівчина під яблунею» (1954 р.), «Буймир» (1972 р.).

Як письменник-документаліст, Кость Гордієнко фіксує картини відбудови української землі, показує всенародне бажання швидше налагодити мирне життя, зображає важку жіночу долю, на плечі якої лягли труднощі війни та повоєнної відбудови. І знову у прозі повоєнного періоду чи не найсильніше звучав мотив моральних альтернатив, коли випробування

в мирній ситуації «порівнювалося» з умовами війни, де відступити від принципу означало зрадити, а зійти з посту означало загинути. Водночас, в умовах несвободи моральні імперативи у площині літературного тексту не вивищувалися над політичними установками державної ідеології. Художні рефлексії соцреалістичного міфотворення продовжували домінувати у прозописьмі Костя Гордієнка.

У 1970–1980-ті роки, коли стають дедалі відчутнішими риси «виродження» соціалістичного реалізму, Кость Гордієнко зосереджує творчі зусилля в публіцистичному жанрі та мемуаристиці (роздуми, міркування, спогади об'єднані автором у збірки «Рясне слово» і «Слово про слово»). Саме ці літературні жанри, можливо, вперше за десятиліття творчої діяльності дають письменникові можливість розгорнути щирі сповідь власної душі. Часом з'являються нариси «Друг дітей», «Пісня матері», «Дорога смерті». Однак на першому плані фігурують глибоко психологічні роздуми про красу слова і культуру рідної мови, чутливість і вимогливість письменника до художнього слова; про таїну «народження твору» і стильову палітру, засновану на народних джерелах, багатство української народної творчості тощо. Іншими словами, у світомоделюванні митця національне начало «перемагає» соціальне.

Останні роки прозаїка були далеко не кращими в його житті: усамітненими та відстороненими від збуреного політичного та соціокультурного життя початку дев'яностих років. Незалежність України патріарх української прози «сприйняв скоріше з обережністю. Не виявляючи особливої радості» [379, с. 2]. Причина тут, мабуть, у тому, що повісті «про комуни» і колгоспи та інші подібні твори втратили свою актуальність. Зрештою, якби це категорично (можливо, жорстко) не звучало, одному з представників найтрагічнішого літературного покоління «не вистачило духу сприйняти сувору минувшину в світлі правди» [423, с. 3].

У цілому, підсумовуючи власні спостереження, можемо говорити, що творча діяльність Костя Гордієнка нерозривно пов'язана з багатогранним і

складним політичним та літературно-мистецьким процесом, що розгорнувся в Україні в ХХ столітті. Навіть побіжний аналіз свідчить про те, що письменник увійшов в історію літератури як літописець українського села і глибоко-реалістично зобразив історію руйнування усталеної моделі буття з притаманним їй моральними та естетичними цінностями. Протягом усього життя він дотримувався активної громадянської позиції й переконання, що письменник завжди має бути разом із народом: відчувати його тривоги і прагнення, спостерігати вчинки й поведінку, осмислювати характери й конфлікти. В умовах конструювання нової реальності та формуванні нових життєвих практик, перебуваючи в епіцентрі громадського і культурного процесу, митець змушений «притосуватися до безчасся зловісних переможців» [2, с. 11] і стати творцем літератури, яка б відповідала політичним теоріям новостворюваного радянського суспільства.

2.2 Мала проза 1920-х років: динаміка тематичних та жанрово-стильових орієнтацій

Суспільно-політичні події в Україні початку ХХ століття, позначені революційним пафосом та національно-визвольними прагненнями, кардинально вплинули на розвиток літературно-мистецької процесу. За аналітично аргументованими висновками науковців материкової України та діаспори (В. Агеєвої, М. Васьківа, Т. Гундорової, Л. Кавун, Ю. Коваліва, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, С. Ленської, С. Павличко, Ю. Шевельова та багатьох ін.) перше пореволюційне десятиліття в історії українського письменства стало періодом піднесення емоційно-інтелектуального рівня літератури та розширення її зображально-виражальних можливостей. Більше того, саме в ті «проміжні роки ніби всі сили нації зосередилися на її духовному житті, сублімувалися в її культуру, в творення культурних цінностей» [491, с. 447].

Моменти карколомних змін у житті окремої людини й соціуму загалом найперше фіксувалися поетичними жанрами (переважно лірикою

громадянсько-активного спрямування), що бурхливим потоком надходили до читача. Якщо «віршова парость письменства буйненько-таки розкорінилася й видала цілу, можна сказати фалангу голосних заступників, – констатував С. Єфремов, характеризуючи обставини літературного життя 1919–1923 років, – то у прозовій частині руху й навіть робітників далеко менше», «ще гірше з драматичною паростью» [194, с. 610–611]. Схожу думку висловлював на початку 1920-х років Микола Зеров, називаючи українську прозу «широким полем невикористаних можливостей» [204, с. 516], вказуючи на неспроможність молодих письменників повноцінно використовувати «життєвий матеріал» пореволюційної дійсності та відсутність «технічної» можливості його осмислення.

Зовсім скоро ситуація зміниться: в українську літературу не лише ввійде молоде покоління прозаїків, але й потужно репрезентує себе оригінальними художніми творами. «То був рідкісний період, коли в літературу одночасно прийшли майже двадцяти-тридцятирічні однолітки, сповнені творчою енергією, жагою експериментів, прагненням відкрити нові обрії художньої дійсності (...) захоплені привабливими перспективами, не завжди належно поцінювали попередню класику, проголошували себе іншими» [250, с. 5]. У 1925 році з'явилося таке «велике число новел, оповідань та нарисів», що дало можливість О. Білецькому у статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» зробити оптимістичний висновок: «за найближчих років, поряд із цими малими формами, ми мусимо сподіватися на появу в нашій літературі великої форми – роману» [26, с. 36].

Зовсім молоді українські автори спрямовували власну енергію і творчі пошуки на поборення авторитетів та інтенсивний пошук нових шляхів розвитку літератури. Початківці, доволі різні за темпераментом, художньою свідомістю, рівнем таланту, активно реагували на суспільно-історичну атмосферу часу, морально-етичні та психологічні потрясіння. Одні з них захоплено вітали неспокойну сучасність як початок нової щасливої ери, фанатично передаючи віру в перемогу ідей гармонійної світобудови –

невідомої і прекрасної «загірної комуни». Осяяні романтикою «червоних зір», безпосередні учасники революційних подій захоплено поетизували героїку нової доби. Інші, насторожено сприймаючи трагічні суперечності доби, вдавалися до художнього аналізу наболілих питань сучасності, зосереджували увагу на екзистенціальному модусі буття людини.

У процесі формування власної інтерпретаційної моделі українське письменство демонструвало широкий спектр стильових манер, що означилися в кінці XIX – на початку XX століття й перебрали чимало рис попередніх культурно-стильових систем. Означену тенденцію помітив А. Лейтес, характеризуючи 1926 року «шляхи до роману»: «Натуралізм, романтизм і реалізм, імпресіонізм – всі ці категорії переплітаються між собою в наші дні. Ми живемо в добу дифузії літературних жанрів, – логіка твердих тіл (*logique des solides*), про які колись говорив Бергсон, остаточно зникла...» [289, с. 10].

Модерні стильові стратегії забезпечували можливість для вираження енергетики революційного пориву, осмислення багатоплановості життя і психологічних зрушень, для формування новітніх моделей художнього світу. Прикметно, в руслі єдиного типу творчості використовувалися різні (часом взаємозаперечні) стильові напрями. «Навіть у творчості одного автора, як правило, перехрещуються, запліднюють одна одну, вступають у діалог різні, часом, здавалося б, абсолютно несумісні традиції і тенденції» [159, с. 15], – слушно зауважує Тамара Денисова. Скажімо, сплав символістської та футуристичної художніх систем спостерігався в творах Якова Савченка і Михайля Семенка, поєднання елементів імпресіоністичної та експресіоністичної поезики зустрічається у прозі Михайля Хвильового, Андрія Головка, Аркадія Любченка, імпресіоністично-символістських стильових тенденцій – Гната Михайличенка, Михайля Івченка, Григорія Косинки.

Епічне освоєння нових життєвих процесів потребувало літературної грамотності, художньої майстерності. Натомість творча молодь, часом «не маючи знання, лише кущий життєвий досвід, ...нестримно прагнула сказати

своє слово, слово не буденне, щось повершити, виголосити своє, принаймні гучне на весь світ почування...разом відчуваючи свою безпорадність, малу силу. Власне це я міг би сказати про себе» [122, с. 92], – таку характеристику когорті письменників 1920-х років (і власне самому собі) давав Кость Гордієнко. Не всі твори початківців, окремі з яких встигли за коротке життя надрукувати кілька оповідань чи одну-дві збірки, мали велику ідейно-естетичну вагу, однак свідчили про творчу енергію молодих митців та духовно-естетичний потенціал, потужне бажання долучитися до творення нового, ще «нечуваного і ніким не передбаченого ще вчора» (вислів Юрія Меженка) мистецтва.

Кость Гордієнко дебютував 1923 року на сторінках газети «Сільськогосподарський пролетар» невеликим оповіданням «Весняний час». Протягом наступних років з'явилося друком більше десятка оповідань і новел, нарисів, серед яких – «Федько», «На руїнах монастиря», «Як я був редактором повітової газети», «Кривий зуб і Клишоногий», «Баржан», «Харчевня “Розвага друзів”», «Червоні роси», «Там, де царі жили» та інші, які, зрештою, визначили розвиток його творчого шляху в 1920-ті роки. Більша частина малої прози друкувалася в харківських журналах «Гарт», «Червоний шлях», «Всесвіт», «Сільськогосподарський пролетар» та в газетах «Вісті ВУЦВК», «Комуніст». Решта вийшла окремими книжками у харківських видавництвах «Український робітник» і «Книгоспілка». Названі твори дають більш-менш повне уявлення про ранню творчість прозаїка, що розвивалася в руслі реалістичної традиції, почасти тяжіючи до стильових тенденцій модернізму.

Критика стримано зустріла дебют молодого автора, про що свідчать поодинокі рецензії та літературно-критичні статті в тодішній періодиці. Відгуки на малоформатні твори не були однозначно схвальними. Зокрема, вказуючи на позитивні риси оповідань і новел (вміння «дати разючі картини непівської дійсності», показати «бурхливу сучасність в усіх її виявах», «активний життєвий матеріал», «плідне використання сатиричних засобів

зображення» тощо), рецензенти відзначали цілий ряд недоліків, пов'язаних насамперед із «недосконалістю» поетики.

Йшлося про «неокресленість характерів» та «не скрізь переконливу еволюцію характерів», відсутність у творах «художньо-узагальнених картин і людських образів», «невмотивованість позитивного ідеалу», брак соціального конфлікту. Чи не найрізкішої критики письменник-початківець зазнав через використання стильових інновацій у структурі викладу. У критичних оцінках та інвективних пасажах основними хибами визнавалися «натуралістична побутовщина» і «зосередженість», «надуманий психологізм» і «вплив ти чи інших “ізмів”» (мається на увазі захоплення імпресіоністичною манерою письма. – Т. Ш.), що не дозволили «авторові піднятися до усвідомлення справжнього змісту явищ і подій» [414, с. 3].

З посиленням ідеологічного тиску оцінки й характеристики рецензентів набули дедалі більшої тенденційності. Гордієнкові закидають «мінорний тон, деяке розчарування», які, на думку критиків заповнили тогочасний культурно-мистецький простір радянської України. «Пішла мода на всяку чорноту! Тільки подумайте: у Слісаренка “Чорний ангел”, у Епіка “Чорний борух”, у Гжицького “Чорне озеро”; коли додати до цього ще такі назви, як “Гробовище” Ярошенка, “Смерть” Антоненка-Давидовича, “Вуркагани” Микитенка, – то дійсно будемо мати щось цілком протилежне отій “голубій далині”, яка з легкої руки Хвильового так всевладно панувала ще лише кілька років тому» [190, с. 275]. «Дисгармонують до вітрин наших книгарень з багатьма грубими томами... “Недуга”, “Смерть”, “Без ґрунту”» [312, с. 50], – писали критики, характеризуючи підступи «ворожих сил» та замаскованих в українській літературі «решток».

Наприкінці 1920-х та на початку 1930-х років критичні атаки не вщухали, у виступах все помітнішими стають елементи вульгарного соціологізму. Ранні твори Костя Гордієнка аналізуються крізь призму «ідеологічної витриманості». Найбільш прикметною ознакою надміру політизованих рецензій є акцентування на незрілих світоглядних позиціях та

ідеологічних прорахунках прозаїка, що в художній площині малої прози виявилися через «заземлену концепцію життя», «неправдиве змалювання людини, перекручення радянської дійсності». Зрештою, літературні критики-наглядачі вдалися до відверто політичних звинувачень, на кшталт: «політичної короткозорості» Костя Гордієнка, «нерозумінні суворо обмеженої ролі приватного капіталу» [401, с. 4] тощо.

Протягом наступних десятиліть щодо характеристики ранньої прози письменника спостерігалися аналогічні тенденції, що й у 30-ті роки. Загальні оцінки аналізованих чи згадуваних оповідань, нарисів здебільшого не виходили за межі стандартизованих трафаретів дозволеного. Промовистим прикладом є артикульовані в 1970-ті роки політично забарвлені, віддалені від об'єктивного аналізу міркування М. Шаповала щодо етапу творчого становлення Костя Гордієнка. Вже традиційно критик вишукував «ухили» письменника, серед яких – «світогляд наївний, філософські уявлення про людину – сумнівні», поверхове сприйняття людини «нібито безконтрольною у своїх вчинках, діях» [469, с. 3] і под.

«Шлях поверхового емпіризму без правильних узагальнень» у ранній період творчості призвів Костя Гордієнка (як і деяких інших) «радянських письменників до безвиході» та «блукання манівцями» [400, с. 298], – докоряв із викривально-повчальну тональністю Л. Смілянський. В умовах послаблення цензурних утисків 1980-х років робилися поодинокі спроби вийти за межі аналізу ідеологічного змісту творів, подати нові версії художньої форми і стилю письменника у межах літературно-мистецького процесу ХХ століття (О. Зінченко «Кость Гордієнко: Літературно-критичний нарис», 1987). Однак і вони далекі від об'єктивного та неупередженого аналізу творчості Костя Гордієнка періоду «червоного ренесансу».

Основний художній ґрунт, на якому формувалися творчі вподобання Костя Гордієнка на етапі становлення, – традиції української реалістичної літератури, передусім – Миколи Гоголя, Івана Нечуя-Левицького, Архипа Тесленка, на спорідненість із якими неодноразово вказував письменник.

Безперечно, лінія еволюції авторських світоглядних позицій зазнала потужного впливу художніх віянь пореволюційного часу, зокрема творчості митців доби «червоного ренесансу» – Василя Еллана-Блакитного і Миколи Хвильового, які своїми творами внесли радикальні зміни в українську пореволюційну літературу.

Вони першими вловили загальні тенденції до ревізії здобутків минулого, зорієнтованість художньої літератури на оновлення змісту й форми та перші, виступаючи теоретиками і практиками нового художнього слова, запропонували варіанти новаторських пошуків. Якщо Василь Еллан-Блакитний закликав творити читабельну в широких масах літературу, знайомити українського читача зі справжніми фактами й подіями радянського життя, зображати реально існуючі характери й ситуації з документальною достовірністю, то Микола Хвильовий у витриманих у пролетарському дусі відозвах звертався з пропозиціями творення літератури національно зорієнтованої, тематично злободенної, з конкретними картинами бурхливої пореволюційної дійсності.

Прийшовши в літературу з досвідом газетяра, Кость Гордієнко з самого початку намагався виробити індивідуальну манеру письма, обравши провідними малі прозові жанри, а згодом – сатиричну повість. Як відомо, драматичні події життя, його бурхлива динаміка, політичні збурення «руйнували психологічні умови і не залишали часу для обсервації та виношування масштабних задумів» [221, с. 440]. Тому основною формою художнього реагування письменник-початківець обирає такі «мобільні жанри», як: нарис, оповідання, шкіц, «малюнок з натури», що стануть продуктивними жанровими різновидами і в подальшій літературно-художній практиці. Винесені в заголовок, ці назви не лише жанрово маркують текст, але й виконують функцію конкретизації та доповнення змісту.

Окрім іншого, цікаво зауважити, що внесення жанрового визначення до назви твору або використання т. зв. жанрової «етикетки» (вислів М. Кодака), активно використане у творчості українських модерністів («Цвіт яблуні

(етюд)», «На камені (акварель)», «Він іде! (образок)», «Невідомий (етюд)» Михайла Коцюбинського, «Божа коровка (образок)», «Служби не буде (етюд)», «За золотим руном (етюд)» Миколи Чернявського, «Танцюйте свій хижацький баль... (Присвята апостолам большевизму)» Спиридона Черкасенка та ін.), оприявлювалося у творчій лабораторії письменників 20-х років ХХ століття.

Жанрове маркування авторських підзаголовків зустрічаємо, наприклад, у Михайла Могиллянського – «Образки (Уривки з щоденника)», «Поема в повітрі (Із спогадів журналіста)», «Каторга (З страдницьких тіней минулого)», в Михайла Івченка – «Голодний степ (поезія)», «Сни землі (драматичний етюд)», в Івана Сенченка – «Фантастичне оповідання», в Леоніда Скрипника – «Інтелігент. Екранізований роман», у Василя Чечвянського «Хитрий лікар: Жарт на одну дію», у Петра Барвінка «В рік лютої реакції (ескіз)», що вказують на жанрову домінанту, дають уявлення про текст, налаштовують на його сприйняття.

Малі епічні форми давали можливість Костю Гордієнку сконденсовано й оперативно реагувати на події, осмислювати складні життєві колізії, відбивати дух часу. Перефразовуючи думку Н. Лейдермана, можна сказати жанр оповідання став, як ніколи, актуальним і затребуваним у «ситуаціях духовної кризи, на розломах епох. У ту пору, коли заперечуються й руйнуються соціальні, ідеологічні й художні стереотипи, міфологеми, табу і кліше, оповідання виявляється чи не єдиним серед прозових жанрів, що володіє здатністю на основі перших, тих, що ледь-ледь “прорізалися”, досі не відомих, колізій заявити про нову концепцію особистості» [287, с. 192].

Прикметною ознакою ранньої творчості Костя Гордієнка є поєднання у творчій площині реалістичних принципів зображення з модерними пошуками, синтез різних жанрово-стильових парадигм, художнього і публіцистичного дискурсів, що загалом суттєво розширювали виражальні можливості малої прози. Письменник-початківець наполегливо експериментував, шукаючи індивідуально-авторські засоби художньо-

естетичного відтворення реалій буття. Найперше варто сказати про використання Гордієнком нарисової форми у процесі досягнення дійсності.

Нарис дозволяв відтворити події, умови життя й побуту героїв із документальною скрупульозністю та конкретикою, що надавало художній розповіді особливої переконаності. Крім того, давав авторові можливість будувати сюжет, відмовляючись від художнього вимислу, спираючись на реальні події. Більшої аргументованості, глибини і змістовності нарису додавало використання в тексті публіцистичного матеріалу (міркування про піднесення матеріального добробуту та культурний рівень народу, господарські плани і под.). Така форма нарисів Костя Гордієнка має дуже багато спільного із популярною в той час «літературою факту», зокрема у плані використання виражальних засобів, відмови від традиційних прийомів художнього світоmodellювання (типізації, вимислу, індивідуалізованого характеру, аналізу внутрішнього світу, сюжету як способу організації подій і руху характерів¹).

Загалом, формальні можливості нарису робили його затребуваним в українській літературі 20-х років ХХ століття. До цього жанру активно зверталися не тільки творці епічного жанру (Андрій Головка «Момент», «Діти Землі і Сонця», Володимир Гжицький «Нуждарі», Докія Гуменна «Листи із степової України» та багато ін.), але й автори ліричних творів: Максим Рильський (нарис «З давніх літ»), Микола Вороний (нарис «Драматична примадонна») та ін.

Враження від подорожей письменників (самостійних чи у складі експедицій, часом доволі довготривалих) на Крайню Північ, у Сибір і на Далекий Схід, в Карелію, на Алтай і в Середню Азію, на Кавказ і Закавказзя знайшли своє відтворення у текстах Майка Йогансена («Подорож у

¹ Теоретики «літератури факту» вважали, що «сюжет невидуманий наявний у всякій нарисово-описовій літературі. Мемуари, подорожні нотатки, людські документи, біографії, історія – все це так само є натурально-сюжетним, як і сюжетною є сама дійсність» [296, с. 22].

Дагестан», «Кос-Чагил на Ембі»), Василя Вражливого («Глибокі розвідки: нариси про Каспій»), Івана Багмута («Верхівці засніжених тундр», «Подорож до Небесних гір: нотатки туриста до Центрального Тінь-Шану»), Олекси Десняка («Казакстан»), Василя Мисика («Тисячі кілометрів», «Казакстанська магістраля») та ін.

Багато мандрівних нарисів Олеся Досвітнього («Там, де живе тунгуй», «Нотатки. Закордонні нариси»), Івана Багмута («Карелія»), Валер'яна Поліщука («Рейд у Скандінавію») та ряду інших митців відкривали для українського читача знані й незнані території Європи, Азії, Америки; розповідали про історію та культуру народів, їхній побут і ментальність. Екзотичні декорації та мотиви обрамлюють розповідь про життя робітництва, національне визволення та соціальну боротьбу.

Творчі відрядження письменників-мандрівників відбувалися не лише на чужеземних теренах, а й у різних куточках України. Період «самовдоволеної пихи пирятинського домосідства, величної задоволеності кобеляцькими обр'яями» [330, с. 3] перейшов у «процес пізнання себе самих. Навіть найяскравіші представники української культури зі здивуванням усвідомлюють, що є дуже багато невідомих або маловідомих фактів, явищ, речей не тільки в історії, культурі рідної нації, але й у її докільлі, ландшафтах, архітектурі та скульптурі міст і сіл. Виникає потреба заповнити лакуни» [43], – резюмує М. Васьків, характеризує жанр нарису як спосіб пізнання «я» та іншого.

У фокусі письменницької уваги нарису Костя Гордієнка «Баржан» (1926 р.) – праця вантажників у порту Одеси, умови їхнього побуту, громадське життя. У заголовок твору винесено назву робітничого клубу, який заснували портовики. Героями твору є робітники, зображення яких автор обмежує лаконічним колективним портретом. Висуваючи на перший план не особисту долю героя, а проблему, він проминає процес розгортання події і формування характерів, нехтує таким прийомом, як передісторія.

Для твору характерна сувора правдивість у показі життєвих обставин, переданих з усіма подробицями, детальне відтворення умов праці портових вантажників в дореволюційній Росії, які автор порівнює з сучасними умовами роботи, відпочинку й дозвілля (ліквідація неграмотності, видання стінгазети, захоплення грою в шахи, читання періодики, книжок, участь дружин й доньок вантажників у кравецькому гурту тощо). З усього робітницького загалу Кость Гордієнко виокремив робітника Гавриша, знову-таки обмежуючись контурним зображенням героя. Автора передусім цікавить колективний портрет, який він змальовує художніми засобами, треба сказати, доволі майстерно, обираючи кожного разу важливі й цікаві деталі та використовуючи їх як аргументи своїх думок, суджень.

Письменник будує змістову композицію нарису «Баржан» на засадах бінарної опозиції минуле / сучасне, не забуваючи нагадати читачеві, яким описуване явище було до революції, який розвиток пройшло і куди прямує далі. Відтак, контраст старого й нового життя формує в площині тексту Костя Гордієнка нову темпоральність – «світлого майбутнього». Композиційну структуру нарису «Баржан» складають розділи, що в художній площині постають як єдина форма художнього відображення дійсності. Кожний розділ, навіть при незначній майстерності більшості з них, становить завершене ціле. Всі разом окреслюють способи вираження авторської свідомості. Більше того, саме автор-творець, що виступає у ролі оповідача або коментатора, зцементовує в тексті дію.

Таким чином, прагнучи розширити жанрові межі, автор вдається до «циклізації – об'єднання самодостатніх завершених фрагментів за тематичною, образною, стильовою ознакою» [291, с. 68]. Кожна частина або розділ нарису «Баржан» має власний заголовок («Люмпен», «Баржан», «Літературна кар'єра Гавриша», «Несподіваний гість», «Стінгазета, школа» та ін.), що відіграє важливу семантичну функцію.

І циклізація, як і контroversійний процес – «розпорошення», за аргументованими висновками дослідниці української малої прози 1920–1960-х

років Світлани Ленської [291], були однією з провідних тенденцій літературної доби першого пореволюційного десятиліття, позаяк сприяли розширенню жанрових меж і виражального потенціалу малих епічних форм. Означені явища знайшли відбиток у структурі текстів: фрагментарність у «Фрагментах життя» Кліма Поліщука, «Полохливій ночі (три оповідання)» Григорія Епіка, «Кара-Круча (три оповідання)» Олександра Копиленка; циклічність – у «Червоноградському циклі» Івана Сенченка, «Оповіданнях про почуття» Семена Склярєнка, «Шістьох оповіданнях» Василя Вразливого, «Тисячі в одиницях: Збірці оповідань» Сергія Пилипенка та ін.

Власне принцип циклізації Кость Гордієнко використовує й у нарисі «На руїнах монастиря» (1925 р.), органічно об'єднуючи кілька оповідань із лаконічними невишуканими назвами («Останній дзвін», «Священний шантан», «Тернистий шлях», «Заспівав жайворон», «День трудовий» і т. д.), що окреслюють предмет подальшої нарації в єдину художню цілісність.

Події нарису «Там, де царі жили» (1926 р.) розгортаються в Левадії, у Криму, у санаторії для хворих на сухоти. Специфіка матеріалу полягала в тому, що авторові слід було описати рухомий колектив, члени якого час від часу змінювалися. Ця обставина ускладнила виокремлення певного образу. Виникли складнощі й з добором назв заголовків для розділів. Автор відокремив їх один від одного графічно («зірочками»).

У цілому, Гордієнкові вдалося детально описати побут робітників, їхні щирі емоції та враження від оздоблення і величі царського палацу, який цілий рік стояв марно і лише влітку на відпочинок сюди приїздила царська родина. У нарисі звучить ідея про турботу й піклування радянської влади рядовими трудівниками. Водночас автор, захоплюючись подіями соціального порядку (без заглиблення у їхню природу), не забуває підкреслити, що «м'язи» вилікуваних робітників тепер краще служитимуть радянській державі, індустріалізації. Варто звернути увагу й на те, що в нарисі «Там, де царі жили» (як і в інших) із детальною точністю відтворюючи дух і реалії свого часу, письменник не нав'язує власних позицій у вигляді авторських

коментарів, обмежуючись репрезентацією картини дійсності. Право робити висновки залишає за читачем, що, однак, не позбавляє нарисовий текст агітаційної спрямованості.

До слова, надруковані у журналі «Всесвіт» нариси Кость Гордієнко щедро ілюструвалися світлинами, як і передбачав формат видання – ілюстрованого часопису. Нарис «Баржан» містив колоритні портрети вантажників, нарис «На руїнах монастиря» – картини праці та відпочинку колоністів. Прізвища фотокореспондентів, за традицією тодішньої журналістики, в публікаціях не вказувалося. Важко припустити (хоча й не виключено), що фотографії робив сам Кость Гордієнко, оскільки на той час це була технологічно доволі складна справа, що потребувала професійних навиків. Водночас не відкидаємо й те, письменник мав причетність до добору світлин, тим паче що в 1925–1926 роках був штатним співробітником часопису «Всесвіт».

Пошуки прозаїком нових шляхів творчого самовираження знайшли відображення у використанні жанрової форми шкіцу – безсюжетної ескізної сцени-замальовки окремого факту дійсності, позначеної точністю зображення ситуацій життя, наповненої життєвими прикладами, вихопленими з потоку реалій дня. Шкіц «Зуб і Клишоногий» (1925 р.), написаний у традиціях реалізму, синтезованого з імпресіоністичними стильовими прийомами, розкривав життя і побут міського «дна».

Реалістичні тенденції в поєднанні з іронічно-комічними гротесковими засобами виразно окреслюються в оповіданні Кость Гордієнка «Харчевня “Розвага друзів”». Гумористичні «малюнки з натури» «Вулиця вечірня» (1926 р.), «Базар» (1926 р.), надруковані в журналі «Всесвіт» під криптонімом К. Г., є майже фотографічною констатацією побутових спостережень автора в період непу. Прикметно, що у фокус уваги прозаїка в цих творах потрапляє одна ситуація чи один момент, зображений із відтінками сатиричного висміювання.

«Події років революційного вибуху, що їх пережила країна і побут, що встановлюється і переживається по цих роках, – ось дві тематичні сфери, в яких ...оберталась ...проза 1925 року» [26, с. 34], – до такого висновку прийшов О. Білецький, визначаючи напрямок творчих шукань молодого покоління українських письменників. Навколо цих «тематичних сфер» оберталася і творчість Костя Гордієнка. Домінантними в його ранній прозі є дві теми: тема міста і тема села пореволюційного десятиліття. Причому обидві нерозривно пов'язані з осмисленням долі «маленької людини» – розгубленої, знедаланої, інтереси якої пов'язані із задоволенням найпростіших фізіологічних проблем.

Нерідко людини духовно вбогої, що веде асоціальний спосіб життя. Єдністю проблематики та ідейно-тематичного змісту – побут міського «дна» з фіксацією на переважно темних і негативних явищах – позначені оповідання «Харчевня “Розвага друзів”» (1925 р.), «Червоні роси» (1926 р.), «Ніч» (1926 р.). Ці твори не мають виразної творчої майстерності в зображенні психологічних ситуацій, водночас представляють художню модель аналізу душі «ущербної» людини.

Поведінкові алгоритми «ущербної» людини, відкинутої на узбіччя життя, активно розроблялися в українській прозі 20-х років ХХ століття. Близькі до зазначеної теми соціального та морального «дна», деградації особистості, наприклад, оповідання «Старець» (1920 р.) Валер'яна Підмогильного, «Блинда Ванька Косий» (1926 р.) Петра Ванченка, «Via dolorosa» (1926 р.) Аркадія Любченка, «Лісові пасма» (1927 р.) Михайла Івченка, «Паштетня» (1929 р.) Василя Вражливого.

Костя Гордієнка цікавлять не стільки соціальні умови неспокоїної, сповненої соціальних суперечностей сучасності, скільки їх віддзеркалення у житті героїв. Паралельно він художньо осмислює глибину падіння людини «на дно», визначає міру моральної та духовної ницості, до якої вона здатна дійти. У художньому світі митця проходить ціла галерея образів люмпен-пролетарів: корчмар Альоша, його дружина Оксана, безхатченки Спирька,

Мефодій, Гнида (оповідання «Харчевня “Розвага друзів”»), п’янички Серж, Поль і Жан (оповідання «Ніч»), повія Тамара (оповідання «Діти») – усі вони несуть тягар брудних звичок. Усі втратили віру в свої сили, реально сприймаючи безжалісну сутність власного життя і того становища, в якому опинилися.

Сцени життя і побут міського «дна» письменник подає підкреслено натуралістично. Натуралістична стилістика особливо відчутна в оповіданні «Червоні роси» (хоча у творі розкривається зовсім інша тема. – Т. Ш.): «Життя прокидалося... Серед бруду, лахміття в блювотинні... спітніле, слизьке... Кліпало віями, позіхало, потягувалося – й сопло носом... Хижо виблискувало очима – стрімголов кидалося у вир // В задушливій атмосфері – гамір. (...) Часами гамір покривають голосні, повні варварської сили вигуки... Скручувалися пальці... кров’яніли очі... Скрипка жалібно виводила “Чайку”... Закинувши голову назад, реготала повія» [140, с. 1]. Автор вдається до натуралістичних подробиць, зображаючи сцени звірячих катувань Левка та жорстокої розправи стражників. У натуралістичному ключі подаються також епізоди нестерпних страждань тюремного в’язня, картинах болю, психологічної безвиході. Натуралістичні елементи простежуються в надмірній увазі до фізіологічних аспектів життя відвідувачів портового шинку.

У центрі оповідання «Червоні роси», в якому ще помітні риси учнівства, розкривається драматична подія – арешт у шинку революціонера-підпільника Левка, його перебування в тюрмі і втеча. Хронотоп твору гранично локалізований: зображені події відбуваються протягом одного дня в переддень революції. Життєпис персонажа окреслено лаконічно, кількома штрихами (жив у портовому місті, спілкувався з матросами, розповсюджував листівки), без ретроспективи та послідовного побутописання. Автор зводить до мінімуму експозицію й концентрується власне на кульмінації дії.

Образ увиразнюється з описів зовнішності (показовим є використання промовистих епітетів – «хитка хода», «надземна усмішка»), надзвичай

лаконічної портретної характеристики («широкі, наче в божевільного, «мимовільно-роблена навизна гримаса», «запалі очі горіли, злипались») та скупих ремарок («Левко, замислений і байдужий до всього», «з призириливо іронічною посмішкою вичікував»).

«Право й повноваження авторського голосу свідомо делегуються оповідачеві, що встановлює комунікацію з читачем... та інтерпретує запрограмовану творчу концепцію (зрозуміло, авторську) як продукт власних інтенцій та індивідуального мислення» [430, с. 127]. Засобами характеристики виступають висловлювання персонажів (Левка, слідчого, наглядачів), що переважають над сюжетно-подієвим началом та розкривають мотивацію їхніх вчинків, логіку поведінки.

У художній площині оповідання спостерігаємо вкраплення реалістичного арсеналу зображально-виражальних засобів та прийомів, синтезованих з імпресіоністичною і символістською поетикою: психологізований пейзаж, психологічно акцентовані колір і звук, деталі-лейтмотиви, образи-символи. Це в свою чергу зумовлює відповідну манеру письма: розлога розповідь поєднується з динамічним, майже калейдоскопічним малюнком. Автор обирає лаконічні фрази, подані у вигляді простих непоширених (часто називних) речень: «Ніч... В голові – розтоплений чавун. На світанку дрімав. // Темрява чи туман? Де – невідомо... Звідки – теж невідомо. Ближче, все ближче... Велика, волохата. Скрючені кістляві пальці, рубцями – сині жили, жовто довгі пазури... Ось-ось... Задихався. Руки паралізовано. Скрикнув і прокинувся» [140, с. 4]; «Бухнувся на тапчан // В голові мов розтоплений смалець. Гніт горить-пахкає... Хтось ніби здер із лоба шкуру // Розвиднялося... Запалі очі горіли, злиплись. Загуркотили двері. Підвівся. (...) Пішов» [140, с. 8].

Складні конструкції з'являються тільки в розв'язці, що мало пов'язана із розвитком подій, розказаних автором оповідання (поширення Левком листівок, арешт, перебування юнака в тюрмі, допит поліцейських, знуцання, розправа, втеча). Зображені картини весняного пейзажу набувають

колеритного забарвлення і сприймаються як багатозначний символ («червоні роси», «пісня жайворонка», «степ»).

В означеному контексті слухними є зауваження Ю. Лотмана, на думку якого розв'язка твору свідчить не тільки «про завершення того чи іншого сюжету, але й про конструкцію світу загалом». «У художньому творі, хід подій зупиняється в той момент, коли обривається оповідь. Далі уже ніщо не відбувається, я розумію, що герой, який до цього моменту жив, уже взагалі не помре, той, хто домігся кохання, уже його не згубить, переможець не буде далі переможений, оскільки всяка наступна дія виключається. // Цим розкривається подвійна природа художньої моделі: зображуючи окремі події, вона одночасно відображає і всю картину світу, розповідаючи про трагічну долю героїні – розповідає про трагічність світу в цілому», – аргументовано резюмує дослідник [299, с. 210].

Протистояння між юнаком-революціонером, який потрапляє в тюрму за розповсюдження прокламацій, і стражниками, що вибивають у нього зізнання про підпільну діяльність, передається в оповіданні «Червоні роси» через лаконічні діалоги, без оцінок оповідача чи автора. Реалістичне зображення (вчинки, поведінка) головного героя поступається аналізу його внутрішнього «я». Письменник послуговується лаконічними, але насичено-психологічними діалогами, використовує внутрішні монологи, невластиву пряму мову, які підсилюють інтонаційну структуру твору.

З-поміж засобів психологічного аналізу звертають на себе увагу зовнішні деталі внутрішнього життя головного героя (жести, міміка), емоційний підтекст діалогів, фіксація настроїв і станів, художнє відтворення патологічних явищ психіки: «Сутінки заповнили камеру. Усе тіло палало, тряслось // Яке важке тіло!.. // В пальцях вогонь. Голова палає. Усе тіло палає. // Яке важке тіло!.. // ...І ніхто не знає... // Зі стоном підвівся. Потемніло... Закрутилась голова... Яка квола, важка голова!.. // ходив по камері... // Сорочка боляче дряпала руку... // В голові – вогняна лава... // Язик, горло, немов кора дубова, зашкарублі – горіли – важко дихати... //

Хоча б краплину води!» [140, с. 14]. Використання таких прийомів сприяє глибшому відтворенню асоціативно-емотивного світу персонажа, увиразненню його психоемоційного стану.

Характерні риси поетики: гранична психологічна напруга та драматична загостреність дії, позірна лаконічність та експресивність, фрагментація письма, використання внутрішнього мовлення персонажів – наближають «Червоні роси» до новелістичного жанру. Зрештою, для твору характерні й такі «класичні» ознаки новели, як: сконденсованість дії, лаконізм, сюжетна однолінійність, виразний композиційний центр, зведена до мінімуму кількість персонажів тощо [294, с. 510].

В ідейно-тематичній парадигмі ранньої прози Костя Гордієнка важливе місце посідають твори, в яких розкривається тема дитячі долі у двох діаметрально протилежних соціальних вимірах: у несправедливому буржуазному суспільстві та в радянський час. Пишучи про дітей в об'єктивно-реалістичній тональності, письменник переймається винятковими у своєму трагізмі ситуаціями, що найповніше виявляються у кризові моменти соціальних протистоянь – революції, війни, голоду. Прикметно, до літературно-художньої збірки «Безпритульні», виданої 1927 році за сприяння центральної комісії з допомоги дітям переважно для шкільного вжитку, поряд із творами про безпритульних дітей Гордія Брасюка, Степана Васильченка, Якова Щоголева та ін. вміщено й оповідання Костя Гордієнка «Кривий Зуб і Клишоногий».

В оповіданнях «Федько» (1925 р.), «Кривий Зуб і Клишоногий» (1925 р.), «Діти» (1926 р.) – проникливі історії дітей різного віку та соціального стану, їх моральні страждання й біди, відтворені емоційно, гостро. На передньому плані, як правило, характери й долі дітей із бідняцьких верств, сиріт-безбатченків, «дітей вулиці», їхні відчуття і враження. Автор докладно змальовує тягар непосильної роботи, знуцання багатих господарів, зображує екзистенційну самотність і відчай знедоленої дитини у дорослому (нерідко – ворожому) світі.

Героїв ранніх оповідань Костя Гордієнка об'єднують, сказати б, зовсім «недитячі» проблеми, які долаються поряд – часто й на рівні – з дорослими: голоду, нужденного існування, брутальності, жорстокого поводження. Скажімо, Федько з однойменного оповідання хоче «заробити на чоботи», а ще більше «вийти в люди», а для хлопчика, прозваного Кривим зубом (оповідання «Кривий Зуб і Клишоногий»), важливим є шматок хліба та власна копійка в кишені.

До слова, майже ніхто з українських прозаїків 1920-х років не обминув «дитячої» теми. Вже класичними стали новели й оповідання «Дівчинка з шляху», «Товариші», «Пилипко», «Червона хустина», «Інженери», повість «Удовині діти» Андрія Головка. Авторська увага в цих творах «зосереджується не стільки на розвитку зовнішнього конфлікту, скільки на неоднозначній позиції малих персонажів, які поряд з дорослими стійко 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» [428, с. 202]. «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» [5, с. 86], – вказує (і вповні справедливо) на художні імперативи Андрія Головка Віра Агеєва.

Творче осмислення характерів дітей, прискіпливий аналіз дитячої психології та поведінки розгортається в оповіданнях Василя Атаманюка («Василько», 1921 р.; «Товариші», 1922 р.), Степана Васильченка («Приблуда», 1922 р.), Василя Вразливого («Вовчі байраки», 1925 р.; «Життя білого будинку», 1927 р.), Варвари Чередниченко («Що трапилося з Тетею Зорянською», 1926 р.), Івана Багряного («Пацан», 1928). Життя дітей-безбатченків осмислюється в повістях Степана Васильченка «Олив'яний перстень» (1927 р.), Івана Сенченка «Безпритульні» (1927 р.), Івана Микитенка «Уркагани» (1927 р.), його тематично спорідненому романі

«Ранок» (1933 р.), у незавершеному романі «1920» (1925 р.) Варвари Чередниченко та багатьох інших. До слова, саме Степан Васильченко, який писав про дітей-сиріт і до революційного перевороту, одним із перших увів в українську літературу образ безпритульного, відображаючи «його внутрішній світ із позицій етичного аналізу соціальної дійсності» [428, с. 204].

У текстах означеного тематичного комплексу багатогранно осмислений внутрішній світ дитини, зафіксовані найтонші порухи дитячої психології. Письменникам вдалося створили низку правдивих образів сиріт, безбатченків, безпритульників, босяків, реалістично змалювавши їхнє життя на заробітках, на базарах і вокзалах, у мандрах та притулках. Маленькі герої перейняті здебільшого не дитячими забавками чи іграшками, а серйозними проблемами виживання в умовах злиднів, голодування, революцій і воєн.

Авторська увага фокусується не на наївному дитячому світосприйнятті, а на неоднозначній позиції персонажів, позбавлених батьківської турботи, які повсякчас переживаючи горе, не губляться у складних ситуаціях життєвих випробувань, не втрачають оптимізму та віри в людину, її внутрішню свободу і благородні наміри. Ось, як, скажімо, герої етюд «Надія» Олекси Слісаренка: «Діти несли маленькі оберемки трісок, і постаті їх хилилися, як у матері. Вони удавали, що несуть важкі дрова, і раділи хорошою дитячою радістю – вони працювали! ... І розгадалося таємне світло на дні погаслих очей. У глибині очей било прозоре джерельце Вселюдської Надії на Майбутність» [398, с. 58].

Осібне місце в сегменті малої прози, присвяченій темі дитинства, займає оповідання Валер'яна Підмогильного «Ваня», де моделюється кризова екзистенційна ситуація, в якій опинився семирічний хлопчик. Щоправда, в інтерпретації автора дитина постає як «маленький дорослий». Так, скажімо, Валер'ян Підмогильний жодного разу не називає Ваню дитиною, персонаж з'являється у творі як «маленька людина» або «семилітня людина» [354, с. 21]. Психологічне дослідження внутрішнього світу хлопчика в оповіданні «Ваня»

здійснюється крізь призму морально-етичного конфлікту. Майстерне відтворення неусвідомлених руйнівних інстинктів, екзистенційних переживань (агресія, передчуття покарання, переляк, страх осуду), актуалізованих жорстокими вчинками хлопчика (вбивство собаки) руйнує традиційне в літературі «янголоподібне потрактування» (вислів Світлани Ленської) дитячого єства.

Тяжіння Костя Гордієнка до художньої абсорбції життя дітей у дорослому світі соціальних, класових конфліктів позначилося в оповіданні «Федько». Рецепція дитячого світу має схожі до українських гуманістичних традицій характеристики, представлені у творах Панаса Мирного («Морозенко», «Пригода з «Кобзарем»), Івана Франка («Малий Мирон», «У кузні», «Мій злочин»), Михайла Коцюбинського («Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник»), Василя Стефаника («Кленові листки», «Мамин синок», «Катруся»), Марка Черемшини («Карби») та ряду інших вітчизняних письменників. Заголовок оповідання виразно вказує на інтертекстуальні збіги з оповіданням Володимира Винниченка «Федько-халамидник». Спільні риси простежуються на ідейно-тематичному та образному рівнях (чи не найбільше – означений В. Панченком «дух противенства» характеру героя [344]), хоча, звичайно, твір початківця за художньо-естетичним рівнем видається художньо слабшими від твору авторитетного попередника.

На кількох сторінках оповідання Костя Гордієнка «Федько» розгортається історія десятирічного хлопчика з бідняцької сільської родини, який власними вчинками і поведінкою, міркуваннями й висновками демонструє ознаки виняткової «дорослості». Художній матеріал скомпонований автором так, щоб показати характер Федька, непокірний, сповнений відчуття власної гідності, та увиразнити його внутрішній світ.

Структурно твір складається з трьох частин, кожна з яких репрезентує певний етап у житті головного героя. У першій йдеться про випадок із життя хлопчика-пастушка, що доглядав на пасовиську сільську худобу, але не

впилував тварин (телята зайшли на територію панського палацу і були поцуплені наймитами) та був жорстоко покараний украй розлюченим батьком. Друга частина оповідання являє собою фрагмент із повсякденного життя Федькової родини, яка ледве животіє: напівголодне існування, нехитрі розваги сільських дітей, виморена тяжкою роботою мати, дорікання п'яного батька.

У художньому просторі третьої частини – історія знедоленої десятирічної дитини, яка через постійну матеріальну скруту, злигодні та борги, змушена прислуговувати старому сито-вдоволеному панові й терпіти його знущання. Формою самовиявлення Федька стає не тільки здатність на протест проти приниження, але й винахідливість та природний гумор. Таким чином, в зображенні дитини автор часом зміщує акценти з особистісно-індивідуальних характеристик на соціальні, які виявляються визначальними в поведінці і вчинках Федька, його життєвих устремліннях і намірах.

Проблематика і конфлікт оповідання Костя Гордієнка мають виразний соціальний підтекст. У творі оприявнюються авторські роздуми з приводу нужденного існування та безрадісного майбутнього селянських дітей, що опинились віч-на-віч із жорстокістю дорослого світу. Предметом роздумів є також руйнування родинних зв'язків, моральна деградація загнаних у безвихідь селян (пияцтво, грубість, неконтрольовані спалахи люті, невмотивована жорстокість), їхня культурна відсталість.

Для твору характерна описово-розповідна композиція, фабула максимально зредукована, превалює сюжетна виражальність форми. Оповідання «Федько» прикметне й виразною стильовою еkleктикою, яка поєднала реалістичну манеру викладу та елементи нового прозописьма, що активно розвивалося в українській літературі початку ХХ століття. Традиційне реалістичне письмо оприявнюється на рівні зовнішнього конфлікту, діалогічного наративу, об'єктивно-описової манери оповіді, не позбавленої часом іронії, сюжетно-подієвого начала.

Новаторські пошуки письменника виявилися в елементах сценарної стилістики, характерної для жанру німого кіно, «зорієнтованої на

сконденсованість і лаконічність вираження фрази, фрагментарність розповіді, динаміку відтворення “фактажу”, позбавленого деталізації й описовості» [430, с. 245]. У тексті превалює виразно окреслена експресивна подієвість, точніше, сконцентрована дія-вчинок героя без індивідуальної екзистенції, навза́мін психологізму – жести, рухи, вираз обличчя, що передають напругу переживання. Тяжіння до сценарної стилістики помітне і в семантико-синтаксичній будові фрази (риторичні запитання, вигуки, безособові, неповні речення), і в графічній організації твору, зокрема у «графічній сегментації» (вислів О. Філатової) частин оповідання, як-от:

«І як оті думки з’являються?

Стало знов чомусь моторошно.

Закурити треба – полегшено намислився.

Скрутив з махри цигарку, запалив.

На мить поволокою знов очі застило.

Раптом скамянів у напруженій, рвучкій задумі.

На хлоп’ячий лоб лягла сувора зморшка.

* * * * *

Серед ночі – незвичайне сяйво.

Вій собак – не добре віщує.

Кидались, прилипали до вікон.

Квапливо виходили – кам’яніли.

Горять панські стіжки!

Але чого Федько тремтить?

Сяйва, сяйва скільки!» [136, с. 8–9].

Прикметними емоційно-експресивними засобами в оповіданні Костя Гордієнка «Федько» є діаметрально протилежні «журливий тон» та ненав’язлива іронічність (інколи з тяжінням до сатири), що разом виражають ідейно-емоційне ставлення автора до дійсності. Мотиви суму та безнадії, притаманні настроям героїв, превалюють і в авторських оцінках. Під кутом зору драми особистості проектується в тексті переживання дитиною наруги,

страху самотності, особистої відчуженості. Майстерно відтворюються в тексті почуття милосердя й любові матері до Федька («знесиленої, докірливо-зажуреної, мовчазної», «похиленої, як стара верба»), невмотивована жорстокість батька, який постійно дорікає синові за шматок хліба.

Автор скрупульозно аналізує відверто непривабливі сторінки селянського життя: злобу й агресію, фізичне насилля як чи не основний «прийом» виховання сина, неконтрольовані спалахи люті та бруталне ставлення до дружин («...схопив батька Федька за руку, та так, що аж кістки затріщали й кружляючи навколо себе засапано полосував пужалном. // “Доки-ж, доки-ж це він?” – вогнем било в затьмарену голову. // А батько все кружляв: // – Ось тобі, ось тобі! // Ціла жорстка, люта, ненажерлива вічність тяглася здавалося Федькові, доки батько бив його» [136, с. 5]). В оповіданні «Федько» відсутні картини безпечного дитинства десятилітнього хлопчика – яскраві й радісні, з іграми й забавками, з характерною манерою поведінки.

У викривально-сатиричному ключі виписані в тексті портретні характеристики збіднілого поміщика Яся (на кшталт: «тупо поводив цибулями замість очей», «захропів непомірний панський тулуб», «бачив скривлену пику, солодкі очі, що цибулями лізли на обличчя, великий, гидкий, як жаба, ніс»), іронічними є репліки персонажів («то пан, як з клоччя батіг, «хворіє-ж пан якоюсь панською хворобою – товстий дуже...»). Виразно іронічний характер має історія приготування для пана чаю «із пінкою». Через те, що «пінка» швидко зникла («пан не знав хімії» – іронічно зауважує наратор), поміщик жорстоко карав хлопчика.

Не витримавши наруги та знущань, Федько вигадав, як порятуватися від жорстоких знущань пана Яся, і дотепно покепкував з нього. Іронічний модус художності реалізується у непередбачуваному фіналі оповідання: «пан, глянувши в склянку, остовпів від приємної несподіванки – повна склянка пінки, та ще й якої! Солодко примружував очі, сьорбав задоволено. (...) З вимоги пана Федько й усім гостям подавав чай із пінкою» [136, с. 15]. Інтригу з витівкою хлопчика саркастично розкриває автор, що виступає в

ролі всезнаючого оповідача: «З цього дня Федько завжди подавав чай з пінкою. // Коли ж не здогадались, де бралась вона, – скажу: Федько плював у чай» [136, с. 16].

У творі вирізняється новий підхід до позиції автора, що активно використовувався в українській прозі 1920-х років. В оповіданні «Федько» (так, само, як і в більшості творів цього жанру) Кость Гордієнко демонструє розповідь від першої особи, зливаючи «голос» героя і «голос автора». Вмонтовані в сюжетно-фабульну площину твору, «голоси» сприймаються як єдине ціле. Такий підхід до «присутності» автора в художній структурі тексту, кажучи словами Зінаїди Голубєвої, «дозволяє досягти стильової невимушеності, своєрідної емоційної забарвленості розповіді безпосереднього учасника подій» [72, с. 208].

Між тим, у поезиці оповідання «Федько» спостерігаються манера розповіді, в якій авторський опис психологічно-емоційного та настроєвого стану персонажів непомітно переходить у роздуми, у своєрідну форму внутрішнього монологу, зорганізованого на рівні невласне прямого мовлення («Федькові дуже хотілося заробити на чоботи, а ще більше “вийти в люди” і тому він з надією ставився до слів батькових. *Хоча... скільки не обіцяв той Мошко, та все дарма*» [136, с. 10–11]; «найкраще догодити панові Федько зможе тоді, коли подаватиме чай з пінкою... Пан тричі на день п'є чай Ось, до речі, Вона налле Федькові, щоб зігрівся. // *Попробуємо, що це за штука, – облизнувся Федько, якому ще не доводилось одвідувати цього панського питва*» [136, с. 14]).

У нарисі «На руїнах монастиря» (1925 р.) увага автора зосереджується виключно на історії заснування дитячого притулку на території знаменитого Охтирського монастиря. Композиція старанно витримана відповідно до вимог жанру: твір складається з невеличких окремих фрагментів – «Останній дзвін», «Священний шантан», «Гернистий шлях», «Заспівав жайворон», «День трудовий» та ін. Фабула заґрунтована на мотиві виховання нового радянського покоління, згуртованого спільною ідеєю, наснаженого

трудовими справами. Оповідь починається з історії монастиря, причин створення в ньому дитячої колонії, далі переходить у картини реального життя колишніх безпритульних (навчання, суспільно корисна робота), успіхи перших випускників.

У тексті Костя Гордієнка чітко окреслене просторове місце подій, визначений обмежений проміжок часу, велика кількість персонажів. Індивідуальних образів тут взагалі немає, як немає спроб письменника робити певні узагальнення, осмислити внутрішнє буття, складні душевні рефлексії героїв тощо. «На передньому плані чи не в усіх характеристиках образу нового героя, в гостроконфліктних ситуаціях, драматичних епізодах – колективізм як норма поведінки й домінанта свідомості» [428, с. 207]. Відчувається повна самоідентифікація індивідуального «я» дитини з частиною якогось могутнього цілого.

У сфері художнього аналізу Костя Гордієнка в нарисі «На руїнах монастиря» – колектив ідеалізованої дитячої колонії, та й у ньому якоесь невиразно розрізнені вчителі, вихователі й учні. Розповідає автор про формування дитячого колективу – різнохарактерного, різновікового, з різними життєвими долями – доволі поверхово. Не претендує на масштабність зображення процес виховання. Такими ж постають образи вчителів-наставників, сенс життя яких постає тільки в самовідданій праці, що слугує прикладом для безпритульних дітей.

Прикметна й методика суворих, але справедливих товаришів-наставників, яка головним чином полягала в тому, щоб найбільш активних розбишак, призначивши керівниками над рештою колоністів, перетворити на організаторів дитячої спільноти. Як не дивно, практика перевиховання невдовзі дала результати: «дітвора сама порядкує всюди, керує харчуванням, відає організацією обліку праці, працює на полі, городах» [113, с. 14]. Поки одна група вчиться, інша працює. Так робота не припиняла свого ритму, не припинялося й навчання.

Таким чином, справа виховання нової людини в нарисі подана як цілком завершена, а механізм її створення – як цілком налагоджений, випробуваний і бездоганний. Кінцевий епізод твору є вельми показовим із огляду на ідею радянського виховання дітей, художньо представлену у творі Костя Гордієнка: «цілком перероджені, морально здорові, політично грамотні, свідомі громадські робітники, вони дістали все те, що могли взяти тут, – сьогодні розбредуться, підуть дальшими стежками, хто на роботу, хто на цукроварню, на дослідну станцію – до самостійного життя, до роботи» [113, с. 15]. Колонія «на руїнах монастиря» в художній інтерпретації прозаїка (так само, як і в реальному житті) постає своєрідною «утопією раціонального виховання» (вислів О. Філатової) «дітей вулиці». З другого боку, повною мірою репрезентує світоглядні позиції автора, заґрунтовані на ідеях побудови нового «щасливого» суспільства.

Цілком очевидно, що у ранній прозі Костя Гордієнка відсутнє романтичне уявлення про реальність. Натомість спостерігаємо трагічний образ світу, обтяжений голодом, небезпекою і страхом самотності, страждання й безнадії, втрати людського в людині. На іншому полюсі художньої моделі зафіксовані контрастні картини радянського міфотворення, пафосні, далекі від правди, ідеологічно зорієнтовані. Іntenції письменника в обох випадках, на нашу думку, визначають духовні й морально-етичні полюси художньо-світоглядної системи письменника-початківця та віддзеркалюють контрверсійність його світовідчуття.

2.3 Спроба ідеологічного та естетичного компромісу в сатиричних повістях «Автомат» і «Славгород»

Нетривалий період художнього світомоделювання у пафосній і мажорній тональності поступився в українській літературі перших пореволюційних років викривально-сатиричним мотивам. Конфлікт між реальними становищем та моральними імперативами детермінує викриття індивідуальних вад людини (безкультур'я, забобонності, пияцтва, ледарства і

под.), міжособистісних взаємин та побутових негараздів, гострого засудження негативних явищ у вимірі суспільства.

Гумористично-сатиричний струмінь вітчизняного письменства (Василя Алешка, Івана Андрієнка, Остапа Вишні, Юрія Вухналя, Пилипа Капельгородського, Олександра Ковіньки, Костя Котка, Сергія Пилипенка, Івана Сенченка, Миколи Хвильового, Василя Чечвянського та ін.) спрямований проти злободенних проблем тогочасних реалій буття: консерватизму й культурної відсталості, хабарництва і міщанства, пристосуванства, кар'єризму й бюрократії, що на повну силу виявилися в радянській системі, засилля політичних штампів тощо. Загалом як писав Микола Хвильовий, проти «світової сволочі», яка руйнує суспільний організм і «відкидає людськість назад» [447, с. 470].

За справедливим зауваженням Оксани Гарачковської, «саме в 20-ті роки ХХ століття сатира та публіцистика змогли гостро порушити проблеми загальнонародного, загальнонаціонального звучання» [58, с. 158]. Подаючи глибокий аналіз пореволюційної дійсності, «суспільної атмосфери, яка набирала дедалі виразніших ознак оміщанення, прозріливо передбачали переродження революції, трансформацію її ідеалів» [428, с. 179]. Встановлення тоталітарного режиму припинило процес бурхливого розвитку українського гумору й сатири, яких радянська дійсність щедро постачала об'єктами для висміювання. Сатира як творчий принцип потребує свободи творчості, можливості говорити суспільству, хай і гірку, але правду. Тоталітарне суспільство не допускає сатири на самого себе.

Жанровий діапазон української сміхової культури 20-х років ХХ століття надзвичайно широкий: від шаржів і пародій, гуморесок, усмішок до памфлетів і фейлетонів, оповідань, новел, повістей. Гумор як «різновид відображення смішного, кумедного в життєвих явищах та людських характерах» [294, с. 246] реалізувався у творчості Юрія Вухналя (зб. «По злобі», 1927 р.; «Життя та діяльність Федька Гуски», 1928 р.; «Гуморески», «Щирий українець», 1929 р. та ін.), Петра Капельгородського (зб. «Роздайсь, море»,

1927 р.), Остапа Вишні (зб. «Діла небесні», 1923 р.; «Кому веселе, а кому й сумне», 1924 р.; «Вишневі усмішки кримські», 1925 р.; «Українізуємось», 1926 р. та ін.), Василя Чечвянського (зб. «Царі природи», 1928 р.; «Ех, товариші...», 1928 р.; «Кадило», 1929 р. та ін.). У гумористичних творах засобами іронії (нерідко – скептично-іронічною манерою розповіді, саркастичними мотивами) викривались парадокси радянського повсякденного життя: «нова» мораль і побут, розбіжність між декларованим і реальним, реалії церковного та навколоцерковного життя, графоманство й «ударництво» в літературі тощо.

«Сатира завжди виконувала морально оздоровчу функцію в суспільстві. Розквіт гумористично-сатиричних жанрів завжди припадає на періоди кризи, глибинних трансформацій у суспільстві, коли злободенною проблемою стає пошук духовних орієнтирів у соціумі» [291, с. 318], – вважає дослідниця гумору і сатири в українській малій прозі Світлана Ленська. Вістря української сатири 1920-х років спрямоване проти пристосуванців і політичних демагогів, кар'єристів і бюрократів радянської доби, проти українського холуйства, що став основою соціально-політичної системи («Хулій Хурина» (1926 р.), «Зона» (1926 р.), «Мина Мазайло» (1929 р.) Миколи Куліша, «Із записок холуя» Івана Сенченка (1927 р.), «Іван Іванович» (1929 р.) Миколи Хвильового та ін.). Не обходили увагою українські письменники проблем національного розвитку, пристосуванства, національного нігілізму. Не жалкуючи прийомів сарказму, сатиричної гіперболізації, гротеску, осмислювали ініційовану більшовиками українізацію, реалізовану формально, з виразним ідеологічним підтекстом.

Сатиричний «модус художності» (вислів В. Тюпи) притаманний повістям Костя Гордієнка «Автомат» (1928 р.) і «Славгород» (1929 р.). Ідеологічні зорієнтовані критики рідко згадували ці твори і майже не обговорювали їх, витлумачуючи як свідчення невдалих пошуків Гордієнком «своїї» теми, зразок «долучення письменника до всіляких ізмів». Жанрова

специфіка сатиричних повістей «Автомат»¹ і «Славгород» визначалася на основі тематичної спрямованості.

Протягом тривалого часу одним із кричущих недоліків творчої манери письма раннього періоду критики вважали відсутність глибокого соціально мотивування процесів радянської дійсності, «викривлення життєвої правди», «переоцінку сили старого та недостатньо ясне бачення нового в дійсності середини 20-х років» [207 с. 29]. Основними хибамі – «суперечливість і незрілість» художнього методу та стилю, зокрема певну спрощеність засобів і прийомів типізації.

І за життя, й по смерті письменника сатиричні повісті «Автомат» і «Славгород» не обговорювалися в літературознавчих працях. Вилучені з літературного доробку прозаїка, вони не ставали предметом фахового аналізу. Не повертався до цього етапу творчого розвитку і сам Кость Гордієнко. Більше того, в умовах суворої ідеологічної регламентації літературно-мистецької практики, втручання партійно-державного керівництва у творчий процес змушений виправдовуватися: «...У своїх трудних літературних спробах, що тяглися майже десятиріччя, чому я ставив наголос головним чином на негативних постатях? Чому незріле перо притягали викривлені побутові, суспільні явища? Хоч це немов і виправдовувалося жанром сатири. І приходжу до невтішного висновку, що початківцеві (про мене річ) із ще незрілим суспільним і художнім світоглядом, із незнанням життя легше даються тіні, ніж світлі барви (з цього зовсім не слід вважати сатиру “легким жанром”）」 [129, с. 3–4].

Тут варто зазначити, що політичні звинувачення, схожі до вироків, та публічні самовиправдання митців слова – поширена практика в українському літературно-мистецькому житті кінця 20-х – початку 30-х років. Чого лишень вартують висновки щодо творів Бориса Антоненка-Давидовича, Євгена Плужника, Валер'яна Підмогильного, означених пильними рецензентами

¹ У видавництві «Книгоспілка» 1928 року твір вийшов із жанровим визначенням оповідання.

незаперечним свідченням, «як красне мистецтво, дедалі відриваючись від виробничого й суспільного життя, використовує всі сумнівні буржуазні теорії й теорійки» [312, с. 50]. Чи випадки самообмови, як це було із Миколою Хвильовим, змушеним після нищівних виступів партійних функціонерів (А. Хвилі, М. Скрипника, О. Шумського) написати листа до газети «Комуніст», де погодитися, що у «“Вальдшнепах” він мимо своєї волі відбив фашистську ідеологію» та «відмовитися від свої помилок» [247, с. 32].

Аналогічні кроки довелося зробити і Миколі Кулішу, який у покаянному листі до «Літературної газети», пояснюючи «ідейні» хиби «Народного Малахія», писав: «Ідеологічна неясність, нечіткість п'єси, загадковість Малахія в першій редакції – це результат тієї подвоєності, що зазнавав я тоді на моїй свідомості, на моїх особистих настроях, на цілому світосприйманні» [293, с. 111] Процес маргіналізації неминуче передбачав «припасовування себе-творця до ряду, шеренги, маси» [4, с. 15], щоб вижити в дійсності, як писав Микола Хвильовий у новелі «Я (Романтика)», «хижій і жорстокій, як згряя голодних вовків (...) безвихідній, неминучій, як сама смерть» [447, с. 337].

Сатирично-гумористична повість «Автомат» вперше опублікована на сторінках журналу «ВАПЛІТЕ» (книга 4). Зовсім скоро ввійшла до однойменного видання прозових творів Костя Гордієнка, видрукованого 1928 року. Крім цієї повісті, до книжки ввійшли й інші твори письменника, що побачили світ окремими виданнями («Харчевня “Розвага друзів”») або були написані спеціально для цієї збірки («Діти», «Ніч»). У 1930 році книжка вийшла другим виданням і більше ніколи не перевидавалася.

Повість «Автомат» має вже традиційну для ранньої прози К. Гордієнка (особливо для нарисової форми) структуру: складається з окремих розділів, слабо пов'язаних між собою на сюжетному рівні. Кожен із розділів має заголовок («Кудь сердиться», «Кудь і дама з квітами», «Кудь в столиці», «Кудь вивчає історію культури» та ін.), до кожного подаються епіграфи з творів Миколи Гоголя (переважно з «Повісті про те, як посварився Іван

Іванович з Іваном Никифоровичем» та повісті «Старосвітські поміщики»), що визначають відповідний настрій. До слова, стилістичних перегуків із творами надзвичайно талановитого і загадкового українського письменника в повісті Костя Гордієнка чимало: це й використання поетики «місцевих» імен, і гоголівська мовностилістична палітра зображення місця й часу події.

У повісті «Автомат» Гордієнкові вдалося створити сатиричний образ української глибинки, провінції, яка відгороджена від світу передусім своєю самовдоволеністю, герметичною самозакоханістю. Ю. Шерех (Шевельов) дещо пізніше висловлював думку про те, що «картагена нашої провінційності мусить бути зруйнована» [494, с. 574], вважаючи провінційність однією з істотних загроз у розвитку українства. Саме такий образ української глибинки, бідної на новини та прикметні події, у центрі авторського сатиричного аналізу.

Письменник використовує досить популярний прийом прозивного антропоніма і топоніма. Велике село з вісьмома церквами (точніше – райцентр), у якому відбуваються події, називається Гнила Печериця. Його, щоправда, перейменували на «Первомайське», хоча «нова назва не пристає, і голову райвику скрізь знають як гнилопечеричанського» [76, с. 7]. Тут мало що змінилося після революції, а можливо, і від часів Миколи Гоголя, люди живуть своїм дрібним життям і дрібними інтересами.

«Скучно жити в Гнилій Печериці», – відзначив автор. І це знову алюзія на Миколу Гоголя, зокрема на його знамениту сатиричну «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Тут тече одноманітне життя. «Хіба що свято яке, – іронізував письменник, – маніфестації, промови (голова Райвику був колись головою товариства пасічників і тому досить палкий промовець), співи, музики (символ революційного підйому переможного пролетаріату) запалювали гнилопечеричан, особливо молодь, ентузіазмом, навіть героїзмом» [76, с. 8].

Багато уваги Кость Гордієнко приділив змалюванню образів гнилопечеричанських парубків і дівчат, відтворенню їхньої зовнішності,

манері ходити, розмовляти, поводитися. Тут зібрано чимало експресивних комічних деталей (правда експресивність ця в основному зовнішня. – Т.Ш.). Наприклад, атрибутом парубка повинне бути соняшникове насіння. Для чого? «Щоб зернятами влучати до рота». У дощ до сільбуду набивається повно люду, переважно молоді, «що й києм не протиснеш». Чого тільки тут не робили – газети читали, журнали переглядали, «а дехто із зневагою до буржуазного мистецтва гунав ногою по роялю» [76, с. 12]. Найсвідоміші парубки «навіть заснували книжну полицю, прохали книжку в молодій гарній бібліотекарки» [76, с. 12–13]. Принагідно автор розповів, чому це раптом після появи в селі цієї бібліотекарки стали свідомими читачами і голова кооперативу Кудь, і завкомгоспу Петро Люшня, і сам голова райвику.

Головним репрезентантом української провінції постає в повісті «Автомат» радянський урядовець районного масштабу – голова кооперативу Кудь. Малюючи образ, автор не вказує імені персонажа, натякаючи на типовість його характеру, не заглиблюється і в психологію. Образ Кудя створений за класичним взірцем: спочатку в тексті подається портрет з акцентом на його «монументальності», потім герой постає в різноманітних комічних ситуаціях. Ось Кудь розглядає себе в величезного розміру дзеркалі, що висить у його кабінеті (щоб було видно всю постать посадовця – від голови до чобіт), милується собою: «На нього глянула могутня енергійна постать в сатиновій сорочці з розхристаним коміром, у виглянсуваних чоботах. На суворому, смаглявому обличчі, що випирало підборіддям, пишно стриміли вгору нафіксатуарені вуса. Задоволений своїм оглядом, усміхнувся» [76, с. 15].

Ось проголошує гучну промову із «правильними» фразами та міркує про красу мистецтва з глибокими висновками (на кшталт, «А Сталін, як мурин¹»). Далі автор знайомить із методами «роботи» керівника районного

¹ Мурин, за словником української мови в 11 томах, народна назва негра. Використання в тексті такого порівняння, зважаючи на практику оспівування вождя

масштабу: зранку з метою контролю «гримав на прикажчиків, хоч ті працювали добре» [76, с. 17]; згодом, зустрівши свого товариша, завкомгоспу Петра Лушню, вирішив «рибки половити» («Біля жіночих купалень ловилась краща риба, і тому приятелі попрямували туди» [76, с. 18]); опісля попрямував до бібліотеку – «просити в красуні Діни цікаву книжку».

Випадкова зустріч із двома художниками, які прибули в село на запрошення Гнилопечеричанського клубу, вносить певні корективи до розпорядку роботи керівника кооперативу. Художники в цей час виставили на огляд портрети радянських вождів (Буденного, Сталіна, Рикова) і голова кооперативу вважає своїм обов'язком подати «авторитетну» оцінку. Автор іронізує, що найбільше розчарування Кудя викликала не картини (портрети. – Т. Ш.), а простенькі невибагливі рамки до портретів. Низький культурний рівень голови кооперативу підкреслює й інший випадок, розказаний у розділі «Кудь вивчає історію культури». Кудь мав прочитати для працівників своєї установи доповідь з історії культури. Попереднє ознайомлення з текстом свідчило, що доповідач не готовий сприймати навіть елементарні знання. Коментарі, які подає персонаж повісті до кожної тези доповіді, створюють комічний ефект від приземлення наукового знання й переведення його в площину побутового сприйняття.

Життя Кудя й справді проходить «автоматично». Очолювана ним установа прекрасно працює без нього: упродовж повісті читач жодного разу не бачить Кудя в роботі. Тобто, він спостерігає за ним при виконанні т. зв. посадових обов'язків (наказів, сварок, погроз та ін.), в кабінеті – на самоті, але не бачить, щоб герой виконував бодай яку-небудь конкретну роботу. Кость Гордієнко зобразив порожнє життя порожньої людини. На її місці міг би й справді бути автомат, робот, але від того справа б не зупинилася, а можливо, пішла б значно краще, успішніше. «Автоматизм» персонажа

народу в художніх творах сталінської епохи, є доволі сміливим і неординарним кроком автора повісті, в якому відлунює (нехай і приглушено) гірка іронія.

підкреслюється його поверховим поглядом на життя – без глибоких міркувань і психологічних рефлексій.

Малюючи образ Кудя, письменник підкреслює його зовнішні індивідуальні, часом другорядні риси, віддає перевагу ситуаціям комічного характеру. Гротескна ситуація моделюється у творі за допомогою майстерно виписаних біографічних моментів, портретних деталей, побутових ситуацій у житті чиновника. Про минуле Кудя читаємо, що він головував на хуторах, був головою Райсільгоспспілки, заступником директора на держмліні, знайомий із наркомом Держинським («разом робили революцію»). На кожному місці роботи чоловік проводив незаконні оборудки, обов'язково щось прихоплював для себе («крупчатки на паски добував») або для своєї коханки Тамари Мефодіївни (палива, призначеного для шкіл та установ, «одвіз половину на її подвір'я»).

Дружину мав освічену та інтелігентну, яка грала фортепіано, щоб втішити чоловіка, «між іншим, ще краще, ніж варила варення...» [76, с. 71]. Викриваючи поведінку, моральні вади і негативні риси характеру керівника-бюрократа, автор використовує розмовні й експресивно забарвлені слова, мовні кліше; широко послуговується засобами фольклору – прислів'ями, постійними епітетами, порівняннями, народнопоетичними метафорами.

Фінальним акордом, на перший погляд (за законами жанру), має стати викриття Кудя та його шахрайської діяльності. Проте спійманого на розтраті чиновника не звільняють, залишитися на посаді не завадила навіть проведена ревізія. І пояснення автор підбирає доволі «оригінальне»: «Ну що ти зробиш? Що зробиш? Приходить Митька, Стьопа... Працювали разом... Пліч-о-пліч... Ну як же не дати? Ну, не можу... Товариші... Дюжину пива, те, се...» [76, с. 68].

Стрімке розгортання подальших подій призводить до несподіваного результату: «помер Кудь. По смерті жінки він довго, довго думав і помер» [76, с. 79]. Однак максимально сатиричного ефекту від зображення радянського чиновника-бюрократа автор досягає в епізоді прощання з головою кооперативу. Голова райвику проголосив палку промову, що в

авторській інтерпретації постає взірцем партійного словоблудства, моральної убогості та примітивності мислення новітніх «господарів життя»: «Товариші! Помер Кудь. Смерть не підкрадалась до нього. Він довго збирався з новими силами стати до роботи. Хоробро стояв на посту. Був чесним, енергійним робітником і громадянином. Бойцом. Хоробро стояв на варті революції [76, с. 79–80]).

Загалом, автор розкриває систему цінностей у наскрізь фальшивому світі новітніх чиновників від влади та з гіркою іронією резюмує про типовість ганебного явища. У художньому просторі «типи – це просто дуже докладні і дуже старанні характеристики людей. “Типом” такий портрет стає тільки через те, що носить на собі “костюм” епохи”» [225, с. 395], – слушно зауважував з цього приводу Майк Йогансен.

Образ голови кооперативу, змальований Костем Гордієнком в повісті «Автомат», типологічно близький до образу голови сільради з гуморески Остапа Вишні «Про чистку апарата на селі»: схожа манера спілкування з людьми, схожі методи роботи і стиль керівництва («Коли якийсь контр-революціонер і сволоч заявить, що я що-дня п’янствую, що я реквізував для канцелярії сільради у Іваненчихи пару поросят, пуськай знає єтот контр-революціонер, що ще сильна пролетарська власть, котрая зітрють усіх своїх ворогів на порох, а вон, сукин син, лежатиме у ярку з простреленою головою з оцього самого куцака! І покажіть куцака» [47, с. 112]).

Мова й поведінка Кудя має багато спільних рис зі стилістикою життєбуття комсомольця Федька Гуски із серії гуморесок Юрія Вухналя «Життя та діяльність Федька Гуски». Тут так само спостерігається переплетення розмовного стилю із офіційно-діловим, русизми, жаргонізми, використання актуальних лексичних кліше («Ех, братішка, умов для праці немає, затирають нас, кожен тобі пакость норовить підстроїти, бюром лякає, хуліганом узиває. // – Дома то й спокою тобі не дають, – казав далі Федя. – Прокинувсь я вчора ранком, а мати ще снідять не зварила. І сказав я їй усього

два слова: мовляв, мамашо, пора вам продуктивність праці підвищити, порастесь біля печі років тридцять, а кваліфікації ніякої...» [52, с. 5]).

Повість Костя Гордієнка «Славгород», що вийшла у світ 1929 року, на різних рівнях художньої системи (тематичному, структурно-стилістичному, художньо-образному) має багато спільного із попередньою повістю «Автомат». Письменник свідомо дбає про перегук, шаржуючи пореволюційну радянську дійсність, викриваючи індивідуальні й соціальні вади. Так, в обох творах об'єктом сатиричного висміювання автора є радянська партійна номенклатура, державний бюрократичний апарат. В обох повістях в іронічному ключі подається узагальнений образ глухої української провінції.

У «Славгороді» головний герой – завкомунгоспу Петро Люшня, відомий читачеві з попереднього повісті «Автомат» як близький друг і товариш Кудя. Автор зберіг у новому творі його ім'я й прізвище, посаду, захоплення розведенням голубів і звички. Порівняно схожі характеристики мають другорядні персонажі: скажімо, дружина Кудя і дружина Люшні були із заможних родин, мали гарну освіту, чудово грали на музичних інструментах, варили смачне варення і, як завважено в тексті твору, робили ще «безліч корисних речей». Так само, як і в повісті «Автомат», оповідач є однією з ролей автора та однією з форм вираження його свідомості.

Оповідь усевідаючого оповідача, витримана у сатиричному ключі, включає соціально-конкретний фактаж та елементи публіцистичного стилю (скажімо, переказ доповіді вченого-садівника, здебільшого статичні пейзажні замальовки, інформаційні вставки, документально-фактологічна стилістика, суспільно-політична та багатозначна образна лексика в доповідях персонажів тощо). Зрештою, в обох повістях Костя Гордієнка подальша доля була незавидна: після виходу 1930 року другого видання, сатирико-гумористичні твори більше не перевидавалися ні окремими книжками, ні у складі збірок прози, не входили і до зібрань його творів.

Для організації художнього матеріалу в повісті «Славгород», так само, як і для попередньої повісті, не характерна структурна цілісність: твір складається з різних новел-епізодів зі слабким сюжетним зв'язком (в окремих розділах оповідачами виступають нові персонажі). Стилїстика «Славгороду», подібно до «Автомату», позначена яскраво вираженими перегуками з «Повістю про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» і повістю «Тарас Бульба» Миколи Гоголя. Маємо на увазі не лише алюзії та ремінісценції, але й загальну пафосність, тип риторики, образно-сміслові ряди. Тут і акцент на семантичній наповненості українських прізвищ як головних, так і другорядних та епізодичних героїв, виписаних повнокровно і зримо: «Ну ж і танцюють у Славгороді! Яким чортом руба Чуб! Як дрібненько січе Бинда! А Карась пливе як! А що ж Мить виробляє!» [126, с.14]).

Зустрічаються в тексті «Славгорода» підглянуті жести Тараса Бульби («Почувши знаменитого славгородського дзвона, Козодій мов у соляний стовп обернувся, заслухався. Тоді зітхнув глибоко, похитнув головою, сказав: “Ну!” – і поліз у кишеню по ріжок з табакою» [126, с.19]), щоправда, приписані іншому персонажеві. Послуговується Кость Гордієнко гоголівським прийомом зображення місця події та обставин, наприклад, звертаючи увагу читача, що подія відбувається там, де земельні наділи «двох словгородських сусідів Чучмаря та Бульки, що в день врожаю посварилися за довбню» [126, с.108]).

У повісті «Славгород» (так само, як і в сатиричній повісті «Автомат») відчувається вплив Миколи Хвильового. «Про вплив Хвильового вже й писалося, й говорилося чимало. Його зазначувано і в способах будови оповідання, і в ліричних вибухах, і в доборі імен, осіб, і в назві місць, і в конструкції фраз і т. д. Він досить виразно, насправді, впадає в очі в деяких творах П. Панча, в давніших творах О. Копиленка, у Сенченка й у В. Вразливого, у Микитенка й Жигалка, не називаючи багатьох інших» [3, с. 137], – зазначає Віра Агєєва. Розвиваючи думку, додамо, що серед «багатьох інших» письменників, не названих авторитетною

дослідницею літературознавицею, – Кость Гордієнко, сатиричні повісті якого єднає багато спільних мотивів із новелами «Заулок», «Кіт в чоботях», «Колонії, вілли..», повістю «Іван Іванович». При пильному аналізі знаходимо перегук із рефлексіями Миколи Хвильового, зокрема з тими, що торкаються проблеми новітніх пореволюційних буржуа – радянських чиновників, партійних активістів-бюрократів, формах їхнього пристосування та руйнації морально-етичних норм.

Гостра іронія та нищівний сарказм безкомпромісного «романтика революції» «спрямовані проти все тих же вічних обивателів, світової сволочі, котра скористалася плодами революції і проникла в усі соти нового суспільного організму. Обюрокращення партійного і державного керівництва, панування фальшивої подвійної моралі для верхів і для низів, безоглядна спекуляція високими ідеалами – ці донині не зжиті явища зароджувалися уже в перші пореволюційні роки» [2, с. 19]. Усе сказане стосується і викривального пафосу повістей Костя Гордієнка, і персонажів, зображених в одверто сатиричній тональності, хоча за ідейно-художнім рівнем, широтою осмислення проблеми, письменник не піднявся до рівня авторитетного колеги по перу.

Приклади нівеляції комуністичних принципів лицемірними й обмеженими партійними бюрократами, мотив «всефедеративного міщанства» (вислів М. Хвильового) знаходимо на сторінках повісті «Славгород». Індивідуальним, притаманний творчій манері Костя Гордієнка, є провідний сатиричний прийом поєднання високого змісту з низькою формою, що завжди дає комічний ефект. У повісті цей прийом набув форми конфлікту між високим революційним, комуністичним змістом і низьким рівнем радянського побуту, провінційною буденщиною. Партійна риторика не приживається в ній, виштовхується з неї самим життям і природою людини. Автор нібито й прагне зобразити події суспільно-політичного життя (святкування Першого травня, засідання райвиконкому), але усі вони неминуче потрапляють у стихію буденного дискурсу. Гордієнкові вдалося

показати дивовижний (точніше, типовий) для радянської країни процес: не ідеологія підтягувала до себе буденне життя, а буденне життя опускало до свого рівня себе ідеологію.

Повість починається із відверто реалістичних картин Славгорода, позначених конкретними топосами (церкви, майдану, базару, районних установ, домівок та ін.). Оповідач, що перебуває в тій самій емоційно-семантичній сфері, що й автор, коментує події, повсякчас у лірико-експресивній тональності змальовуючи сільський антураж (хоч за адміністративним поділом це районний центр, місто), розповідаючи про його мешканців та їхні звичаї, про минуле та сучасні реалії (живуть у простих хатах, вирощують баштани, тримають худобу, випасають коней та овець, ходять до церкви).

Кожен образ в повісті виписується з особливою старанністю, наділяється характерними рисами, мовною партією. Ці риси письменник не тільки влучно називає, щедро використовуючи всі ресурси комічного, а й демонструє в численних епізодах. Попри предметність і конкретність, реалістичність зображувально-виражальних засобів в повісті спостерігаються елементи імпресіоністичної поетики (зокрема поєднання зорових та звукових образів), особливо відчутні в пейзажних замальовках, як от: «На дзвіниці Спаса гримнув дзвін, заглушив увесь гамір. Бучним гулом попливли густі хвилі над майданом – за ліси. Раптом ясні дзвоники ніжними бризками, мов бенгальські вогні, розсипались над головами» [126, с. 4–5].

Означивши Славгород місцем дії, письменник розширює географію і локально інформує читача про Коломацький шлях, містечка Грайворон, Богодухів, село Козіївку (географічні реалії в тексті автор подає, ніби проговорившись, ненароком). Ці топоніми локалізують Славгород (у тексті паралельно вживається «село» / «місто» Славгород. – Т.Ш.) у просторі Слобожанщини. Нагадуючи про специфіку міста, територія якого поділена на сотні (як відомо, на сотні могло ділитися тільки полкове місто), вказує на його казацьке минуле.

Водночас через ретроспективний план автор вплітає нову версію щодо минуло Славгорода. Знавець славгородської історії Дід Каракай, в якого «мудрістю святяться очі», розповів землякам поширену легенду про перебування в цих місцях Петра I та про перейменування села: «одного разу цар питає в людей – Скажіть-но, людоньки добрі, як зветься благочестиве село ваше? – Наше село? – Да, – каже цар, – богоспасенне село ваше. – Люди, звісно, були неписьменні і кажуть: «Як діди наші звали, так і ми зємо – Пердунівкою зветься село наше!», та бух цареві в ноги. Як почув це цар, та й каже: «Встаньте, мої вірні слуги, устаньте, – каже, – мої вірні слуги, хай зветься віднині село ваше Славгородом» [126, с. 8].

У тексті повісті автор моделює соціальний образ провінційного міста, зауважуючи, що сучасний Славгород – культурне місто, бо в ньому є «власний асенізаційний обоз». Культурну частину міста, іронізує автор, представляє інтелігенція, яка «страшенно любить монпасье, Єсеніна і мадепалам, а дехто навіть консерви їсть» [126, с. 17]. Тут мешкають і незаможники, але такі, що як кличуть їх на зібрання КНС, то вони не біжать чимдуж («я після зборів дообідаю»), і обивателі, що живуть дрібними, міщанськими інтересами. Для славгородців, «справжній переворот у психіці зробив трактор» [126, с. 17], кепкує автор, пояснюючи, що той «Фордзон» стерню лушив, участь у параді брав, масло бив, на весілля їздив – до церкви молодих з піснями і музикою возив. Відтак, омріяної теоретиками і практиками комунізму свідомої «нової людини» в художній площині «Славгород» немає.

Вміють славгородці відпочивати: у неділю (як і в дореволюційний час) йдуть до церкви, молодь витанцьовує під гармонь. А «старі пішли на базар, – пише автор, – купляти дьогтю, погомоніти про політику, розвідатись про новини, що вони їх більше люблять, ніж галушки» [126, с. 4]. Зіставлення високого й низького, ідеології й побуту, як от у цьому випадку, коли паралельно згадуються дьоготь і політика, новини і галушки, типовий для К. Гордієнка прийом комічного. Реалії радянського життя прирівнюються до

рівня побутового сприйняття. Зрозуміло, що Славгород, як і будь-яке інше українське село, перемелює своєю внутрішньою силою й потугою будь-які чужорідні дискурси, ідеології, віяння, явища, адаптуючи їх під свій ритм життя – розміреного, спокійного, зорієнтованого на солярний цикл сільськогосподарської праці. Усе інше розглядається в площині виконання головних хліборобських функцій.

У повісті широко репрезентований колективний портрет керівного складу Славгорода і його так званого «активу»: зав комгоспу Люшня, голова райвику Тур, секретар райвику Шпанделька, завкультвідділу Птушка, редактор стінгазети, голова земельної громади Щусь, завжінвідділу Приндиха, голова сільради Кривахата, завсельбуду Голоскоков, його секретар Голосмоков, голова кооперативу Рідкакаша, заврайзу Головня, безіменні начміліції і фінінспектор. У переважній більшості це епізодичні персонажі, зображені стереоскопічно, без історії неповторного життя та психологічного забарвлення.

Автор нічого не говорить про минуле партактивістів, родинний стан, характери, проте майстерно змальовує з функціонального боку. Головна інтенція цього змалювання – показати зайвих людей у Славгороді, без яких могло обійтися місто. Коли письменник зображає їх на роботі, то виявляється, що всі «діячі» та «актив» не виконують своїх обов'язків, а займаються переважно приватними справами. Ось, із чого складається розпорядок «напруженого» робочого дня завкомгоспу Люшні: спочатку до його кабінету заходить завкультвідділу Птушка і вони «щиро посміялись із Головні, що програв учора шістнадцять пляшок пива». Потім сам Люшня йде до службового кабінету Тура. Розмова триває довго, адже «говорили про циркуляри окрвику, про те, що качок багато налетіло цього року» [126, с. 23]. Після цього до кабінету Люшні заходить секретар райвику з діловими паперами і «за дверима розлягався могутній, на все горло, регіт Люшні, деренчав сміхом секретар» [126, с. 23].

Типізуючи образи чиновників Славгорода, автор повісті демонструє різні прийоми сатиричного зображення, серед яких – уже традиційний для поезики прийом використання промовистих, емоційно забарвлених прізвиськ, які служать характеристикою персонажів. Прізвиська керівників радянського апарату (Рідкакаша, Шпанделька, Щусь, Кривахата та ін.) позначені виразною іронічною семантикою. Соціально й національно маркованими є прізвиська простих селян, образи яких доволі схематичні й невиразні (Метелиця, Каракай, Перепелиця, Вишиваний).

Підсиленню сатиричного ефекту в романі сприяє використання широко вживаних у народному середовищі прізвиськ, що даються «людині (крім справжнього прізвиська та імені) на основі якої-небудь риси її характеру, певних обставин, що супроводжують її життя, або за якоюсь аналогією» [186, с. 256]. Прізвиська епізодичних героїв (таких, як: Приндиха – прізвисько керівниці завжінвідділу, Булька – дзвонаря або баба Палазунька, дід Триндиричка) відбивають «реальні риси індивіда, саме ті риси, які найчіткіше виступають чи себе проявляють у щоденному неминучому спілкуванні, що регулюється закономірностями суспільного життя» [417, с. 38].

Картину роботи радянських чиновників прикметно характеризує промовистий діалог завкомгоспу Люшні з відвідувачкою бабою Палазунькою, що звернулася з проханням виділити бочку. Окремі штрихи до виразу обличчя, постави (що означав: «не підходь», «чи без тебе роботи мало», «де ти взялася» або «почекай за дверима») підтверджують характер поважного господаря службового кабінету досить красномовно. Іронічно ілюструє псевдоділові якості персонажа його піднесено-пафосний вигляд, мовна характеристика, що відображає особливості взаємин між владою і пересічними громадянами (використання розмовного стилю, лайливих лексем і знівечених іншомовних слів, актуальних лексичних кліше тих літ).

Комічний ефект розмови посилює зіставлення Люшні з античними богами, поєднання характеристик античних героїв і побутових речей: «У ньому прокинувся новий Орфей:

– Не «функціонує», – сказав заклопотано переглядаючи звіт на ремонт конов'язу. Та Палазунька настирлива баба:

– Що таке?

Люшня метнув гнівним оком Прометей:

– Не функ-ці-о-нірує.

Палазунька приступила ближче:

– Як він сказав? – зсунула хустку з вуха.

Китиця руки йому почервоніла. Міцні, холодні м'язи Гермеса нап'ялись під сатиною сорочкою.

– Руським язиком сказав: не функціонує, – гупнув кулаком по столу.

Зморшки її чола нап'ялись... Знизала плечима, потопталась нерішуче: шпурнути лайкою чи миролюбно...

– Несправний, не тямиш? – сказав Шпанделька, що якраз надійшов.

Обличчя її просвітліло: а-а, – зраділа, збагнувши таке мудре слово: і як це вона раніш?.. так би й зразу... Так що ж робити?

Люшні терпець увірвався.

– Що хоче, хай навіть руками, – випалив копирсаючись у портфелі.

Невідомо, щоб на це відповіла вона (на що штовхнуло б її базарне серце), коли б не встряв Шпанделька, – іди-но, бабко, іди, – лагідно випровадив.

– Тю! – грюкнула вона лише дверима» [126, с. 24].

Зумисне наводимо таку розлогу цитату, адже вона не тільки виразно окреслює методи діяльності партапарату і керівництва загалом, а й розкриває життєві та ціннісні контрасти радянських реалій. У цьому випадку бачимо, з одного боку, брутальну і досить непристойну поведінку чиновника-бюрократа Люшні, з другого – моральну перевагу звичайної жінки, вміння у безвихідному становищі поглузувати з опонента. В означеному контексті актуально звучить думка Д. Чижевського, що «гумор, що є одним із найбільш глибоких виявів «артистизму» української вдачі» [460, с. 20] і бойова зброя – додамо від себе.

Критичний резонанс чи не найбільший від Петра Люшні – головного персонажа у повісті «Славгород». «Цілком свідомий партієць» (вислів М. Хвильового) Люшня – кров від крові і плоть від плоті того середовища, яке його сформувало – партійного активу провінційного українського райцентру, невід’ємна складова радянської бюрократичної системи. Чоловікові сорок років, має дружину і п’ятирічного сина. Минуле Люшні не показане в повісті: невідомо, з якої родини він походить, де саме й у яких умовах проминуло його дитинство, яку освіту здобув, який життєвий і духовний досвід нагромадив. Є лише певний натяк на революційні сторінки життя персонажа, які розкриває історія одруження з удовою міського голови, розстріляного більшовиками (Клавдія «вийшла заміж за революціонера Люшню, що прийшов до неї майно реквізувати, відчуваючи до того ж ідейний нахил до створення нових форм сімейного ладу» [126, с. 29]), та його власні спогади про те, як змагались якимось «у боротьбі і він брязнув об землю самого начміла».

Автор жодного разу не говорить про те, що Люшня член компартії, але чимало деталей, розкиданих по тексті, підтверджують саме цей факт. Ось він збирається до парткому чи обирається до президії райвиконкому за квотою партії більшовиків, ось йому доручають головувати на селянській сходці незаможників, виголошувати програмові промови. Послужний список голови комунгоспу Славгорода теж солідний: він весь час перебуває на керівних посадах, пишається своєю «керівною роллю» і власноручними підписами під «обов’язковими постановами».

За прийнятим у радянські часи неоголошеним правилом, героя переводять з одного місця роботи на інше, на будь-яку ділянку роботи, а він без смутку й розчарування, як справжній партієць, приймає такі розпорядження. Нове місце роботи гарантує матеріальне забезпечення та не потребує професіоналізму, спеціальних знань чи взагалі якоїсь діяльності. Слушною видається з цього приводу думка Д. Донцова, який уважав, що в радянських реаліях для «кандидата на демократичного міністра не

вимагалось ні особлива мудрість, ні відвага, ні шляхетність душі, вистачило, щоб він походив “із народу” і його “любив”» [178, с. 300].

За допомогою художніх деталей автор старанно змальовує образ, «стрункого пишновусого лицаря» («цілком український тип», зауважує оповідач) Петра Люшні. У портретній характеристиці виразними художніми деталями письменник одразу вказує на сутність цього персонажа: «Люшня був ще палкіший ентузіаст-революціонер, ніж голуб’ятник. Гарячковий вогник блимнув йому в очах. Він завзято гупав кулаком у поручні, трошив твердині капіталізму. Обличчя його таке було зле і напружене, наче він намагався перегризти шпагата. Завзято клацав міцними зубами, могутніми ударами забивав осиковий кілок в домовину буржуазії» [126, с. 100]. Істотну характеротворчу роль відіграють точно відібрані атрибути, деталі інтер’єру помешкання героя, що виражають духовний рівень його буття: «ломберний столик», «кривоніге плюшеве крісло», «стіна, на всю широчінь завішана килимом з химерними арабесками ліній і фантастичними постатями».

У повісті деталізуються захоплення голови комунгоспу. «Душа веселого товариства» Люшня віршів не любить, а любить більше анекдоти, замість художньої літератури читає (змушений читати – наголошує автор) спеціальні книжки: кодекси, постанови, циркуляри. «Неосяжної принади свавільний штукар» грає у виставах місцевого театру провідні ролі, має захоплення (розведення голубів), що свідчить про його романтичну натуру.

Надзвичайно комічними є епізоди реакції славгородського жіноцтва на увагу «дарованого долею, пустотливого жируна, балясника»: «Кожна молодиця зашаріється, наче бодягою натерта, коли він, мов молодий робфаківець, ударить закаблуками, запросить її на тур до вальсу. Всі замовкнуть, коли він казатиме: “Мотроно Митрівно, а драглів таких я ще ніде не їв”, з увагою прислухаються до кожного його слова: чи то він вітатиме молодих як творців нових форм суспільства, завзято кричатиме “горько” чи говоритиме про політику... То ж голова, – казатимуть, – видно зразу. Чоловік!» [126, с. 104–105].

Чи не найголовніший талант Люшні, за саркастичним зауваженням оповідача, виголошувати промови і тости на бенкетах, приводом до яких стають як «революційні свята», що утверджують «новий побут», так і релігійні свята, що засвідчують «змичку з народом». Виступи йому вдаються в будь-яких ситуаціях, перед будь-якою аудиторією й на будь-які теми. Зрозуміло, свої виступи Люшня заздалегідь ніколи не готував, а вдавався до імпровізації навіть без попередньо накиданих тез. В основі комуністичної риторики – використання політичних штампів, готових клішованих форм, на кшталт: «хай тремтить буржуазія!», «молодий, неокріплий організм радянських республік», «бойовий прапор», «будівники великої соціалістичної держави».

У сатиричному ключі витримана розповідь про партійну позицію Петра Люшні. Головною формою життєдіяльності персонажа оповідач називає його участь у різних з'їздах партктиву, засіданнях комунгоспу, численних мітингах до революційних свят. Чи не чи найбільш виразно талант демагога й кон'юнктуриста розкривається у винятково викривальної сили епізоді – в пафосній промові на славгородському з'їзді мисливців, несподівані висновки якої моделюють гумористичний простір твору.

Доповідь голови замкомгоспу, традиційно обраного до президії за пропозицією комфракції та виконуючого обов'язки головуючого, головні ідейні гасла, озвучені оратором за трибуною («Найбільше лихо, що підриває молодий, неокріплий організм радянських республік, це несвоєчасне полювання на зайців. Мисливці відчувають, що вони є будівниками великої соціалістичної держави. Славгородський мисливець мусить з гордістю і честю в міцних руках високо тримати свій бойовий прапор. Кожен славгородський мисливець жертвує на будову літака «Український мисливець» одну заячу шкуру першого сорту! Хай тремтить буржуазія!» [126, с. 202–208]), в авторській інтерпретації сприймаються як справжній зразок пустослів'я та політичного словоблудства.

Важливими є й висновки про духовну убогість, примітивність мислення і потреб радянських «господарів життя» (голови райвику Тура, секретаря райвику Шпанделької, завкультвідділу Птушки, районного статистика, юриста, начміла, страхогента, фінінспектора та багатьох ін.), які засвідчує зображена в іронічній тональності реакція залу на промову Петра Люшні: «Зачудована цим художнім експромтом, аудиторія зацікавилася. Господи, і навіщо так людей обдаровуєш ти?»; «Аудиторія, збуджена тими неймовірної краси й сили словами, задихалася...» [126, с. 206, 207].

Несподіваний і своєрідний *dues ex machine* у фабулі «Славгорода» – момент покарання Петра Люшні за бездіяльність: чиновника не обирають членом районного виконавчого комітету, що рівнозначно життєвій катастрофі. Власне, як і «трагічний фінал» – виключення з партії в ході чистки Івана Івановича з однойменної повісті Миколи Хвильового. Єдина лише різниця – причини поразки представників номенклатурного світу. В Костя Гордієнка подолання люшнівщини стало можливим у результаті підвищення свідомості простих робітників, зокрема Параски Перепелиці, яка на жіночій конференції виступила з рішучою та різкою критикою роботи жінвідділу й усього радянського апарату в містечку.

У цій ситуації, видається, спрацював внутрішній цензор і письменник показав саме такий варіант (як того вимагала пильна критика) життєвої поразки чиновника-кар'єриста. Не можна не помітити штучності сюжетного ходу (втрата Петром Люшнею статусу члена райвиконкому), концептуально його варто сприймати як умовний прийом, викликаний позалітературними обставинами, а не внутрішнім розвитком за художньо-естетичної концепцією автора повісті.

Не забуває згадати автор і про товариша Петра Люшні – поета Олеся Вишиваного, порівнюючи «святу дружбу» та «спільні ідеї» приятелів з почуттям бойового побратимства Низа та Евріала (свідомо чи несвідомо означаючи інтертекстуальний перегук із поемою Івана Котляревського «Енеїда»). Вишиваний мав талант до віршів та добру звичку «скрізь, усюди –

в лазні, пивній, в потязі, на ярмарку – знайомим і незнайомим – крамарям, попам, дякам, робфаківцям, червоноармійцям, учителькам, модисткам – кожному, хто не відмовлявся слухати його – а таких було мало, майже зовсім не було, читати свої талановиті вірші» [126, с. 34].

Прикметною є авторська характеристика Олеся Вишиваного та аналіз його поетичних спроб, що наводять на виразні аналогії з лірикою Володимира Сосюри. Персонаж повісті Костя Гордієнка – «свідомий і ніжний у своїх пориваннях, мрійник» – оспівував «золоті коси» та «вишневі губи» коханої, любив жоржини і не раз поетизував цю квітку у своїх віршах. Прагнучи «запалити пролетаріат ентузіазмом будівництва», чимало ліричних рядків присвятив Дніпрельстану.

Власне схожі (або ідентичні) художні образи зустрічаємо в художньому просторі поезії Володимира Сосюри: скажімо, «жоржини сумні» – у поезії «Коли потяг у даль загуркоче...», «золоті коси» – в поезії «Весняний сад, квітки барвисті». У ранній поемі «Оксана» зустрічається образ «вишневого краю». Контамінація ліричних образів природи та індустріальних пейзажів, картин «перемоги» над природою» притаманні поемі Володимира Сосюри «Дніпрельстан»:

«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» [408].

Вочевидь, створюючи образ поета Олеся Вишиваного Кость Гордієнко взорував на постать друга, ніжного лірика Володимира Сосюру, хоча, зрозуміло, упізнавані образи й художні деталі (золоті коси, жоржини, Дніпрельстан) не додають аргументів для розмови про виразний біографізм цього образу. Персонаж Вишиваного значно ширший за своє першоджерело, позаяк вбирає в себе інші риси сатиричної типізації.

Водночас образ поета Вишиваного з виразними алюзіями на українське коріння в повісті Костя Гордієнка не є вже таким однозначним. За іронічними пасажами про творчу діяльність (так, наприклад, редактори друкували лірику Олеся в номерах, присвячених «тижню ощадження», «місячникові ремонту», «тижню заготівлі яєць» і «пропаганди племінного скотарства»); на сторінках журналів «Харчосмак» і «Червоне мило» друкувалися тільки ідеологічно вивірені твори та под.), майстерно виписаними автохарактеристиками і взаємооцінками персонажів, приховувалося глибоке занепокоєння від вимог надміру політизованих видань, від ідеологічного засилля в літературі, суворо регламентацію літературної практики партійними й соціальними рамками.

Відверто говорити і писати про ці проблеми у вимірі соціальної реальності кінця 1920-х – початку 1930-х років (особливо після процесу у сфабрикованій справі СВУ) дозволити собі вже ніхто не міг. Хіба-що залишалося нотувати в щоденниках: «Але часи, часи! Щоб ніякогісінької тобі опозиції не було! Щоб ніхто не посмів не те, що друкувати вільне слово, а навіть думати вільно! Для чого ж напружувати мізки, коли є готова система думання і філософствування? Відкривай книжку Карла Маркса й читай. Їж досхочу – страви вистачить на всіх» [181, с. 41], – як це робив Михайла Драй-Хмара.

Загалом, у повістях «Автомат» і «Славгород» засобами іронії і сарказму Кость Гордієнко викриває негативні тенденції, що дедалі виразніше проявлялися в суспільстві (Славгород, попри його чітку географічну локалізацію, символізує Україну 20-х років ХХ століття в цілому. – Т. Ш.): пристосуванство, засилля партійно-бюрократичної системи управління, обивательство й міщанство, подвійні стандарти поведінки радянської номенклатури. Разом із тим виявляє своє критичне ставлення до суспільної атмосфери, того «незбагненого звірювання духу революції та підміни його мертвою казенщиною: талмудизація ідеології і гірко-саркастичний мотив «всефедеративного міщанства» [221, с. 236].

Висновки до другого до розділу

Творчість Костя Гордієнка припала на епоху різких політичних трансформацій та національно-визвольних змагань ХХ століття. Як і більшість українських письменників, розпочинав літературно-мистецьку діяльність із журналістики, не залишався осторонь від ідейно-художніх змагань того часу. Середина 1920-х років – час активної творчої праці, пошук нових шляхів творчого самовираження, результатом якого стала з'ява різножанрової малоформатної прози, трохи згодом – сатиричних повістей.

Посилення ідеологічного тиску й політичної цензури детермінували процес адаптації письменника до літературної творчості у форматі соціалістичного реалізму. Нівелюючи творчі принципи, митець опинився в «силовому полі» конформізму, що передбачав тісний діалог із радянською владою. Кость Гордієнко змушений долучитися до пропагандистських компаній художнього уславлення «нового життя», в ідеологічно витриманих формулах демонструвати власну лояльність. У форматі літературної практики конформістський акт включав також неухильне використання «мови влади», послуговування готовими ідеологічними риториками та відтворення запропонованих нею схем інтерпретації. Гносеологічною нормою буття майстра слова є внутрішнє роздвоєння (або подвійна свідомість) як результат балансування між власними художніми пріоритетами та офіційними вимогами соцреалізму.

Протягом наступних десятиліть прозаїк послуговувався досконало опанованими в 1930-ті роки правилами й нормами поведінки, ідентифікуючи своє життя з моделями, запропонованими партійно-державною системою. Щоправда в період Другої світової війни з мінімальним послабленням цензурного тиску зосередився на найближчій до власних світоглядних позицій проблематиці, не спотвореній ідеологічними корективами (морально-етичного вибору, духовної генеалогії, національної ідентичності).

Повоєнні десятиліття знаменні появою творів великої епічної форми, в основу яких покладена історія руйнування усталеної моделі життя

українського села з притаманними їй моральними та естетичними цінностями. В умовах несвободи моральні імперативи у площині літературного тексту Костя Гордієнка не вивищувалися над політичними установками державної ідеології. Період «виродження» соціалістичного реалізму позначений конкретними спробами розгорнути сповідь власної душі в публіцистичному жанрі та мемуаристиці. На схилі літ письменник публічно розповів про сокровенне, показав епоху соціальних катаклізмів ХХ століття через злети і падіння індивідуального «я», через суб'єктивний простір і час.

Творчі вподобання Костя Гордієнка на етапі становлення формувалися у руслі української реалістичної літератури та зазнавали впливу художніх віянь пореволюційного часу, зокрема творчості митців доби «червоного ренесансу» Василя Еллана-Блакитного і Миколи Хвильового. Письменник-початківець дебютував у літературі такими «мобільними жанрами», як: нарис, оповідання, шкіц, «малюнок з натури». Малі епічні форми давали можливість сконденсовано й оперативно реагувати на драматичні події, осмислювати складні життєві колізії, відбивати дух часу.

Малоформатна проза характерна поєднанням реалістичних принципів зображення, аналітичним підходом до осмислення явищ життя з елементами імпресіоністського та символістського письма. При цьому реалізм своєї «мімезисної природи таки не втрачає» [8, с. 149]. З-поміж проблемно-тематичний спектру творів домінують дві тематичні сфери: тема міста і тема села пореволюційного десятиліття. Причому обидві нерозривно пов'язані з осмисленням долі «маленької людини», інтереси якої полягають у задоволенні найпростіших фізіологічних проблем («Харчевня “Розвага друзів”», «Діти», «Ніч»). Важливе місце посідають твори, в яких розкривається тема дитячі долі у двох діаметрально протилежних соціальних вимірах: у несправедливому буржуазному суспільстві («Федько», «Зуб і Клишоногий») та в радянський час («На руїнах монастиря»).

Загалом, у малій прозі Костя Гордієнка виокремлюється трагічний образ світу, обтяжений небезпекою і страхом самотності, страждання й

безнадії, втрати людського в людині. На іншому полюсі художньої моделі зафіксовані контрастні картини радянського міфотворення, пафосні, ідеологічно зорієнтовані. Творчі інтенції письменника в обох випадках репрезентують духовні й морально-етичні полюси художньо-світоглядної системи та віддзеркалюють контрверсійність його світовідчуття.

Сатиричний «модус художності» притаманний повістям «Автомат» «Славгород», що були вилучені з літературного процесу, відтак не стали предметом фахового аналізу. Твори мають традиційну для малої прози Костя Гордієнка (особливо для нарисової форми) структуру: складаються з окремих розділів, слабо пов'язаних між собою на сюжетному рівні. Стилїстика на рівні загальної пафосності, типу риторики, образно-сміслових рядів позначена яскраво вираженими перегуками з творами Миколи Гоголя, Миколи Хвильового, Остапа Вишні. В обох повістях предметом сатиричного висміювання автора є радянська й партійна номенклатура, державний бюрократичний апарат, в іронічному ключі представлено узагальнений образ глухої української провінції.

РОЗДІЛ ІІІ
ПРОЗА КОСТЯ ГОРДІЄНКА ПЕРІОДУ «ЗРІЛОГО
СТАЛІНІЗМУ»: АВТОРСЬКІ ОРІЄНТИРИ ТА МЕХАНІЗМИ
ВПИСУВАННЯ В НОРМАТИВНИЙ ДИСКУРС

3.1 Бриколажі радянського життя в оповіданнях і повістях «про комуни»

В умовах посилення ідеологічного тиску кінця 1920-х – початку 1930-х років «постановка і вирішення літературних завдань сплелися із завданням вироблення соціальної поведінки. Відповідь на запит про свою лояльність не досить було залишити в анкетах: письменник все більше й більше змушений давати відповіді на питання власної життєвої поведінки всередині самого літературного тексту – побудовою героя та сюжету, конструюванням авторської оцінки і т. д.» [465, с. 393]. Змушений «вписуватися» в офіційний дискурс і Кость Гордієнко, неодноразово критикований за «поверхову фіксацію переважно темних і негативних явищ життя без належного їх “прояснення”» [207, с. 23] та ігнорування переможно пафосних орієнтирів комуністичного проекту «перетворення світу». Прислуховуючись до «порад» пильних критиків, письменник поступово відходить від заявлених раніше творчих позицій. Він не лише змінює художні вподобання та естетичні орієнтації, але й опановує методами розробки ідеологічно спрямованої прози, що відповідала волюнтаристським інтенціям революційної культури.

Увага Костя Гордієнка зосереджується на проблемі українського села в період карколомних соціальних змін, на темі землі-годувальниці та її господарів, що була зрозумілою та близькою письменникові в силу багатьох об’єктивних причин. З одного боку, перебування в сільській глибинці України, подорожування селами Харківщини, Полтавщини, Житомирщини, Чернігівщини, Сумщини, давало великий життєвий матеріал, що потребував глибокого художнього осмислення. З другого боку, життя в цьому

середовищі, відчуття людей, їхніх проблем і прагнень стимулювало бажання (хоча й глибоко затаєне) висловити власну, правдиву, а не сфальшовану, думку про драматичні соціальні колізії та нові форми господарювання перших сільськогосподарських комун.

Припускаємо, що могла бути й інша мотивація, яка полягала у спокуті за старі «гріхи»: як за «художньо неповноцінні, нечитабельні» твори, «замулені непотрібним матеріалом» (Д. Копиця), творчу «манеру письма» (Ю. Махненко), вироблену під впливом модерних віянь, так і за зв'язки з Миколою Хвильовим та його літературними однодумцями з «Гарту» й ВАПЛІТЕ, що стали в опозицію до ідей масовізму, просвітництва та профанації мистецтва. Так чи інакше, але в кінці 1920-х років Кость Гордієнко, убезпечуючи себе від дошкульних закидів та упереджених оцінок, цькування і звинувачень, остаточно переводить погляд на революційне «будівництво» в українському селі, окреслюючи семантичне поле контексту, моделюючи конфлікти, композиційно-сюжетні колізії та характери.

Аналіз літературно-критичних матеріалів (досліджень М. Васьківа, І. Дзюби, В. Дончика, С. Ленської, Ю. Коваліва, О. Філатової, В. Хархун та ін.) дозволяє стверджувати, що в українській літературі кінця 20-х років ХХ століття виразно окреслюються нові підходи до художнього осмислення села після ліквідації приватної власності на землю та впровадження т. зв. реформ більшовиків. Більше того, у сфері авторського аналізу – протистояння між колективним та індивідуальним способами мислення, між звичаєвими нормами і традиціями життя українців та штучними ідеологічними моделями колективного землекористування в розбурханому революцією селі. Прикметно, що у створюваних письменниками художніх картинах про становлення радянської влади виразно оприявнюються два різні, часом амбівалентні, погляди на процес оновлення та його результати. Один відтворює пафос утвердження віковічного прагнення селянина до землі та волі, інший – правдиво відтворює зміни в селі, на «спільній» землі як суспільну й морально-психологічну драму.

Показ руйнування патріархального світу українського села як героїчної боротьби світла і темряви, трагічного минулого і щасливого майбутнього, перенесеного у план теперішнього часу, оспівування економічних і соціальних новацій більшовиків, пов'язаних із колективним господарюванням, визначає загальну тематичну домінанту в літературі соціалістичної орієнтації. Більше того, загальний ідейно-тематичний потік «сільської» прози («Залізний кінь» Спиридона Добровольського, «Білий вовк» Петра Панча, «Історія одного колективу» Якова Качури, «Паровий млин» Івана Сенченка, «Околиці» Леоніда Первомайського, «Баланда» Анатолія Шияна та ін.) яскраво представляє вектори та орієнтири державної політики того часу.

«Різні етапи переходу села на колективні рейки утворення комун, тсозів, артіль, 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» [176, с. 72], визначають траєкторію розгортання сюжетно-композиційних колізій, заснованих на ідеологічних і художніх моделях. Позбавлені широких епічних узагальнень, глибокого осмислення драматизму соціальних змін та їхнього впливу на життя й ментальні структури людини, такі твори виконували функцію транспонування ідей у свідомість масового читача.

Інший формат художнього світомоделювання представляє художню картину «розхитаного» світу українського села – складного й доволі суперечливого, пов'язаного зі знищенням усталених аксіологічних цінностей. Тривожні симптоми дисгармонії патріархального селянського світогляду, максимально оприятлені в період карколомних соціальних змін, пронизують твори Михайла Івченка («Горіли степи», «Землі дзвонять»), Мирослава Ірчана («Перший переділ»), Григорія Косинки («Політика», «За земельку», «Змовини»), Аркадія Любченка («Ворог»), Бориса Тенети («Люди») та багатьох інших письменників.

У площині художнього тексту постає фінал руйнації духовного мікроклімату українського села з певними усталеними почуттями, традиційними моральними орієнтирами, що формувалися протягом століть. «Рід розпадається, брате, ми розлучаємося. Нащо тоді земля?» – робить невтішний висновок один із героїв повісті Михайла Івченка «Землі дзвонять», застерігаючи від намірів зламати основу людського життя: «рід це все. З родом ніколи не згинеш! Рід – це сама земля. Вона його благословила, і гріх його ламати» [215, с. 411]. Мине кілька років в романі Юрія Яновського «Вершники» спочатку вустами червоного комісара Герта, а потім командира інтернаціонального полку Івана Половця промовиться зловіща аксіома «рід розпадається, а клас стоїть», що визначатиме офіційну доктрину комуністичної світобудови.

Художньо відтворюючи складну дійсність у хронологічному вимірі пореволюційного десятиліття, письменники звертають увагу на справжню суть колективної роботи колишніх наймитів, на результати їхнього ставлення до праці, до господарювання на «комунівській землі». «Самотньо відчувають себе комунари» липівської комуні «Червона сила» з роману «Чорний ангел» Олекси Слісаренка, «не вірять в успіх *нової й химерної, на їхню думку, вигадки*» [399, с. 68] члени сокільчанської комуні «Чайка» з «Голяндії Дмитра Бузька. «Розбігаються так ганебно», повертаючись до багатовікового індивідуального обробітку землі.

Не сприймають «вошиві комнезами», що на чужій «землі осіли колективи свої плодити» [234, с. 109] господарі, власники міцних селянських господарств у романі «Ольга» Якова Качури. Показово у цьому плані постає картина комунівського господарювання в «Артезіані» Пилипа Капельгородського, опис якої не викликає особливих надій на успіх: «...він потрапив на двір, де серед сміття й покидьків валялися вози в безладді, сани, плуги, борони й різне приладдя»; «Просто перед очима двоє худющих, вошивих коней висіли на мотузках перед порожніми яслами, неспроможні стояти на ногах. Далі троє не кращих, коростявих лежали в бруді, в кізяках,

не встаючи. Декілька молодших і сильніших перебирали в яслах соломку, вишукуючи щось їстівне» [231, с. 71, 72].

Більше того, в українській літературі спостерігаються спроби передбачити наслідки примусової комунізації, що викликають цілий ряд реакцій. І чи найголовніша – застерегти від руйнування усталеної моделі життя з притаманним їй моральними та естетичними цінностями, як це було зроблено в романі «Голяндія» Дмитра Бузька. «Це не жарт, комуно, цей темний, холодний коридор і обіруч – двері. *Це – в'язниця*. Особливо коли в темряві блимає паскудна маленька лампа. Та ще й чадить. Та ще й смердить нестерпучо» [37, 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 гидких 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?*» [37, с. 291–292].

«Яка земля! Краси якої місце! Млин! Хати! Повне господарство, повні права було дано – тільки жити комуною. І от вернувся через три роки – тікають. *Казарма, табір – не комуна, тринадцята рота, а не життя*. Млин стоїть. І все посохло. І сохне, бачу, що найголовніше – *в'яне, сохне людський дух*» [277, с. 60], – звучить суворий вирок радянській комунізації українського села у драмі Миколи Куліша «Комуна в степах».

Залишається додати, що відображені у творах означеного тематичного комплексу картини «оновлення» українського села наразі доповнюються й конкретизуються сучасними науковими дослідженнями. Так, чимало вітчизняних істориків [42], [278], [415] сходяться на думці, що ініційована більшовиками після жовтневого перевороту ліквідація приватної власності на землю та організація на початку 20-х років ХХ століття

сільськогосподарських товариств, артіль і комун, мала низьку ефективність в Україні. Звиклі до індивідуальних форм співжиття та одноосібного господарювання селяни не виявляли великого бажання до колективної роботи на «спільній» землі. Більше того, «найвідсталіший, найконсервативніший за своєю природою клас» (у сталінському трактуванні. – Т. Ш.) неодноразово вдавався до відкритого протесту або глухого опору: від розправ з радянськими активістами, псування реманенту та нищення худоби до збройного протистояння із гаслами повалення радянської влади.

Вибір сільської тематики, зокрема показ першого етапу «перебудови» українського села в контексті соціальної реальності 20-х років ХХ століття став для Костя Гордієнка доленосним і цілком усвідомленим кроком, що підтверджував його бажання «реабілітуватися» перед «читацькою громадськістю» за «хибний шлях поверхового емпіризму без правильних узагальнень» [400, с. 298] та «занепадницькі мотиви». Аби втриматися у новій дійсності письменник визнав умови залежності. Одне з пояснень, чому так швидко «здав свої позиції» та визнав «класовий характер такої “витонченої” риси як ідеологія, мистецтво», можна знайти у статті «На шляхах до пролетарського мистецтва» Івана Кулика: «Голод – не тітка... Без “пайки” – не можна. І також без черевиків. А все це у «хама». Залишається одно – піти на службу до “хама”. Неприємно, але іншого виходу немає... Наслідки само собою розуміються – посади в ІЗО, МУЗО, ЛІТО, ТЕО... академічні пайки... Грубо. Неестетично. І все-таки факт. “Хам” упертий. Подавай йому революційне та ще й пролетарське. А як ні – то нема й пайки» [275, с. 33].

Загальна настроєва тональність, художня картина світу, проблематика різноманітних за стилем і поетикою творів 1928–1930-го років виразно демонструють болісний процес адаптації письменника до нових вимог. Іншими словами, написані в цей період оповідання («Хазяїн і наймит», «Мудриголови», «Ладька», «Нечипір», «Комунари», «Кулічани в комуну

пішли», «Вечори на хуторі під Красносілкою», «Полільніці») та повісті («Комуна «Жовтня» на Волині», «Комуна на хуторі Куличка», «Повість наймита») засвідчують шлях поступової авторської «еволюції» від творчої індивідуальності на користь політико-ідеологічних вимог, що за кілька років завершиться творчим зламом.

Нав'язувані партійною критикою критерії знаходять відображення у простіших та більш зрозумілих картинах світу, які стають для масового читача основним орієнтиром в соціальному просторі. Розгортання горизонтів художнього мислення в межах ідеологічної парадигми базується на міфологічних принципах моделювання світу. Кость Гордієнко шукає себе в заземленій реалістичній прозі, практикує творення особливого життя українських селян, що об'єдналися в перші артїлі / комуни, завжди однозначного та пафосно оптимістичного.

У змодельованій письменником картині світу засадничим є конкретно-реалістичне відображення українського села в період т. зв. радянського «реформування», звідси – помітна стильова, сюжетна й образна однотипність. На передньому плані фігурують численні історії колишніх наймитів, які власною працею досягають значних результатів. Ідеальні чи близькоідеальні картини сьогоденного (радянського) буття обов'язково контрастують із трагічним минулим безземельних злидарів: нелюдською експлуатацією та знущанням багатіїв-односельців, моральними приниженнями й безпросвітною працею з самого дитинства. І що особливо прикметно, зображена оптимістична реальність має прикметні ознаки фальшивості та імітованості.

Для реалізації творчих намірів прозаїк послуговується нарисовими жанрами, що давали значно більший простір для відтворення динаміки й панорами «нового часу», для змалювання актуальних буднів «комунівського життя». Стильова манера письменника має розповідно-публіцистичний і художньо-інформативний характер, позначена використанням широкого фактографічного матеріалу. Окрім іншого, як справедливо зауважує

дослідниця творчості Костя Гордієнка Ольга Зінченко, їй притаманна «виняткова конкретність предметного зображення (...), докладний показ подій і стосунків, ситуацій, вчинків персонажів» [207, с. 49].

Вже традиційно твори не мають наскрізного сюжету, складаються з окремих зовні розпорощених розділів, що відтворюють передісторію та певні епізоди становлення перших комун, проблеми і труднощі господарювання, висвітлюють досягнення. Залишається незмінною й оповідна манера – розповідь від першої особи. Водночас у цих нарисових оповіданнях і повістях вперше оповідачем виступає один із героїв, який розширює художній світ завдяки репрезентації власного життєвого досвіду та індивідуальних світоглядних позицій. У площині тексту такий герой здебільшого говорить, а не живе, відтак, на першому плані нарації – його деталізовані міркування й короткі репліки, розповіді, спогади, далі – конкретні вчинки й поведінка.

В означеному контексті варто звернути увагу: вперше ідеалізовану картину комунівського життя письменник зобразив 1925 року в нарисі «Живемо комунією» (журнал «Всесвіт», № 8). Заголовок твору перегукується з поемою Павла Тичини «Живемо комунією» (1920 р.), надрукованої в 1922 році окремою книжкою, а за два роки вміщеної до збірки віршів «Вітер з України». Типологічно близьким бачимо й розвиток індивідуально-авторського «я» обох митців: від заперечення часто «сліпої боротьби» й темного начала в людині до утвердження революційних ідей та соціалістичними ідеалів колективізму. Перефразовуючи слова Роксани Харчук [443], можна сказати, що обох митців «менше цікавить людина і таке втілення її індивідуальності, як народ». Вони більше переймаються «колективом і людством».

Інтертекстуальні збіги, на нашу думку, не випадкові, позаяк свідчать про схожі ідейні авторські настанови та світоглядні позиції, сформовані під впливом суспільно-політичної атмосфери доби «червоного терору». Як писав С. Єфремов, внутрішнє сум'яття Тичини-поета серед суперечностей часу

завершилося переходом до «комуністичної романтики “не од мира сього”, до прокльонів на ворогів комунізму та чудної віри в якусь “Інтер-республіку”» [194, с. 623]. У результаті звуки «сонячних кларнетів» змінилися на бойові акорди революційних гесел, як у поемі «Живем комуною»: «То ж кожен з нас будує людськості престол, і кожен як апостол. Ах, скільки радості, коли ти любиш землю. Нема у ній ні янголів, ні Бога, ні семи небес. А є лиш гордість і горіння, сукупна праця і хвала. Ну що з того, що всесвіт кров залляла?... Ми робим те, що робим, і світ новий – він буде наш!» [422, с. 80].

У центрі повістування нарисю Костя Гордієнка «Живемо комуною» – історія артілі незаможників «Маяк», розташованої поблизу Великих Сорочинців на Полтавщині. Композиційно твір складається з невеличких розділів, кожний з яких має заголовок і предмет розповіді («Полтавським шляхом», «Маяк», «На безмежній цілині», «Повіяв вітер», «Дід Коломієць», «Тернистий шлях», «Зацвіли хліба» та ін.). Така побудова дозволяла письменникові найбільш оптимально згрупувати багатий фактичний матеріал, подати його компактно, без повторів, виструнчити розповідь у хронологічній послідовності: від минулого до сучасних реалій. У нарації домінують типові для тих років монологи-промови, розгорнуті в цілі розділи, що не доповнюють авторську розповідь, а набувають цілковитої самодостатності, викінченості та завершеності.

Увага автора зосереджена на широко викладеній передісторії комуни, праобразом якої місце є проживання та господарювання українських селян в Росії, які свого часу, спокусившись на переселенську політику царського уряду, виїхали на вільні землі до Сибіру, за Урал. Повернувшись на батьківщину та отримавши землю, селяни об'єдналися у комуни і продовжили працювати гуртом. Далі сюжетні колізії нарисю «Живемо комуною» розкривають сучасні реалії життя комуни та гіперболізовані успіхи їхньої роботи.

Під кінець оповіді соціалістична ідея тріумфує: історія про важкий шлях комунарів завершується оптимістичною, ідеальною реальністю – з

ідилічним єднанням селян у комуні, з матеріально забезпеченим життям (охайними житлами та упорядкованими господарськими будівлями, високими врожаями, технікою і под.). Прикметно, що всі ці картини колективного «раю» постають із розповідей комунарів, які, між іншим, зображені схематично й неіндивідуалізово, без психологічно переконливого портрету, без показу «коренів, нехай навіть суто біографічних» [176, с. 74]. Розкритий переважно в загальних рисах характер персонажів, позбавлений внутрішнього світу, сумнівів, розчарувань.

До слова, перебільшення успіхів колективних селянських господарств як щодо продуктивності праці, так і щодо «машинізації» праці та електрифікації помешкань комунарів має виразне агітаційне спрямування. Так, скажімо, доволі аргументовано для тогочасного читача виглядає агітація за комуну, коли «по жнивях придбали трактора» [119, с. 35], а «другого літа придбали молотарку Ланца та ще два фордзони» [119, с. 37]. Або розповідь оповідача про техніку, що працює справно, дозволяє економити час і робочі сили, піднімає цілину, яка багато років не оралася. Або авторський міф про кращий обробіток землі, застосування агрономічної науки, що дозволяють збільшити врожай мало не вдвічі (порівняно з тим, що збирається на одноосібних полях) у комуні.

Прикметно, що всі ці процеси оновлення життя торкаються не цілого села і не всіх його мешканців, а лише комунівських господарств, добровільно утворених колишніми наймитами та незаможними селянами, які спільними зусиллями вийшли на шлях ефективної праці та достойних заробітків. Між іншим, у текстах означеного тематичного комплексу письменник жодного разу не обмовився про підтримку комун з боку держави. Колективні господарства виграють боротьбу з одноосібниками лише завдяки сумлінній праці та кращій організації виробничої діяльності, яка, мовляв, обертається високими врожаями та високими прибутками, можливістю купувати не тільки худобу, але й техніку, споруджувати млини, кузні, інші господарські об'єкти.

Саме такий підхід спостерігаємо в «документальному фотонарисі» (авторське визначення жанру. – Т. Ш.) Костя Гордієнка «Комуна на хуторі Куличка». Уже традиційно структура твору поєднує нариси-розділи, що мають власні назви (деякі у свою чергу структуруються на окремі елементи), сюжетну лінію, типи характерів. Перед читачем проходять непов'язані між собою картини громадського життя, змальовані з розповідей колишніх селян-незаможників. Лише перший розділ «Історичні дні на хуторі Куличка» представлений у площині авторської нараці, в інших – оповідь веде герой, деталізуючи події і взаємостосунки, вчинки, власні міркування тощо.

Так, у розділі «Комуна в землянці. – Сім чоловік – пара чобіт. – Героїка праці. – Перші комунарки» про створення комуні по черзі розповідають Іван Остапович, Марина Василівна, Кулина. У розділі «Оповідання комунарки Пріськи Влезько. – Під глитайським чоботом. – Бує колективний лан» мовну партію веде одноосібний оповідач. Це була чи не перша спроба використати художній макроприйм, який на багато років стане істотним, а можливо, і центральним для Костя Гордієнка, – перетворити на наратора героя свого твору. Щоправда, і в цьому розділі, і в інших використання прямої мови для створення повноцінного образу не врятувало автора від однобічності та схематизму його зображення.

Розповідаючи про своє життя, комунарка Пріська Влезько змогла повідомити тільки загальні, типові риси: наймитувала, зазнала збиткувань від хазяїв, прийшла в комуну, бо тут праця здалася їй значно легшою, ніж у наймах. Нічого особливого, індивідуального, що позначає долю повноцінного героя, з нею не сталося. У розповіді про комуну «Червоний степ» вона повідомляє те ж саме, про що розповідав у попередньому розділі автор («Хуторянин, з діда-прадіда хлібороб, зібрав бодай п'ятдесят пудів зерна з десятини. А там, де робив злидар, голота, комуна – десятина дала сто п'ятдесят! От і розсудіть! Де правда? Буряк, городина в комуні також дали вдвоє більше, ніж на хуторі» [103, с. 8]; «Комуна млин будує. От уже заживе! // Бо й так уже: плуга, воза справити – до комуні вези. // Колесо позичити,

плуга – в комуни. // Молотити – до комуни. // Зерно чистити – до комуни» [103, с. 10]; «Темної ночі різке світло блиснуло в вікнах комуни, очі засліпило. Високо засяло над двором. // Електрика. (...) А там ще чимало чудес об'явилося, – кіно, радіо, трактори» [103, с. 11]).

А ось майже ідентичні монологи про гіпертрофовані досягнення комуни Пріські Влезько: «Минуле літо у нас як уродила картопля, то селяни зроду-віку не бачили такої! Півтори тисячі пудів дала десятина! На селі – бодай п'ятсот» [103, с. 37]; «Придбала комуна три трактори, молотарку, сівалку. Селянам зерно збувати стали, засівали лани. Оралі бідності» [103, с. 39]; «Стало жить нам краще. Господарство он яке! Сто двадцять корів! Корови такі були, сименталки, по відру молока дає за раз. Три рази видоїв – три відра. Це на селі три корови стільки не дають» [103, с. 39].

Спроби показати приватне життя персонажа (хоча й невдалі) помітні в розділі «Як було попервах», де історію свого одруження, позбавлену інтимних колізій та особистих переживань, розповідає молодий комунар. Заключні сюжетні епізоди висвітлюють актуальний для літератури того часу гендерний аспект колгоспного будівництва (розділ «Ще про Куличку. – Крах одного авторитету. – Жінки стялися. – Куличани в комуна пішли») та розповідають про шкідництво куркулів, невизначеність позиції одноосібників, які стоять осторонь комун, уникають усупільнення нажитого добра (розділ «Розворушення думок на хуторі Куличка. – Бути чи не бути комуні? – Білий Пилип і Чорна Мотря. – Незаможник Рудь»).

«Комуна на хуторі Куличка» має певні перегуки з літературними творами колег по «Гарту». Зокрема спостерігаємо ремінісценції із «Третього листа до літературної молоді» Миколи Хвильового. Фраза з «документального фотонарису» Костя Гордієнка «молодь пливом пливе в Будинок комунара» [103, с. 11] виразно вказує на тезу памфлету «...з нетрів села й міста упевненою ходою пішла молода молодь» [448, с. 431]. Інтертекстуальні збіги пояснюються, на наш погляд, світоглядними позиціями обох письменників,

що вбачали перспективу розвитку нації в поборенні провінційної обмеженості та активній діяльності «молодої молоді».

Галерея образів повісті «Комуна на хуторі Куличка» є доволі широкою, але немає головного героя. В центрі – колективний образ комунарів, безлика маса з ключовими соціальними ролями. Домінування соціального елемента в художньому світі, акцент на суспільних проблемах, схематичність картин стали на заваді творення повноцінних художніх образів. Письменник ніби не помічав однобічності та схематизму змальованого в повісті типажу, поданого крізь призму виробничих відносин, без психологічного мотивування поведінки й характеру, аналізу його внутрішнього світу. Вочевидь, дискурс звітувальності, репортажність, «художня непереплавленість матеріалу» (вислів В. Дончика) не дозволили авторові вийти за межі журналістики, а повісті «Комуна на хуторі Куличка» стати повноцінним художнім твором. «Документальний фотонарис» за жанровими ознаками так і залишився на межі художньої літератури та публіцистики.

Оповідання й повісті Костя Гордієнка, написані протягом другої половини 1920-х і на порубіжжі 1920 – 1930-х років, не позбавлені художніх прорахунків і не є бездоганними на художньому рівні. Між тим, засвідчуючи спроби прозаїка пристосуватися до «вимог часу», ці твори окреслюють його прагнення до об'єктивного, не сфальшованого відображення життя в українському селі. Попри суттєве увиразнення в тематиці й поетиці ідеологічного компонента, спостерігаємо чітку письменницьку установку на відмову від утилітарної однобокості в показі різних життєвих сфер.

Іншими словами, в написаних у другій половині двадцятих років творах, кожен із яких по-різному розкриває шлях розвитку таланту письменника (оповідання «Хазяїн і наймит», «Мудриголови», «Ладька», «Нечипір», «Комунари», «Куличани в комуну пішли», нариси «Комуна «Жовтня» на Волині», «Комуна на хуторі Куличка», «Повість наймита» та ін.) відсутня «вульгарна соціальна детермінованість людської поведінки, заданість,

настановність, спрямлення, на догоду примітивно «класовому» підходу, складної діалектики життя» [176, с. 84].

Прикметним в означеному плані є оповідання «Мудриголови», в основу якого покладена вже традиційна для творчості письменника хронологічно означеного періоду тема села, землі та її господарів. Тема близька авторові, на чому наголошували й тогочасні критики [458], [503], [504], [509], акцентуючи на автобіографізмі сюжету, на втіленні індивідуальних спостережень та переживань. А через певний час – закидаючи письменникові політичну незрілість і безпринципність, звинувачуючи у відсутності чітко виявленої ідейної позиції. Тим не менше, у художньому тексті спостерігаємо передовсім закоріненість ідейно-художніх орієнтирів автора в реальну дійсність, заґрунтовану на власних життєвих спостереженнях, на побачене й пережите під час мандрування селами України, почуте від крян-хліборобів.

До детального аналізу оповідання Костя Гордієнка «Мудриголови», не позначеного очевидно плакатністю образів і проблем, вдаємося свідомо. Адже в ньому спостерігаємо не тільки прагнення автора осмислити карколомні суспільні події, але й спроби органічно поєднати соціальний та національний (що дедалі виразніше окреслювався в художній площині творів) компоненти. Прикметним є погляд письменника на зображувані події, його інтерпретація та особливості світомоделювання, які цілком очевидно випадають з офіційного дискурсу. Приваблюють «Мудриголови» і своєрідним стилем, багатомовною та образністю.

В оповіданні немає послідовного хронологічного викладу подій, так само, як і зовнішнього (подієвого) сюжету. На перший план, отже, виходить суб'єктивізоване відчуття й переживання персонажами зовнішнього світу. Власне преамбульна частина твору виразно засвідчує письменницьку установку на поєднання наративного та виражального планів: «Слухайте повість Мудриголів! Слухайте тих, що на порозі Нового світу сприйняли Велику Мудрість. (...) // Ніхто не помічав тих днів... Не заховані ті дні лише

від Мудриголів. Ясно, рельєфно біліють вони на косогорах космосу, мов води серед ярмаркового шляху. Слухайте повість Мудриголів! І ви, молоді, і ви, старі... Слухайте тих, для кого не заховані таємниці днів» [111, с. 35]

Реальний хронотоп оповідання включає подію одного дня, хоча розгортання сюжетних ліній в історіях персонажів охоплює життя кількох десятків (через ретроспекцію – й сотню) років. Прикметною особливістю відтворення хронології подій є їхня співвіднесеність із річним календарно-обрядовим циклом та християнськими святами, на зразок: «вечірку робили, на водохрестя те було...», «на Юрія хресний хід через яр», «На Маковія якраз...», «на Юрія ворона в житі сховається», «Толока на Петра-Павла», «гульовий скот... на Георгія виженуть».

Художній простір твору формується з таких локацій, як: майдан, долина, баштан, гора. Просторова парадигма твору окреслює низку конкретних географічних топосів (Славгород, Чоколапівка, Голохваста, Зелений Клин, Гола Долина, Лиса гора, Самотоївський яр), що складають композиційну рамку оповідання. Не є характерним для тексту документалізм та співвіднесеність із фактами й явищами дійсності, прикметно оприявлені в попередніх нарисових формах Гордієнкових творів.

Ритм оповіді сповільнений, хоча інтонації доволі різноманітні: від гоголівської патетики в змалюванні «славного селища Чаколапівки», зображення «найкращих дівчат» і «чорновусих красенів» та витриманих в епічно-фольклорному ключі сільського пейзажу й національного інтер'єру до ретельно виписаних у сатирично-іронічній тональності картин життя комунарів. До слова, письменник відтворює типово український світ із його характерними етнонаціональними атрибутами, реаліями, емоціями, візіями («Душа українська скрипить, скрегоче, мов ті скраклі»; «Блідоблакітні барви льону милують око, густий сум васильковий кружляє голову»; «Тому треба було сіялки, тому віялки... тому чистосортного зерна пшениці “українка”»). У форматі фольклорної традиції письменник змальовує картини української «старовини», зокрема чумацький промисел чоколапівців, щедро

використовуючи традиційні епітети, інверсії, вкраплюючи локальні фрагменти народної думи.

У структурі тексту знайшли відбиток Гордієнкові експерименти раннього періоду творчості і чи не найяскравіше – графіка, ритмічна організація тексту з характерною семантико-синтаксичною будовою фрази (риторичні запитання й оклики, безособові, називні речення) та заклично-спонукальними інтонаціями:

Ось що діється в Чоколапівці тій!
 Хто може збагнути мудрість тогосвітнього?
 Неосяжна сваволя, химерно сило, твоя...
 Неосяжна глибінь твоя, о, народна мудрість!
 Романтика померлих душ... [111, с. 39]

Семантичне поле оповідання «Мудриголови» охоплює широкий пласт проблем тогочасного українського села. Прагнучи до різновекторного осмислення, автор в художній площині тексту поєднує картини дійсності з ретроспекцією в минуле Чоколапівки та її мешканців. Репродукування світу в Костя Гордієнка не є однозначним, як, приміром, це тиражувалося в нарисах. Немає і традиційного контрасту: злиденне бідняцьке вчора і щасливе комунівське сьогодні. Більше того, зображення життя селян до революції позбавлене негативних конотацій. Ось, як міркує дід Каракай, спростовуючи поширений радянський стереотип: «...читає в книзі: без кооперативу – селу могила. О боже мій, думає. А де ж поділися всі ті крамниці, що полиці так і гнуться? Ще й купці стоять, запрошують. Серед базару, було, вийде, хреститься» [111, с. 10].

Спостерігаємо традиційний для творів означеного тематичного комплексу поділ персонажів на селян-незаможників, що організували комуну, та одноосібників і колишніх міцних господарів. Дивна річ, взаємостосунки цих груп ніколи не доходять до антагонізму. Навіть підігріті більшовицькою концепцією класової боротьби, вони не обертаються взаємним ворогуванням і ненавистю. В авторській інтерпретації різниця між

світоглядними позиціями комунарів і некомунарів лежить не в ідеологічній площині, а швидше залежить від морально-етичних та духовних можливостей кожного персонажа.

Прискіпливо розглядається в оповіданні проблема соціальних змін на селі, пов'язаних з організацією колективних господарств. Всі «за» і «проти» радянських новацій у землекористуванні виголошують дід Каракай, баба Пучиха, Шкарлупа, Гук, Трандара. З одного боку, чоколапівці усвідомлюють, що комуна відкриває для них необмежені перспективи, пов'язані насамперед із розвитком освіти, культури, з машинізацією роботи на землі. З другого боку, «спрацьовує» фактор закоріненості української ментальності на землю, спорідненості землі та селянської долі.

Як справедливо зауважував І. Франко, «жадоба збільшення земельної власності, доходить у нього (селянина. – Т. Ш.) 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. (...) Земля – це майже єдине мірило для оцінки етичної та суспільної вартості селянина» [433, с. 184]. Тому, отримавши омріяний віками шмат землі, незаможні селяни прагнуть залишитися одноосібними господарями й не поспішають до гурту. «Будемо з голоду здихать, тоді прийду. Все життя робив по панах, а тепер мені кажуть: іди в комуна. Землю дали хорошу, під самим порогом, похазайнував би тепер. Дарма, що бідняк, а не хочеться туди залазити» [111, с. 18] – відверто зізнаються у своїх намірах герої твору.

Не додають оптимізму та відштовхують людей від комуни і методи, якими їх туди заганяє радянська влада, і стан господарювання («господар біля волів пораяється, а наймит газету читає»), і діяльність недолугого керівництва, спрямована лише на особисте збагачення. Розповідаючи про свавілля та хабарі голови і секретаря сільської ради, що «вже скрізь прокрався», автор з гіркою іронією змальовує красномовний образ нової влади: «Збере, було, дідів той Тихін, поставить уряд: маршируй! Витягнув

йому старий Малай таку сотню, що аж лопотить, того і не зачіпав. Збере людей, п'є з ними. Нап'ються, гомонять»; «Всі і бояться, бо голова – все може: не віддасть сина до Червоної армії, бо, мовляв, ворог совецької влади... Найкращий клопоть землі наділить... податок великий накіне... права голосу позбавить» [111, с. 25]). Мимоволі спадає на думку паралель із героєм «зразкового тексту» (вислів Валентини Хархун) Андрія Головка «Бур'ян» – головою обухівської сільради Корнієм Матюхою. П'яниця, горе-керівник, прикриваючись партквитком, «живе, мабуть, поміщик так не жив: щодня гуля, п'янствує, ... наганом розмахує» [69, с. 22]. З самого «ранку до ночі п'є, не вихмеляється, з компанією. Б'є пики селянам, як колись урядник, а його підручним – на все права й воля» [69, с. 46].

Кость Гордієнко наважується критикувати партійну політику на селі (щоправда, делегуючи крамольні думки малоосвіченим похилого віку селянам), розповідаючи про новітню «панщину», «здирство з народу» – сільгосподаток, про арешти та висилку заможних українців до Сибіру. Не обходить увагою і проблему примусового вилучення хліба, саркастично нагадуючи виконавцям розпоряджень радянської влади про хлібозаготівлі, на зразок, «у виконавця ноги спухли, так по заготівлях бігав».

Політичний критицизм автора спрямований проти розправи влади над заможними господарями, головна провина яких полягала в любові до землі і праці. Дотепне питання Трандари, поставлене представникові «з центру», розкриває гірку правду про безглузду політику комуністів, які власними руками нищили традиційну хліборобську культуру та руйнували економічні підвалини села: «Раз, було, представник ... корив чоколапівську громаду, певніш, заможну верству її, за те, що хліб спекулянтові спродає, а не хоче до кооперативу везти (...) коли справ дійшла до сільхозподатку, коли представник округи з властивою йому рішучістю зазначив, що треба натиснути на заможну верству, Трандара, аніже не вагаючись, запитав представника центру: а скажіть но, хто тоді государство содержуватиме, як не стане багатих» [111, с. 24].

Головним героєм оповідання «Мудриголови» є не загальний колектив і не абстрактна селянська маса, як було в нарисових повістях, а конкретні персонажі, виписані старанно, в деталях і подробицях індивідуальної вдачі та долі. Переживання, емоції, почуття комунарів Каракая, Шкарлупи, Пучихи, Здорихи, одноосібника Трандари обумовлені частіше явищами соціального характеру. Усі вони – маленькі філософи, які постійно міркують над екзистенційними проблемами і водночас демонструють відмінне почуття гумору, вміння пожартувати над собою.

Водночас виокремлюється прагнення автора показати індивідуальне «я» героя: в основному через характерні мовні «партії» з усіма можливими відтінками та нюансами (інтонацію, репліки, лексику, стилістику), через внутрішню і зовнішню реакцію (емоційні спогади про власне нужденне існування, роздуми про несправедливість соціального устрою, переживання через неусталеність життя, сподівання на довгоочікувані зміни). Внутрішній стан (в основному думки й переживання) в текстовій площині передається через погляд, жести, рухи, значно рідше використовується пряме чи невласне пряме мовлення: «Каракай махнув рукою: де вони бачили? Щоб вона вийшла за його заміж?! В нього ж не сторчові ворота!.. там злидар такий...» [111, с. 12]; «Шкарупа тут запнувся... Не те, щоб він відчув якусь суперечність своїх слів... Набубнявіла спогадами чарівної давнини, поникла голова йому, душа забродила... Він просто сумував... Ряснотрудова принада мохнатих днів» [111, с. 21].

В оповіданні добре помітна діалогічність («багатоголосся» за теорією М. Бахтіна): автор не перетворює «свідомість ...героїв в об'єкти й не дає їм заочних завершених визначень (...) відображає і відтворює не світ об'єктів, а саме ці чужі свідомості з їхнім світом, відтворює у їхній справжній незавершеності» [18]. Наратив твору складають взаємозалежні оповіді оповідача та персонажів. Перший тип нарації, репрезентований репліками всевідаючого оповідача, ніби пунктиром окреслює зовнішню точку зору щодо місця і часу події, поведінки персонажів в певній ситуації. Водночас він

не є безстороннім спостерігачем чи коментатором, оскільки перебуває в однаковій із персонажами емоційно-семантичній сфері.

Часом мовні репліки оповідача набувають піднесеного емоційного пафосу, який межує з прозорою іронією або доброзичливою гумористичною тональністю, що відображають ставлення до зображуваного. Він то захоплюється («Каракай безсторонній історик: тож чи бракує йому витривалості?» [111, с. 11];) чи співчуває своїм героям («Урочиста задума взялася полиском на лицах, сивими клаптями звиса на кінчиках обсмиканих борід, капає із засмаглих чіл, поприлипала до чорних хусток, причаїлася у вицвілих журних очах» [111, с. 5]), то незлобиво іронізує над ними («...той заважає повільно розгортати чоколапівський епос» [111, с. 11]; «Завжди буває так, почне один – інші згадають: да, да, з нами теж ото було...» [111, с. 36]).

Семантику мовлення оповідача посилюють численні алюзії та ремінісценції, пов'язані з усною народною творчістю та світовим мистецьким контекстом: «Може, кого б і запаморочили ті слова, аж тут устряв Трандара. Мудрий, мов ніябоб, славетний чоколапівський філософ (потайною мрією Трандари – спочити десь під дубом, *мов Серафим Саровський*) вносить світло в найпотемніші закутки поплутаного турботами, покрученого чоколапівського життя» [111, с. 15]; «Та й відомо вже, мало не на весь край вславлений курінь Каракая на Лисій горі, *мов той храм Паллади... Святе вогнище мудрості*» [111, с. 16]; «За істину він ладен на ватрі згоріти, *мов той Джордано Бруно*» [111, с. 39].

Мовлення персонажів, що помітно переважає сюжетно-подієве начало, розкриває мотивацію їхніх вчинків, логіку поведінки, загалом – виражає спосіб мислення. Суб'єктивно-експресивні форми передають схвильовану, часом логічно неупорядковану оповідну манеру персонажів. Мовностилістична палітра самовираження Каракая, Шкарлупи, баби Пучихи, Трандари, Бурмака позначена народно-розмовними інтонаціями, з характерними виразами і зворотами. Рефлексії персонажів розкривають

широко використані фразеологічні одиниці з виразною експресивною семантикою, прислів'я і приповідки («як по нужді заміж іти, щастя не шукати»; «від милого пана... й мила рана» «собаці – собача смерть»), засоби фольклорної поетики (часто натрапляємо на метафоричні порівняння, повтори, постійні епітети). Ось, скажімо, розповідь баби Пучихи про перший трактор у селі настільки виразна й примітна розмовними і просторічними словами та виразами, елементами усної народної творчості, що її варто зацитувати без скорочень: «Везуть вони той трактор. Якраз оновилася баня. Мов те *сонечко яснее грає*. Народу – *тьма-тьмуца*. Дехто *матір божу* бачив, навхрест руку зложила, каже: хто в одну борозну оратиме, тому *пекельні муки*... Дві черниці *хрестяться-моляться*...А тут комсомольців ватага, стоять, насміхаються, мовляв: де ж вона? То їм старий Восколів і каже: – Ось я бачу божу матір, я достоїн, а ви *антихристи наскудні*, богом забойкотирувані...» [111, с. 17].

«Повість про комуну», що вийшла у світ 1930 року, Кость Гордієнко, за словами одного з ортодоксальних критиків того часу І. Кулика, «склав іспита на пролетарського письменника» [276, с. 5]. Поза сумнівом, разом із повістями «Атака»¹ (1931 р.), «Артіль» (1932 р.) твір засвідчував рівень підпорядковування художнього мислення митця ідеологічним приписам. Із цього часу творчість Костя Гордієнка набула відповідного ідеологічно вмотивованого характеру.

Марно було «вдавати, ніби політика і культура не мають нічого спільного. Коли б вони могли існувати цілком окремо, проблема справді була б простішою. Політична структура нації має істотний вплив на її культуру і навпаки – сама зазнає істотного впливу з її боку» [188, с. 147], – справедливо зазначав Т. Еліот. Між тим, треба віддати належне письменникові, втілюючи «дискурс влади» у художній практиці прозописьма, він ніколи не писав творів із «присвятами» вождю та партії, не вдавався до цитування сталінських

¹ У другому виданні, що вийшло тільки в 1989 році до 90-річчя автора, повість «Атака» надрукована під назвою «1928 рік».

промов, тез партійних постанов, не виступав із гучними політичними деклараціями й гаслами.

Уже традиційно для творчої манери письменника «Повість про комуну» складалася з зовні розпорошених нарисів-розповідей, названих за іменем розповідача: «Антоніна», «Ладька», «Атаска», «Ничипір», «Трандара» та ін. Кожен монолог персонажа – окремий, цілковито самодостатній і завершений розділ. Переважна більшість цих нарисів та оповідань друкувалися в періодичних виданнях (журналах «Гарт», «Червоний шлях», «Всесвіт», у газеті «Пролетар»), виходили окремими книжками чи входили до збірок оповідань, як-от: «Ладька: оповідання», «Нечипір: оповідання», «Повість наймита». До тексту «Повісті про комуну» ввійшли окремі розповіді з повістей «Комуна на хуторі Кулички» і «Повість наймита», опублікованих окремими книжками того ж 1930 року.

У центрі твору Костя Гордієнка – показ протистояння непримиренних соціально-класових сил на етапі започаткування «колгоспного руху». Автор демонструє цілком очевидне прагнення узгодити художню картину з ідеологічною схемою показу початкового етапу колективізації. Тому вибудовує сюжет з відверто політичним забарвленням, розповідаючи про хід виконання хлібозаготівельного плану, про чистку села від «куркулів і підкуркульників», структурує групи персонажів за принципом свій (бідняк, незаможник) / чужий (куркуль, шкідник, одноосібник).

Використовуючи в тексті мову партійних гасел, тиражовані в газетах і журналах ідеологічні лозунги й політичні кліше (класовий ворог, глитай, куркуль, підкуркульник), створює відчуття документальної реальності, правдивості зображених подій. Твір не позначений хронологічною, фабульною послідовністю: кожен герой має свою історію чи передісторію, «прожиту» на шляху до колективу (комуни – артїлі – колгоспу). Водночас, як і в оповіданні «Мудриголови», зображення подій відбувається у своєрідній календарній послідовності, відповідно до народногосподарського циклу: «в

петрівку огірки, цибуля, а в спасівку яблука харч мій», «у жнива», «як упав перший сніг» тощо.

З метою передати «живі голоси» персонажів автор використовує стильову манеру «оповіді» (рос. мовою – «сказ»), що, за словами Б. Ейхенбаума [192], має усний, імпровізований та театралізований характер. Оповідь у «Повісті про комуну» поєднує голос неперсоніфікованого, близького авторові оповідача та голоси персонажів. Ілюзія розповіді твориться розмовною лексикою, фразеологією, за допомогою діалектних слів, природно поєднаних із літературними конструкціями.

Прикметно оприявляються в тексті парамовні фактори: міміка, жести, інтонація. «Оце тобі, – згадує про гірку наймитську долю та поневіряння в Севрюків Ладька, – було, каже, на вечір п'ять мичок, пряди і змотай на тальку. – Сідаю пряди, повну шпульку напрула, змотуєш на тальку, раз зірвався кінець, найти не можна. А Марта зачула, що в хаті тихо, прокинулась. “Що ти, кричить, не мотаєш, що ти робиш?” Боже, думаю, дай мені цей кінець найти. Гашу я світло, молюся» [119, с. 47] «Дивлюся, – розповідає про свої враження від комун Нечіпір, – голота. Все молоді. Голі й босі. Сплять на соломі» [119, с. 82]. Кость Гордієнко, як ніхто інший, умів наслідувати народну мову, відтворювати її автентичний дух, зміст і форму.

Темі створення колективних господарств (комун і артілей) присвячена повість із символічною назвою «Атака», що так само, як і «Повість про комуну», складається із непов'язаних сюжетною лінією п'яти розділів. У написаних «на злобу дня» оповіданнях (розділах), які склали текст твору Кость Гордієнко, переважає прагнення автора розказати про «сколихнуте й розвирване життя» українського села напередодні колективізації. Точніше, зосереджуючись на розвитку зовнішнього конфлікту, показати класове протиборство найбідніших селян із багатими господарями, які потрапили в список куркулів, «атаку» та фізичне знищення колишніх визискувачів.

Два розділи повісті – «Хліб» і «Вибори» – відповідно до стандартизованих трафаретів описують загальні збори сільських бідняків

Славгорода, де приймається рішення про збільшення хлібозаготівельної норми (попри сплату сільгосподатку), заборону в кооперативі продавати крам та молоти зерно в державному млині. У розділі «Весела гора» йдеться про родину «класового ворога» Кармаліти, про арсенал методів шкідництва і перешкод комунарам з боку глитаїв Боканя, Давигори. Розділ «Кармаліта» у цілком витриманих ідеологічних межах представляє боротьбу незаможників із куркулями. Завершальний розділ («Червоні валки») – «апогей» переможної бідняцької сили. Під урочисті промови й заклики посилити репресії комунари на чолі з головою сільради Параскою Перепелицею передають державі вилучене у більш заможних односельців збіжжя для перемоги в «індустріаліальному поступові» країни.

Вражає потужна плакатність зображених картин («всю Долину... запруджено саньми»; «безконечна валка» тягнеться на Веселу Гору; «латані кожухи» «виспівують, виграють, витанцьовують»; «грає, витинає гола душа; Настя Плечиста, Параска Перепелиця, Улита Довга, три молодиці, три завзяті делегатки з Долини пісень співають» [78, с. 222]), що цілком може трактуватися як прояв «візуального» та «імітаційного кітччу» (вислів Тамари Гундорової).

Загалом, усі колізії твору Костя Гордієнка мотивовані боротьбою з сільськими «глитаями та визискувачами». Як відомо, проголосивши курс на «обмеження й витіснення куркульства», партійне керівництво вимагало заарештовувати «спекулянтів, куркульчиків та інших дезорганізаторів ринку і політики цін», негайно карати за «куркульський саботаж хлібозаготівель» [173, с. 21]. Позаяк «критеріїв для визначення куркульства не було, то місцева влада складала списки на свій розсуд і чинила розправу самочинно, сумлінно виконуючи державну програму» [428, с. 114].

Саме такі методи розправ з економічно спроможним, найбільш культурним прошарком селянства спостерігаємо у творі Костя Гордієнка: спочатку надмірні податки, потім вилучення хліба, майна, худоби, далі приниження людської гідності, арешти та ув'язнення або депортація за межі

України, до Сибіру. До слова, розкуркулення заможних селян робилося силами та за сприяння активно агресивних незаможників – часто близьких родичів, сусідів, колишніх друзів. Біблійне «син – на батька, брат – на брата» стало реальним у деструктивному контексті радянській дійсності 30-х років ХХ століття.

Попри те, що семантичне поле твору визначає соціальний дискурсивний контекст, в тематиці суттєво увиразнюється ідеологічний компонент, письменник послуговується обачно складеним набором аргументів виправдання за можливі / ймовірні творчі помилки. Зокрема в першому виданні повісті вміщує невелику передмову «Від автора», де зазначає, що «Атака» – підготовчий твір до вже опублікованої книги «Повість про комуну» й тематично нібито становить її першу частину. Окрім того звертає увагу на експериментальний характер повісті, «побудованій у формі саркастичного оповідання». Уточнення «від автора» стосувалися широких форм сарказму, використаних для відображення «шаленого опору соціалістичному наступові глитая», який «намагається спантеличити бідняцько-середняцьку верству своїми демагогічно-глитайськими способами» [78, с. 3–4].

Загалом, подаючи пояснення читачеві, письменник акцентував увагу на семантиці авторського задуму та художньому рівні його реалізації: з одного боку, «Атака» – твір не самостійний, його ідейно-тематичний зміст корелюється «Повістю про комуну»; з другого боку, твір – незавершений і щонайменше потребує доопрацювання. «Труднощі в оформленні позитивної постаті» [78, с. 4] пов'язав із відсутністю традиції в історії сатири. Припускаємо, таким чином письменник намагався уникнути кривотлумачень та ймовірних політичних звинувачень ортодоксальної критики. Більше того, в умовах пильного нагляду подавав партійним функціонерам від літератури недвозначний сигнал про готовність слухняно долучитися до офіційних вимог, що не передбачали неоднозначних підходів і рішень.

Зауважимо принагідно, що з кінця 1920-х до такої тактики вдавалося чимало українських письменників. Згадати хоча б приклад Миколи Хвильового, який, готуючи тритомне видання своїх творів, прокоментував більшість новел зі збірок «Сині етюди» і «Осінь». Зокрема про новелу «Життя» писав, що «Оксана – це запліднене ідеями комунізму незаможне селянство. Мишко – липовий комуніст» [447, с. 633]. Коментарі до новели «Я (Романтика)» теж стосувалися героїв: «Герой новели «Я» – не революціонер. Це – так би мовити, «революціонізований» індивідуаліст» [447, с. 641]. Про готовність крокувати в загальній шерензі, виконуючи соціальне замовлення в літературі, повідомляв Петро Капельгородський у передмові до роману «Артезіан», написаному «порядком справжнього соціального замовлення, бодай і слабо (мірою сил моїх) виконаному» [176, с. 72]. Превалює стремління пояснити інтерпретаційні підходи в передмові Івана Кочерги до п'єси «Свіччине весілля».

Говорячи про творчу манеру Костя Гордієнка, варто відзначити, що в більшості творів, які знаходяться в одному тематичному ряду, в органічній єдності живуть одні й ті ж персонажі. В оповіданнях і «повістях про комуну» – добре впізнавані з попередніх творів голова комнезаму Бурмак, незаможники Петро Тирса, Каракай, Параска Перепелиця, середняк, голова земельної громади Щусь, статечний господар Трандара (прізвисько Севрюка-батька) та інші. Створення образу негативного персонажа в повістях має більш виразну ідеологічну вмотивованість, ніж в оповіданнях. Як справедливо зазначала Зінаїда Голубева, в українській літературі «класовий ворог так часто порівнюється з якимсь хижим звіром, що порівняння це стало сакраментальним. А деякі деталі і риси... перетворилися на постійні зовнішні ознаки негативності цілого характеру» [72, с. 164].

Між тим, у Костя Гордієнка спостерігаємо інший підхід до інтерпретації «класового ворога» – не однозначно негативний і не демонстративно карикатурний, а багатосторонній, здебільшого об'єктивний. Більше того, активно використовуваний у літературі 1930-х років

«плакатний» портрет «підступного ворога» радянської влади у текстах його повістей «про комуну» не зустрічається. Сміслова «щілінка» між затвердженими правилами та їх художньою інтерпретацією в повісті приводить до створення іншого типу образів і героїв.

Прихований сенс полягає в тому, що заможні селяни Бокань, Давигора, Кармаліта, Серюк, Трандара – доволі колоритні постаті (наразі мова не йде про якості морального чи духовного плану. – Т. Ш.), які міркують глибоко, висловлюються доречно й дотепно, сиплять народними приповідками й приказками. Такий портрет не вкладається в ідеологічну модель образу куркуля – хижацької натури, малограмотного та безмірно жадібного визискувача.

Випадає із загальноприйнятої схеми і внутрішня характеристика негативних персонажів, корелятом якої є мовлення, позначене грубими інтонаціями й виразами з вульгаризмами та жаргонними словами. Ось, скажімо, так говорять Гнида і старий Огир із роману А. Головка «Бур'ян» [69]: «Як таке ж урем'я тоді було», «Ей ти, швидше хоч чапай! На гаряче саме попадеш!», «О, культпросвіт пошвендяв!» «Пішо' вон», «щоліта, а що й життя-таки: ті ж харцизяки не потягали хіба й його?»; Онопрій Литка з «Першої весни» [189] Г. Епіка: «Сукин син, – сплюнув Онопрій Литка в лоханку», «Я їх без солі поїм», «Да дела, так що заплутані, непойнятні»; куркулі Цимбал і Гора з «Артезіану» [231] П. Капельгородського: «С-с-сука! Хвостам сліди замітаєш!»; «З-задавлю!.. С-своїми руками задавлю, а не пушу!.. Моя сім'я, я тут хазяїн!»; «Не піде!.. Чуєш?.. Від мене не пі-де!.. Я тут закон! Ну – геть мені ... миршавий!».

Гротескними фігурами карикатурного вигляду заможні селяни виглядають на плакатах, намальованих комсомольцями під керівництвом Гармаша (повість «Атака»): «На плакаті купа мішків, до яких, уявіть, прилипла, обнявши кривими ногами павука, чесна постать славгородського хлібороба Кармаліти. Розпластавши руки з довгими пазурами, загібав мішки під себе, широка борода накривала мішки ті, хижі очі, вишкірені зуби

наводили острах на людей. Ну далєбі нічого пошого з показною постаттю славнозвісного мужа!» [78, с. 220]; «Біля млина знов плакат. На плакаті почесний господар Славгородський – Кармаліта, в досить, треба визнати, непочесному вигляді. Потвора якась» [78, с. 226]. «Давигора скам'янів (...) З великого плаката на дверях крамниці дивилось на його якесь опудало з булькатими очима, кров'ю грав м'ясистий вид. На мішках із зерном сидить, перед ним череватий самовар» [78, с. 226–227].

Загалом, розповідаючи про радикальні зміни в українському селі, широко представляючи картину знищення стародавньої української хліборобської культури, автор демонструє цілком очевидне прагнення передати складне й суперечливе життя, показати неоднозначну позицію кожного персонажа. Крізь помітне нашарування ідеологічних формул, у повістях «Артіль», «Атака», в «Повісті про комуну» прозирають інші світоглядні доміанти творчого світобачення Костя Гордієнка.

Лейтмотивом в оповіданнях і повістях проходить думка: і заможні селяни, і бідняки були різними, не всі «під один копил». «Були серед заможних багатіїв – куркулі, п'явки, що тільки й жили з чужої крові, з чужого поту, а були й такі заможники, де достаток увесь набувався тим, що родина вся з під дорослих, працюючих дівчат та хлопців, якими керує суворий, нещадний командир – батько... Були й такі заможники, у яких тільки лічилося землі більше, ніж у інших, але ... земля їхня жовтіла жовтеньким пісочком, заможники такі нагадували голих королів...». «Були бідні, що вічно у праці і клопоті, і бідні, що чухалися і то з лінощами; були вічно тверезі і вічно п'яні...» [176, с. 75].

Має рацію Віра Агєєва, називаючи художні твори цього періоду і цього тематичного ряду «шифрами з подвійним дном, іносказаннями, в яких дуже завуальовано, часом не пізнавано-перевернуто, дзеркально, в якійсь зворотній, зміщеній чи спотвореній перспективі відбивався реальний психологічний досвід, сподівання, тривоги, страхи, події, розрахунки, переживання» [4, с. 17] автора, простір творчої ініціативи якого звівся до

мінімуму. Відверто говорити правду в умовах суворої регламентації партійними директивами літературної практики (навіть удаючись до різних стратегій письма) було вже неможливо. Більш детально з цього приводу письменники наважаться сказати лише після викриття «культу особи» Сталіна та його політики – в період «хрущовської відлиги».

3.2 Схематичні шляхи репродукування світу у вимірі канону соціалістичного реалізму

Із перших днів установаження радянської влади в Україні сталінське керівництво проводило антиселянську політику: то примушуючи платити непомірні податки та виконувати хлібозаготівельні плани, то заганняючи в комуни / артїлі, то конфісковуючи майно й виселяючи заможних господарів, що своєю невтомною працею творили добробут родини. На листопадовому пленум ЦК ВКП(б) в 1929 році партія голосила курс на суцільне, масове «будівництво колгоспів за рахунок маломіцного і середнього селянства» та «ліквідацію куркуля як класу». На думку С. Кульчицького, «“куркульська небезпека” була технічним важелем, за допомогою якого вони (комуністи. – Т. Ш.) розраховували загнати в колгоспи всю селянську масу» [278, с. 37] та приборкати бунтівну частину українських селян, що чинила організований спротив примусовій колективізації.

Ініційовані радянською владою прискорені темпи та силові методи політичних кампаній (у тому числі – колективізації) «набували в українському літературному дискурсі тридцятих років такого ж значення й рівня художнього осмислення, як і, власне, самі кампанії» [428, с. 112]. «Масовий колгоспний рух» представлений у художніх творах різного жанрового спрямування: від величальних пісень трудівникам «соціалістичних ланів» у поезії Павла Тичини, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Кость Герасименка, Терень Масенка та ін. до «колгоспних» п'єс «Диктатура» Івана Микитенка, «Намул» Павло Ходченка, «Потомки» Юрія Яновського, «В степах України» Олександра Корнійчука та ряду ін.

Значно зростає й активізується епічне моделювання радянських ідеологем у прозових текстах Дмитра Бедзика, Спиридона Добровольського, Григорія Епіка, Івана Кириленка, Григорія Коцюби, Олекси Слісаренка, багатьох інших письменників, які в ідеологічно витриманих формулах демонстрували (або змушені були демонструвати) власну лояльність / підтримку політичному курсу радянської влади. За справедливими спостереженнями О. Філатової, «гострі конфлікти, драматичні сутички, неординарні 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» [428, с.117].

Осмилення теми села, але вже у вимірі нормативної системи координат соціалістичного реалізму продовжує практикувати Кость Гордієнко, передаючи «через риторику епохи її приховану сутність» [44, с. 125]. У 1934 році двома виданнями виходить його повість «Зерна», яка матиме згодом цікаву, навіть більше – детективну історію. Структурно твір складається з двох частин (відомо, що письменник планував написати й третю частину. – Т. Ш.), позначених указівкою на місце і час написання.

До того ж у заголовку повідомлялося, що «Зерна» увібрали в себе художній матеріал повісті «Артіль» (1931 р.). Так, перша частина з указівкою «Харків – Лебедин, 1931 р.» вийшла окремим виданням під назвою «Артіль: повість. Книга перша. Друга частина твору Гордієнка «Літо: з книги “Артіль”» містила посилання на «Харків – Лебедин, 1932 р.». У 1934 році письменник підготував новий варіант повісті та видрукував його під назвою «Косарі, в'язальниці. З книги «Зерна», додавши до змісту окремі розділи першого видання.

Після двох видань, які вийшли майже одночасно і свідчили про певний успіх у «широкої читацької громадськості» та критики, «Зерна» ніколи більше не перевидавалися. Повість прагнув «забути» сам автор, не дбаючи

про її подальше літературне життя. До початку 1960-х років текст «Зерен» не згадували й літературні критики: ні в загальних оглядах літератури, ні в рецензіях, присвячених творчості письменника. Уривки з оновленого варіанту твору з передмовою «Крута борозна» Кость Гордієнко підготував та опублікував тільки 1989 року – в переддень розпаду партokratичної держави, її системи всезагального контролю та політичної цензури.

Написана по свіжих слідах реальних подій повість «Зерна» дала назву окремому циклу творів, до якого, крім неї, ввійшли ще дві повісті – «Артіль» (1932 р.) і «Сквар і син» (1935 р.). В основу всіх трьох творів покладено події, що відбувалися під час примусової колективізації в селах Лебединського району на Сумщині, очевидцем яких був Кость Гордієнко. Перша частина «Зерен» відбиває події 1931 року й фактично підсумовує перший рік колгоспного будівництва, оповідь другої завершується восени 1932 року, напередодні масового голодомору.

Локально осмислюючи історію роботи письменника над повістю, його численних редагувань і переробок, уточнень і корегувань тексту під впливом самоцензури, потім – забуття протягом п'яти десятиліть, цілком логічно постає питання про причини надто пильної уваги автора до твору. Уже перше наближення до тексту, написаного в переддень найтрагічнішої в історії українського народу гуманітарної катастрофи, засвідчує дещо іншу рецепцію радянської колективізації, відмінну від соцреалістичного міфотворення і за пафосом, й за загальною настроєвою тональністю. Справжній сенс полягає в тому, що приховані під натяками й алюзіями ідеї, проблеми, образи актуалізують суттєво глибші семантичні пласти, що виходять за межі мажорного, оптимістичного стилю літератури 30-х років ХХ століття. Відтак, за «ортодоксально потракованими картинами» бачиться «той об'єктивний зміст, що перевищує ортодоксальну інтерпретацію, виходить за її межі...» [160, с. 112].

Уже традиційно для індивідуального «почерку» Костя Гордієнка композиційну структуру повісті складають окремі розділи-фрагменти, кожен

із яких має свою (невибагливу) назву, своїх героїв, свої колізії. У тексті можна простежити зафіксовані майже документально буденні історії героїв села Буймир (улюблений топос письменника), фактографічно відображені життєві явища, часом обтяжені побутовими дрібницями, деталями виробничих процесів і колективної праці. Саме на таку специфіку матеріалу вказують заголовки – «Сівачі», «В'язільниці», «Косарі», «Скиртоправи», «Політниця».

Тема твору та манера викладу в «Зернах» не змінилися: авторська увага прикметно зміщена в бік соціально значимого, а не індивідуально-особистісного, психологічного. Провідний художній конфлікт твору розгортається на соціальному ґрунті «класової боротьби й колгоспного будівництва». З одного боку, в ньому беруть участь учорашні бідняки, наймити: голова колгоспу Павло Бурмак, його матір, комсомолка Ладька, активістки Марта, Суха Мотря, колишній «червоний партизан», комуніст Мажара, бригадир передової бригади Стах, Славко-тракторист та ін. З другого – сільські багатії, колишні хазяї Деришкур, Бурда і т. зв. підкуркульники Хірійохта, Хелемеля, Мелехеда, які після вилучення майна та усуспільнення землі, убезпечуючи себе від висилки за межі України, змушені вступити до колгоспу.

Загострення конфлікту заможних господарів і бідняків Буймиру корелюється суспільно-політичними чинниками, які зламали традиційну систему світоглядних цінностей та позначилися на індивідуальній психології селян-хліборобів (зокрема – сталінською концепцією «загострення класової боротьби», «ліквідації куркульства як класу», «лінією партії» на арешти та експропрцію майна незгідних із колективізацією та ін.).

Сюжет повісті позбавлений гострої інтриги та динамізму, позаяк на першому плані – масові сцени, розмови (на зборах і засіданнях, в полі й на бригаді, в стайні й у саду і под.), численні діалоги й полілоги персонажів, в яких подаються відомості про ті чи інші явища реальності або постфактум інтерпретуються епізоди минулого. Духовний і морально-етичний світ Гордієнкових героїв виражений наративною автентикою, підживленою

багатством живої народної мови. Говорити від себе автор уникає, «небагатослівний» і всевідаючий оповідач. Як писав М. Острик у передмові до двотомного видання творів Костя Гордієнка, «елементи дії ... посідають другорядне місце. Основне в художній тканині... – це передача роздумів і розмов людей або прямою мовою, або ж за допомогою так званих «внутрішніх монологів, непрямих монологів...» [339, с. 7].

Локально вплітаються в текстовий простір форми динамічного опису, особливо в пейзажах, предметах інтер'єру, портретних характеристиках, що передають українську автентичність й колорит. Прикметними в поезиці твору постають фольклорні засоби індивідуалізації характерів персонажів: прислів'я («умна жона, як мішок пшона, а як пшоно у вузлі, так і ум у гузні») й приповідки («Хелемеля Мелехеда – одного поля ягоди...»), перекази й бувальщини («прийшов край нашої життя (...). Тринадцята глава Іоанна каже: будуть залізні скорпійони літати і нападуть на людей»), гумористичні історії тощо. Народнопісенні мотиви «подаються автором здебільшого "цитатно" або вводяться як поетичні нюанси в мові персонажів» [207, с. 144].

Текст «Зерен» зовсім не вільний від ключових гасел і політичних штампів, які виступають вербальними маркерами «реконструктивної доби». У тематиці й поезиці повісті оприявлюється ідеологічний компонент, що передбачає, словами І. Дзюби, найбільш характерне й «неминучо ритуальне»: функціонування групи персонажів із наперед визначеними соціальними ролями, ряд типових проблемних колізій, пов'язаних із класовою боротьбою, вихованням несвідомої селянської маси, досягненнями соціалістичного будівництва. Розділення персонажі у творі відбувається за принципом «свій» (бідняк, незаможник, комуніст, комсомолец) – «чужий» («куркуль», «підкуркульник», «шкідник»), характерним для міфологізованої свідомості.

Показ «духу» боротьби з класовими антогоністами посилюють ідеологічно «закодовані епітети» (К. Кларк), якими рясніє текст повісті, на кшталт: «класовий ворог в артіль пролізти хоче», «політичної зрілості нам ще бракувало тоді», «перемогла артільна форма», «машини, трактори у

великому господарстві робитимуть. Культурне життя собі створимо», «розорімо ж і ми обніжки, створімо велике колективне поле», «робітники тим сильні, що колективом живуть, ...роблять соціалістичну промисловість» та ін.

Художні картини про розвирване українське село представляють новий тип позитивного героя – класово свідомого селянина, який пройшов складний шлях життєвих випробувань (безземелля, бідність, вічне поневір'яння в наймах і на заробітках). Колишні бідняки й наймити, вступивши до колгоспу, вірять у соціальну справедливість, плекають надію на вільний труд, чесні людські взаємини. Вони ж, наснажені ідеєю класової нетерпимості й ненависті (думається, не менше – егоїзмом, заздрістю та помстою), безкомпромісно ініціюють пограбування та фізичні розправи над своїми односельцями.

Автор акцентує на таких рисах характеру нових господарів села, як заздрісність і мстивість. Ось, приміром, тиха й спокійна Марта радить голові артілі Павлові Бурмаку розкуркулити Деришкура. По суті, виносить заможному односельцеві та його родині смертельний вирок: «Ви його так розкуркульте, щоб і стояни позабирать! Щоб і місця не знать було, де жив, де смердів! Щоб сліду його не знати було! Стежки перекопать, де ходив він! Повітря, щоб не труїв! Очей, щоб не мучив! Серця, щоб не рвав!» [98, с. 301].

Поряд із селянами-незаможниками старшого й середнього покоління письменник виводить віддану «робітничо-селянській владі» комсомольську молодь із бунтівною вдачею та активною позицією. Ладька, Стах, Славко завжди на «передньому фронті боротьби» за колективне господарство: навчаються грамоти, першими опановують трактора, висаджують дерева в колгоспному саду, допомагають в експропріації хліба та розкуркуленні. Загалом, впливають на несвідомих односельців (в основному на середняків) і словом, і власним прикладом.

У «Зернах» письменник вперше у своїй творчій практиці вдається до зображення образу політично загартованого героя-комуніста, активного виразника «нової» правди. На першому плані в характеротворенні –

організаційні здібності, вміле господарювання, захист бідних. Показаний у русі, але без внутрішньої еволюції, позитивно маркований герой позбавлений вагань і самокритики, впевнений у справі побудови «щасливого майбутнього» для колишніх бідняків. Всі емоції та переживання голови артілі «Червоний партизан» спрямовані на досягнення цієї мети. Він не тільки організовує роботу колективного господарства, але й очолює «соціалістичні перетворення» в селі Буймир (закладає новий сад, відкриває ясла для дітей, хату-читальню).

Натомість особисті інтенції Павла Бурмака (стосунки з дружиною, матір'ю) відтворені без експресивної виразності та глибини. В означеному контексті варто мати на увазі, що соцреалістичне міфотворення, базується на ідеологічних константах, які «табують не окремі форми життєвої діяльності, а абстрактний універсальний об'єкт – людське як таке» [404, с. 17]. Відтак, у межах окресленого підходу герой-комуніст Бурмак постає «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» [305, с. 119].

Означений підхід до моделювання образів комуністів, як засвідчують наукові спостереження сучасних літературознавців [160], [200], [428], [442], відбувався за єдиним шаблоном і був характерним для творів «сільської» тематики та «виробничої» літератури 1930-х років. Такий образ зустрічаємо, скажімо, у «Першій весні» Григорія Епіка (голова колгоспної артілі Григорій Химочка), в «Історії радості» Івана Ле (секретар райкому партії Захар Лістровий), у «Хлібній ріці» Олекси Слісаренка (голова сільради Олекса Павлюк і голова комнезаму Максим Коваленко), в «Зоряній фортеці» Олеся Донченка (бригадир Улогов), у романі Олександра Копиленка «Народжується місто» (партійний ватажок Сашко Неїжмак).

Звертають на себе увагу й образи селян-власників, заможних господарів, переведені партійним керівництвом у «ворожий клас» –

«куркулів», «найжорстокіших глитаїв», «підступних підкуркульників», «капіталістичних елементів», «прихованих шкідників» і под. Широко використаний у літературі тих часів тип ворога-куркуля, так само як і «вороги народу», як аргументовано доводить Х. Гюнтер, наділялися в радянській міфології демонічними рисами, з'являлися як втілення невидимого, але могутнього царства зла, антагоністичного світу героїв-творців [153, с. 750–755].

За вже усталеною ідеологічною схемою подається соціальний портрет «ворожого класу» й у повісті Костя Гордієнка. Зображення має виразно схематичний і трафаретний характер: як на внутрішньому рівні (акцент на хитрості й жадобі, підступності й жорстокості), так і зовнішньому («намохнатився Деришкур, наїжився, блимнув вовчим оком», «напідпитку стане Деришкур край яру (...). Шапка на ньому смушкова стовбирчить. Повагою черево дметься. Сам червоний, як кавун»). Колишні хазяї та їхні поплічники – Деришкур, Бурда, Хірійохта, Мелехеда, Хелемея вдаються до різних методів, щоб залишити свій шмат землі й не віддавати збіжжя, худобу й реманент у колгосп.

Домінанту поведінки, вчинків негативних персонажів автор вбачає у бажанні зашкодити колективному господарству чи навіть зруйнувати артіль ізсередини: вони то машини зіпсують чи худобу виріжуть, то середняків намовлять проти активістів чи зведуть наклепи на Бурмака. Особлива хитрість і підступність куркулів та підкуркульників підтверджується їхнім бажанням облудним шляхом пробратися в колгосп на керівні посади (скажімо, Хірійохта і Мелехеда очолювали колгоспну бригаду) і там сіяти зневіру серед колгоспників. «Замасковані вороги» намагаються різними спробами убезпечити себе від виселення – через укладання шлюбів дітей із біднотою та наймитами, через розпаювання землі між своїми дітьми та родичами.

Витворюючи міфологічне поле світомоделювання в повісті «Зерна», Кость Гордієнко не міг не знати реального стану речей в українському селі.

Тим більше, мешкаючи весь цей час у сільській місцевості та спілкуючись з українськими селянами. Припускаємо, практика колективізації вже тоді «просто не могла не давати йому приводів для неспокою і тривожних роздумів» [347, с. 89], що власне й підтверджує дослідник Гордієнкової прози В. Панченко. Більше того, на початку 30-х років «ще зберігалися можливості якщо не альтернативного, то варіантного реагування на реальність, зумовлені (...) творчою та психологічною індивідуальністю письменника» [160, с. 91].

Саме такий підхід «варіантного реагування» спостерігаємо в «Зернах». Можна стверджувати, що створюваній письменником картині світу притаманна кореляція двох моделей: радянської міфологічної системи, яку змушений продукувати, обравши конформістську стратегію, та індивідуально-авторської, зосередженої на правдиве, а не сфальшоване ідеологією відображення дисгармонізації буття, трагедії людини та антинонімічної людської природи.

Найперше варто звернути увагу на окреслену в повісті проблему, що мала реальний відбиток у житті й господарюванні українських бідняків і наймитів, примусово зорганізованих у колективні господарства. Головна колізія полягала не на рівні класових протистоянь, а на духовному рівні, закоріненому в глибокі ментальні структури. Про її сутність промовисто висловилася активістка Марта: «Вирвать старі власницькі звички з серця треба нам! Перебудувать себе!» [98, с. 184]. Йдеться про подолання питомо національних звичаїв і традицій індивідуального землекористування та штучне нав'язування нових правил, радше – силове провадження радянських методів життя і праці.

Прикметно, що приватновласницькі інтереси та індивідуалізм притаманні персонажам з обох непримиренних таборів. Худобу і реманент, віками омріяну землю не хочуть усупільнювати не тільки заможні господарі, які завдячуючи напруженій праці найманих працівників розбагатіли під час непу, але й середняки та окремі бідняки Буймиру. На

колективному полі артiлі «Червоний партизан» однаково неефективно працюють і бідні, і колишні багаті, примарно зацікавлені обіцянкою натуроплати наприкінці сільськогосподарського року.

Не менш гостро реагують селяни й на метод оплати в колгоспі – т. зв. трудовень, перейменований на «дурнодень»: «Не хочуть за палички люди робить. Заробив, каже, з сімейством 600 трудовнів, дістав 30 пудів хліба, до Різдва з'їли, а тепер зароблять треба. Чимало люду з артiлі подалося. Хтозна як орать будемо, сіять» [98, с. 219]. Герої міркують про низький рівень ефективності роботи в колгоспі, відсутність матеріального стимулу, про необхідність підтримки тяжкої хліборобської праці з боку держави. Ось, коротенький монолог Мелехеди: «Трудовень! Можна і в чорта заробить кіло на трудовень. Я роблю, а моя мати мені вечерять зварить. Якби не варила, я б робила? Город пополе мені. Дід пасіку стереже мою. А їм не треба хліба? Шістнадцять день я робитиму за пуд хліба? Роби, поки кендюх лопне? Якби давали хоч по півпуда на трудовень, то я б днів п'ятдесят виходила, заробила б двадцять п'ять пуд і лежала б цілу зиму» [98, с. 229]. А Хелемеля додає: «А я б навпаки, робила б до упаду тоді!» [98, с. 229].

Не менш болючою для артiльців Буймиру є проблема низької оплати праці, низька вартість колгоспної продукції, що граничила з конфіскацією. На пропозицію Павла Бурмака перевиконати план хлібозаготівель, щоб допомогти робітникам фабрик і заводів та пришвидшити темпи індустріалізації, селяни обурюються та висловлюють незгоду: «Як нагадав Бурмак за ті фабрикати, жінки залопотіли одна по одній. Мелехеда:

– А чому десятій номер катушки ниток торік коштував десять копійок, а тепер тридцять?

Хелемеля:

– Черевики для Василька два роки тому за вісім купила, тепер дванадцять...

Хелемеля, чоловік:

– Махра торік сім копійок – тепер двадцять чотири...» [98, с. 212].

В окремих епізодах Кость Гордієнко вдається до відвертого глузування над радянською системою господарювання, зокрема – над рівнем споживчої кооперації в сільській місцевості. На комедію перетворив письменник розповідь про те, як «завалила крамом село кооперація»: «Записалося сто двадцять душ на костюми, а костюм один» [98, с. 292]. «П'ятсот метрів самого сатину привезли. (...) Ділили крам, то аж за коси тягли одна одну» [98, с. 293]. Шаржуючи картини «заваленого крамом» Буймиру, автор глузує із міфічного достатку, проголошеного в численних промовах радянських чиновників та галасливо відображеного в кіно й у театрі, оспіваного в газетах і журналах. Разом із тим, вказує на товарний дефіцит, бідність та низький рівень життя колгоспників, на ігнорування потреб і запитів сільських мешканців з боку держави.

Не обходить увагою автор повісті «Зерна» непомірні плани хлібозаготівель, які артільцям «спускають» з «центру» і невиконання яких загрожує покаранням. Показовою у цьому плані є міркування колишнього «червоного партизана», комуніста Можари про спроби зберегти в господарстві хоча б насінневі фонди: «Квитки партійні заберуть у багатьох, і всі опортуністами станемо» [98, с. 206]. Зрештою, так і сталося. На партійних зборах усі аргументи Можари («Я одсиплю на свиней, коней, корів, людям дам, на засів залишу, страхові фонди засиплемо, тоді беріть. А як же?»; «В людей охоти робить не буде...» [98, с. 207]) голова артілі відкинув. Сільські більшовики-активісти ігнорування партійної лінії Можари прирівняли до «шахрайських витівок» «деришкурового охвістя» (отже, зараховували до «класових ворогів»), загальні збори винесли догану.

Не додають впевненості селянам суперечливі, часто некомпетентні партійні постанови й директиви, які вибивають з усталеного плину сільськогосподарської роботи: то примушуючи сіяти незимостійку пшеницю чи косити хліб надзелень і тримати на полі, поки достигне; то розвивати колгоспну торгівлю, продаючи за безцінь продукти, яких і самим бракує. Сумніви в правильності обраного шляху, нагальна потреба прогородувати свої

родини підштовхують мешканців Буймиру до пошуків заробітку в містах, втечі на промислові новобудови («нестача плугатарів у нас, хлопці подалися в Донбас, на Дніпробуд, хто куди. Бригади ухвалили: дівчата, жінки коней водитимуть» [98, с. 254]).

У різних семантичних контекстах повість Костя Гордієнка представляє трагічний хронограф державної репресивної політики проти українського селянства, що призвела до трагедії голодомору. Логіка наукових розвідок засвідчує [42], [160], [278], для проведення форсованими методами «соціалістичної індустріалізації» радянська система потребувала величезних коштів (для придбання закордонного устаткування, машин, для оплати праці іноземних інженерів-консультантів та ін.), вилучити які можливо лише було за рахунок експорту продовольства. Щоб забезпечити темпи «соціалістичної перебудови», в 1928 році радянська влада прийняла рішення про хлібозаготівлю, встановивши для України непомірні плани. За невиконання державних зобов'язань карала «натуральними штрафами»: вилучення мізерних залишків пшениці, залишеної на посів, товарного і продовольчого зерна, продуктів тривалого зберігання тощо. Потім призупиняла будь-яке продовольче постачання, списки колгоспів-штрафників вносила до «чорних дошок», прирікаючи людей на голодну смерть. Із метою обмеження масової міграції селян, які під загрозою голодної смерті намагалися покинути села, виставлялися загороджувальні загони.

У «Зернах» Кость Гордієнко представляє перший етап реалізації політики комуністів, що призвела до голоду. Гнітюче враження на селян Буймиру справив непосильний хлібозаготівельний план, за яким вони змушені віддати зароблене тяжкою працею збіжжя. Артільці починають усвідомлювати загрозу і закидають голові комуни свої перестороги, висловлюють розчарування й часом – відверте невдоволення. Натомість у своїй діяльності свідомий партієць Павло Бурмак керується не потребами колгоспників, а необхідністю виконання державного плану.

Одна за одною проходять у повісті «Зерна» картини знищення набутків селян, зубожіння рівня їхнього життя, знецінення людської праці, що наближають трагічну розв'язку. Після доведеного до виконання плану на м'ясозаготівлі, наповнення «фонду соціалістичної допомоги», виконання плану «позики» (блюзнірськи названих Бурмаком «почесним завданням») на плечі селян лягають позапланові завдання («сіять буряк поза планом ще треба»). Встановлені державою непомірні податки підвищували градус невдоволення селян-хліборобів.

«Тисячу хур на сінозаготівлю вивезла артіль? – говорить Можара, звинувачуючи у сваволі голову артілі. – План великий дав нам район. Бурмак портфеля заслужити хотів. Сіно живіт скріпля коневі. Після сіна більше води п'ють. Якби сіна не вивозили стільки, були б при силі наші коні. Торік шістнадцять тисяч пудів сіна на коней було. Цей рік тисячу шістсот» [98, с. 214–215]. «Буймир не виконав м'ясозаготівель» і сільська рада ухвалює рішення виконати план за рахунок колгоспників: «Два двори кабана хай колють, один іде на м'ясозаготівлю» [98, с. 233]. Коли «вимерзла озима пшениця», «загуло триста гектарів», активісти вирішують зібрати у людей посівний фонд «з того кіла, що дістали на трудовень» [98, с. 261].

Селяни артілі «Червоний партизан» зневірюються у міфічних трудовнях, гасне надія і на отримання заробленої частини врожаю. Красномовні деталі свідчать про відсутність хліба, дефіцит харчів, про загрозу голоду в Буймирі: «Хелемеля тужить, на артіль нарікає:

– Пішла по людях я: позич жменю муки, затірку затру дитині, лежить хвора.

До кого не звернешся, відповідь одна:

– Позичить, чим віддаси? В тебе пайка і в мене пайка. Де візьму тобі?

Що за світ настав, жмені муки не випросиш ніде» [98, с. 162].

Втрачаючи віру в те, що одержать що-небудь від держави на свої трудовні, буймирівці вдаються до крадіжок, «обрізають житні колоски на полі. Цілими ватагами бродять по стерні збирають колоски – що збирають,

що із кіп смичуть – січуть копи. Бо вже зуби почорніли» [106, с. 47], – прямо вказує автор повісті про недоїдання й голодне виснаження селян у передмові «Крута борозна», надрукованій 1989 року. Більш завуальовано ця тема звучить в самій повісті. «Управа, партосередок, – розповідає активістка Мар'яша, – не в силі ради дати. Бурмак розводить руками: верхівці лани об'їздять, заборонить не в силі, баби валом ідуть. Мало верхових з коней не постягали. Заїло, що з нагаями ті, забороняли між копами лазить» [98, с. 300]. У риторичі героїні явно прослідковується натяк на «нічну ручну стрижку колосків в полі», до якої вдавалися селяни, здобуваючи собі і своїй сім'ї жалюгідні засоби до існування.

Тільки через три десятиліття сувора правда про трагедію новітніх селян-кріпаків у тоталітарній системі, які намагалися убезпечити себе від голодної смерті, знайде відображення (та й то у форматі самвидаву. – Т. Ш.) в «Архіпелазі ГУЛАГУ» О. Солженіцина: «Нічна ручна стрижка колосків в полі! Зовсім новий спосіб сільського заняття і новий спосіб збирання врожаю! Це був чималий потік, це було багато десятків тисяч селян, часто навіть не дорослих чоловіків і жінок, а парубків і дівчат, хлоп'ят і дівчаток, яких дорослі посилали вночі стригти, позаяк не сподівалися отримати зерно з колгоспу за свою денну роботу. За це гірке й малоприбуткове заняття (навіть під час кріпацтва селяни не доходили до такої нужди!) суди відважували сповна» [407].

Відповідно до сталінського закону¹, за яким закріпилася народна назва «закону про п'ять колосків», колгоспників за півкишені зерна, принесеного

¹ Ініційована Сталіним постанова «Про охорону майна державних підприємств, колгоспів і кооперативів та про зміцнення громадської (соціалістичної) власності», що не призначалася для широкого загалу, була прийнята на початку серпня 1932 року. Припускаємо, що в цей час Кость Гордієнко завершував (або завершив) роботу над повістю «Зерна», а отже, не міг не знати про трагічні для українських селян наслідки державної політики терору. Ймовірно, в цьому полягає причина відмови письменника від намірів дописати третю частину твору.

з поля голодній сім'ї, загрожував розстріл з конфіскацією майна, а за пом'якшуючих обставин – 10 років ув'язнення. Засуджені за розкрадання «державного майна» селяни не підлягали амністії. Спадає на думку, що саме через натяки, згадки чи відверті розмови про абсолютно заборонену тему голоду в українському селі та через іншу, не менш трагедійну, проблематику повість Костя Гордієнка «Зерна» не виходила після 1934 року ні окремим виданням, ні у складі збірок.

Завершуючи міркування щодо повісті Зерна, залишається додати, що письменник переконливо відобразив переддень Голодомору й ті обставини, які до нього призвели. Зробив це, як і багато що в своєму житті, пройшовши по лезу ножа, засвідчивши для більшовицьких ідеологів своє вірнопідданство, а для пильного й допитливого читача давши підстави зрозуміти прихований механізм подій, про що стали пошепки говорити лише в добу десталінізації. На повен голос – тільки після повалення радянської політичної системи.

Третя книга циклу «Зерна» – повість «Сквар і син» писалася в один із найтрагічніших періодів в історії України ХХ століття – в 1933–1934 роках. Попри зафіксовані в тексті політичні орієнтири, зокрема зосередження уваги на перевихованні селянина-власника на свідомого будівника колгоспного господарства, критика доволі прохолодно сприйняла повість, закидаючи авторові брак «художнього синтезу й типізації», загрозливе посилення «натуралістичних тенденцій» та «багатомовність» персонажів, що говорять «сумбурно, про все без розбору». Не менш різко критикувалася повість і «за те, що її автор звергнувся до родинних взаємин» [345, с. 15] і відтворення щоденного селянського побуту. Отже, нагінки посипалися на прихований у глибинах підтексту зміст твору, що міг бути прочитаний зовсім інакше – з погляду загальнолюдських моральних цінностей – звільненими від ідеологічних догматів читачами.

У новій редакції 1958 року повість мала назву «Сім'я Остапа Тура». Неодноразові переробки твору спричинені не тільки тиском ідеологічно

заангажованої критики, а й внаслідок зовнішнього редакторського втручання, здебільшого сугестивним впливом внутрішнього редактора. У переробленому виданні Кость Гордієнко чіткіше окреслив ідеологічну лінію маркування героїв та увиразнив конфлікт твору відповідно до офіційної вивіреної моделі соціалістичного реалізму.

Водночас у повісті «Сім'я Остапа Тура» помітно оприявлюються риси україноцентризму. Заголовок для українського читача наділений видатною семантикою завдяки своїй інтертекстуальності. Для цього навіть не слід говорити про освіченого чи спеціально обізнаного читача. Твір Костя Гордієнка місцями нагадував «Кайдашеву сім'ю» Івана Нечуя-Левицького. Забігаючи наперед, скажемо, що в родині незаможників Скварів (в іншій редакції – Остапа Тура) так само панував розлад, сварки батько з сином, запекла хатня війна між матір'ю й невісткою, чоловіком і дружина – через дрібниці (обід, шматок хліба). Зокрема 17-й розділ першої частини найбільше нагадував ситуацію класичного твору.

В українських школах повість Івана Нечуя-Левицького входила до числа творів, обов'язкових для текстуального вивчення. Це означає, що з нею були знайомі чи не всі українці, а не тільки ті, хто спеціально цікавився українською літературою. Назва повісті стала крилатим виразом і увійшла до спеціальних словників, а головне – до буденної мови українців – на позначення родини, в якій немає злагоди, панують сварки з дріб'язкових причин, ведеться хатня війна.

Назва другого видання повісті Костя Гордієнка прикметна ще в одному значенні. Ім'я і прізвище головного героя, винесені в заголовок, так само збуджували інтертекстуальні алюзії. Ім'я «Остап» спонукало згадати одного з синів Тараса Бульби з однойменної повісті Миколи Гоголя, який, на відміну від зрадника Андрія, з честю служив примноженню козацької слави, був страчений ворогами й помститися за якого присягся батько Тарас.

Прізвище «Тур» викликало в пам'яті читача асоціації з одним із героїв роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада». Здатний до самопожертви

химерний запорожець Кирило Тур утілював козацьке лицарство, відвагу і волелюбність. Серед джерел створення цього героя найбільш виразно відчувалася фольклорна традиція, заґрунтована на образі козака Мамаю. Однозначно можна було стверджувати, що ім'ям і прізвиськом свого героя Остапа Тура письменник вказував на його козацьке походження, причетність до традиції запорозької вольниці, бачив у ньому носія українського духу.

Немає сумніву, що саме волелюбна козацька вдача уможливила те, що Остап Тур і ще деякі його односельці (Сергій Сніжко, Хома Лихо) до останнього залишалися одноосібниками й не йшли в колгосп. У першому розділі, який відкриває повість, ми бачимо їх разом. Але в дивовижній ролі: чоловіки наймитують на куркуля Деришкура, косять йому траву на сіно. Причому автор у нейтральному тоні повідомив, що найкращі сіножаті відрізані для колгоспу, а решті селян віддані болота й мочарі. Беріть, мовляв, сіно, де хочете. Отож, доводилося викошувати середнякам осоку, стоячи по кісточки, а де й по коліна у воді.

Соціально-побутова повість «Сквар і син» знаходиться в одному тематичному ряду з іншими творами Костя Гордієнка, які показують перехід українського села на «колективні рейки», ламання дрібновласницької психології та утвердження колективістичної свідомості. У цьому творі поряд із новими діють уже знайомі з «Артілі» та «Зерен» персонажі – голова колгоспу Бурмак, секретар комсомольського осередку Славко, сільські активісти Стах, Мотря, Марфа. Між тим, письменник зробив спробу показати означений процес на прикладі однієї родини, а не загальної селянської маси. Як влучно зазначив В. Брюховецький, у творі Гордієнка «плакатна однотипність образу-маски поступилася місцем героям індивідуальним», «несхожим один на одного» [35, с. 8].

У повісті «Сквар і син» Кость Гордієнко з його тяжінням до наративної практики всевідаючого, неперсоніфікованого оповідача віддав перевагу письму художньо-документальному, об'єктивно-інформативному з виразною деталізацією реального життєвого матеріалу. Як стверджує В. Фургайло

(і вповні справедливо), повість переобтяжена описом другорядного, а то й зайвого, захаращена силою-силеною предметних подробиць, взятих іноді із суто спеціальних галузей» [440, с. 95]. Задля об'єктивності, варто сказати: виразний наголос на використанні реалій дійсності та виробничих моментах простежуємо у 1930-ті роки не тільки в Костя Гордієнка, а й у багатьох письменників, що відтворювали радянську хроніку у «виробничій літературі в її індустріальному та колгоспному різновидах» [59, с. 293].

Шукаючи вирішення проблеми індивідуально-характерного, письменник прагнув підкреслити неповторність, оригінальність «живого голосу». Тому й надав право висловитися кожному персонажеві, показавши через його саморозповідь, самовиявлення навколишній світ. Художній ефект у повісті створює народнорозмовна стихія, що поєднує розмовну лексику, багату на влучні звороти й образні вислови, діалектні слова та фольклорні мотиви й засоби. Емоційно-експресивні відтінки оповіді підтримуються специфічно оповідними сигналами, на кшталт вказівок («він сьогодні надміру балакучий, охоче розповідає про всякі новини ...Ось слухайте») чи напівриторичних питань до умовної аудиторії («...втрачаючи самовладання (хто б вистояв?) кидає Ігнатові»).

Основна сюжетна лінія твору розгортається навколо історії родини незаможників Скварів, яка різними шляхами й доволі неоднозначно приходять до колгоспу. Письменник моделює ситуації непорозуміння між рідними людьми, сварок і розладу (мабуть, найбільш промовистим прикладом є батькова заборона синові взути чоботи на поранені ноги, адже «ногу проб'є – загоїться, а чобіт не заросте, негідна зіпсована річ стане» [125, с. 68]), спричинені бідністю. Колотнеча свекрухи й невістки, схожа на запеклу хатню війну, непорозуміння між батьком і сином, сварки чоловіка з дружиною та ін. нагадують хатню «війну» «Кайдашевої сім'ї». Попри деталізоване (аж до дрібниць) відтворення життя, психології, побуту трьох поколінь родини, автор демонстративно ігнорує особисті взаємовідносини

персонажів, не використовує тему кохання, інтимних відчущань і почуттів, порухів душі.

На першому плані повноцінно, повномасштабно відображено буденні справи та господарські клопоти селян: сінозаготівля, жнива, в'язання снопів, обробіток буряка, врятування молотарки під час пожежі, падіж худоби і под. Отже, побутові колізії в інтерпретації Костя Гордієнка народжуються з трудових, виробничих відносин, що цілком відповідало соцреалістичній схемі зображення життя радянських людей.

Представляючи родину Скварів, автор відтворює злам патріархальних взаємовідносин, узвичаєних тяжкою працею і віковичними злиднями, та показує процес народження сім'ї соціалістичного штабу – активної, працелюбної, політично свідомої. Сквар (у першому виданні персонаж не має імені) і його дружина Параска на початку стоять осторонь подій у рідному селі, будь-що намагаються зберегти в сім'ї непорушні «старі звички», «давні звичайі» та традиції. Отримавши омріяну землю, одноосібники категорично відкидають колективістичні устремління, противляться усупільненню власного господарства. Натомість представник найстаршого покоління – дід Савка та наймолодшого – Ігнат і його дружина Груня підтримують соціалістичні новації в системі господарювання й життя.

Дрібновласницька психологія надзвичайно впертого, але працюючого й чесного Сквара змінюється під впливом життєвих негараздів (неврожаю, загибелі коня, хвороби самого господаря) і звичайно ж – за допомогою високоідейного та морально досконалого голови колгоспу Бурмака, буймирівських активістів Мотрі, Стаха, Марфи, Славка. Додали аргументів до набуття «нової» свідомості громадський осуд та стаття в районній газеті, що закріпили за Скваром прізвисько «нероба», а за Параскою – «нерובה жінка». Все це, зрештою, стало останнім аргументом, який підштовхнув селян вступати до колгоспу.

За традиціями тодішньої літератури Кость Гордієнко зобразив символічний акт ініціації Сквара з оптимістичним фіналом, реалізованим за

«допомогою громадськості». Ось результат чарівних змін, розкритий через міркування дружини Параски: «небуденний якийсь став, мов переродився, чуйний неговіркий, замкнений. (...) За зиму ні разу жінки не вдарив. (...) Не п'є, не лається. (...) Трудова вдача знов пробудилася» [125, с. 168]. Схожі пропозиції миттєвих перетворень спостерігаємо в драмі Миколи Куліша «Народний Малахій». «Новий Ленін» (так у п'єсі називає себе центральний персонаж п'єси Малахій Стаканчик. – Т. Ш.) пропонує утопічну ідею морального перетворення людини, її вдосконалення здійснювати за допомогою чарівної палички.

Також ідеально позитивною стає і сама Параска, хоча для неї автор знаходить інший, не менш дієвий, аргумент впливу, продемонстрований невісткою. Заохочуючи свекруху до колгоспної роботи, Груня показала власне господарство, що «за рік надбала» в колгоспі: «Параска була в щирому захваті:

– Порося як точене! А що бистре, живе... біленьке...

Потім Груня відчинила другого хліва із словами:

– А ось моя премія...

Параска ахнула, схвильована, вражена стояла на порозі. Лисоголова молода корова повернула від ясел голову» [125, с. 206].

Власне схожий, але менш різкий і болючий, процес еволюції свідомості, становлення «нової» людини, що по-новому мислить, по-новому трудиться, по-новому розуміє як громадське, так і особисте, проходить і син Сквара – Ігнат, який з несміливого й мовчазного юнака виріс в комсомольця-активіста, передового колгоспного бригадира. Набуває вищого рівня свідомості і його батько, який із вічного заробітчанина перетворився на «громадського інспектора», активного «будівника нового життя»; і невістка Груня, яка набралася сміливості та разом із чоловіком пішла будувати своє окреме життя.

Не обійшлося в повісті без стандартного для літератури цього періоду мотиву «класової боротьби». Кость Гордієнко представляє образ куркуля Уласа Дерішкура, що й «досі, мов той павук, сидів у своєму дворі, снував

свої хитрі тенета для хитких і зневірених». Однак автор відходить від ідеологічно вивіреної лінії зображення «класового ворога». Більше того, його тип «звироднілого й жорстокого куркуля» не вкладається в рамки офіційної моделі. Улас Деришкура виявляє бездіяльність, крім якихось кепкувань, природних для українського середовища, ніяк не виявляє свого невдоволення колгоспним ладом. Не вдається заможний господар до протидії колгоспові: ні спробами спалити стайню, знищити збіжжя, пошкодити техніку.

Чи найбільший злочин сільського глитає автор вбачає у намовлянні одноосібників Сквара, Сергія Сніжка, Хоми Лиха та інших односельців проти використання власної худоби на тяглових роботах у колгоспі. Ще один гріх господаря – приховування власного збіжжя й майна від експропріації, бо вже «одрізали для артілі землю, взяли млин, олійницю, молотарку» [125, с. 249]. Усі інші антиморальні вчинки постають в спогадах Ігната, Мотрі Сухої, Стаха, Марфи про тяжку роботу в господарстві Деришкура, в образах односельців за мізерну платню.

До слова, «фронт» боротьби з «класовими ворогами» пролягав не тільки між односельцями, а й між членами однієї родини. Створена і культивована атмосфера ненависті, доносительства розвела по різні боки ідейних барикад одноосібника Сквара і його сина – колгоспного бригадира Ігната Сквара. Апогей цієї боротьби – викриття сином батькової схованки із хлібом. «Син не зумів постояти за батька, сам став на партійні позиції, виказав Бурмакові, хлібозаготівельній комісії яму, де було заховане зерно» [125, с. 299].

У той же час не можна не звернути увагу на ледь помітне намагання Костя Гордієнка відійти від офіційної риторики та системи нормативних значень. У повісті знаходимо чимало доказів низького рівня ефективності колгоспної праці, швидше – безгосподарності селян, які не поспішають працювати і дбати для загального добра. Звертає на себе увагу і мотивація розкуркулення більш заможних односельців у Буймирі (прикметно, що в селі залишився тільки один господар), що проводилася незаможниками під

гаслом «грабуї награбоване!»: «весь хутір можна одягти»; «по хуторах, по родичах господар розвіз на сховище добра чимало».

Також можна простежити «символіко-алегоричні ідеї, що допускають буквально тлумачення в контексті міфології буття тридцятих років, але по-новому прочитуються в умовах об'єктивного, незаангажованого осмислення соціокультурного феномену тоталітарної свідомості» [428, с. 142]. Міркування сільської пліткарки Мокрини («Гепер прийшов такий час, що і під землею не сховаєшся») та куркуля Уласа Деришкура («Мало вам, що в полі ходять мої сівалки, косарки, плуги? Що з мого дерева побудували хліви?») не тільки відтворюють реальну дійсність соціалістичного села, а й підтверджують, що суцільна колективізація проходила за рахунок пограбування та ліквідації заможних селян, т. зв. українського «куркульства».

На початку 1930-х років, після політичної кампанії проти «скрипниківщини», згорання українізації, а особливо після арештів Костя Буревія, Олекси Влизька, Олеся Досвітнього, Миколи Зерова, Григорія Косинки, Сергія Пилипенка, Дмитра Фальківського та інших письменників, Кость Гордієнко приходить до висновку, що єдиною можливістю уникнути прямих репресій може бути підпорядкування догмату єдиного радянського стилю та участь у колективному процесі соцреалістичного міфотворення. В умовах ідеолого-політичного тиску, щоб не наразитися на звинувачення ортодоксальної критики, як і багато інших письменників, він відходить від сучасної тематики та зосереджується на осмисленні історичного минулого, зводячи до мінімуму простір творчої ініціативи.

Історико-революційний напрям в українській літературі тільки-но складався. Якщо на початку 20-х років минуле як соціальний об'єкт – явище рідке, то вже в 30-ті роки, за ґрунтовними міркуваннями Зінаїди Голубевої стає самостійним об'єктом [72, с. 66] художнього світомоделювання. Так, до теми громадянської війни звертається Петро Панч, видаючи повісті «Син Таращанського полку», «Право на смерть» («Облога»), «Рано-вранці»

(«Мир») та ін. На додачу до повістей Петра Панча, трагедію братовбивчих конфліктів розкриває Юрій Яновський у романі «Вершники».

Фешитизуючи у межах офіційного дискурсу тему класового протистояння, Семен Скляренко готує роман «Шлях на Київ», який став першою частиною однойменної трилогії. У ще глибшу історію «подаються» Натан Рибак, створивши історичний роман «Дніпро»; Івана Ле, підготувавши до друку перший із задуманого епічного циклу історичних творів – роман «Наливайко» та Зінаїда Тулуб, завершивши другий том свого знаменитого роману «Людолови» (наступна книжка З. Тулуб вийде у світ лише через двадцять років, які вона проведе на Колімі. – Т. Ш.). «Літопис свого покоління» представить Юрій Смолич, видавши автобіографічну трилогію «Наші тайни», «Дитинство» і «Вісімнадцятилітні».

На цьому тлі поява в 1937 році повісті Костя Гордієнка «Заробітчани» виглядала не як виняток, а як закономірність і як вихід у ситуації нав'язування системи цінностей тоталітарної доби. Щоправда твір вийшов у Державному літературному видавництві України під назвою «Діти землі» з жанровим визначенням «роман». Епічне полотно має виразні алюзії з повістю Володимира Короленка «Діти підземелля» (1886 р.) та п'єсою Максима Горького «Діти сонця» (1905 р.). Автор 1949 року змінив жанрове визначення твору на «повість», давши йому нову, більш прозаїчну, ніж попередня, назву – «Заробітчани»¹.

В останнє видання (1952 р.) додав чимало доповнень (з'явилися нові розділи, як наприклад, VIII, XIII, XVII, XXVI), однак ґрунтовних змін щодо ідеологічного компоненту не запропонував, про що не проминула нагадати критика. «Такий спосіб не можна назвати правильним після кількох гострих критичних виступів нашої преси з приводу “Заробітчани” – і як частини роману “Діти землі”, і як окремої книжки» [241, с. 163], – робив

¹ Уже традиційно у своєму дослідженні за основу літературознавчого аналізу беремо перший варіант твору, наразі – роман «Діти землі».

категоричний висновок Л. Коваленко, паралельно звинувачуючи харківське видавництво за поспіх у перевиданні твору.

У написаному на історичному матеріалі романі «Діти землі», що з максимальною достовірністю відтворює моральний образ часу, немає історичних героїв. Є лишень згадки про певні історичні події: наприклад, про повстання робітників на Обухівському заводі в Санкт-Петербурзі (т. зв. Обухівська оборона) або про заворушення селян у Валківському повіті Харківської губернії. Перша подія згадується як така, що сталася минулого року. Якщо вдатися до історичної хронології подій, то з'ясуємо, що один із перших в російській історії відкритий політичний виступ робітників – т. зв. Обухівська оборона датується травнем 1901 року, а великі селянські заворушення у Валківському повіті, спрямовані проти поміщиків, відбулися влітку 1902 року.

Відтак, можемо припустити, що художній час твору віднесений до сільськогосподарського сезону (весна – осінь) 1902 року. Разом із тим, роман Костя Гордієнка «Діти землі» охоплює події першого пореволюційного десятиліття, пов'язані найперше з періодом переорювання одноосібних меж та створення колективного господарства, боротьбою з «куркулями» та іншими «класовими ворогами». Сюжетні події розгортаються в українському селі Буймир. Між тим, у текстовий простір вплітається ряд конкретних географічних топосів (Лебедин, Чупахівка, Тростянець, Харків), нерозривно пов'язаних із природними топосами (степу, поля, лісу), що мають особливу організацію та органічно пов'язані з буттям героїв.

Роман вдало розділено на п'ять розділів-фрагментів з точними заголовками («Дитинство» «Дівочтво», «Зрілість»), два з яких – «Дівочтво» і «Дитинство» – повторюються двічі, причому останній проходить на початку і в кінці твору, кільцем замикаючи композицію. Для художнього втілення основного задуму письменник обрав форму «повнометражного» (О. Зінченко) епічного твору з розвиненим, але без напруги та інтриги, сюжетом та докладно виписаними образами головних героїв. Повільна

оповідь поживається час від часу напруженими епізодами, пов'язаними, перш за все, з сюжетною лінією Оверка, наділеного бунтарським характером. У творі усе підпорядковано основному задуму автора: з одного боку, показати щоденну важку працю та нелюдську експлуатацію селянської молоді у поміщицьких маєтках українських багатіїв-цукрозаводчиків Харитоненка, Капніста, Суханова; з другого боку, відобразити зростання бунтарських настроїв серед українських заробітчан.

Докладним описам важкої щоденної праці, знущань і обманів, яким піддавалися селяни, жорстоких розправ з непокірними бідняками автор приділяє велику увагу. Водночас у сфері творчого аналізу – злиденне життя українського села, що потерпає від безземелля і свавілля місцевих багатіїв. Тому в читача майже весь час перед очима – або діти й підлітки, які з малого віку подаються в найми до заможних сусідів, або група односельців, юнаків і дівчат, які разом працюють, разом терплять гірке життя на заробітках. Із багатьох персонажів, що згадані в романі, індивідуальні історії життя і становлення представлені тільки у двох – Оленки і Оверка, які мають у творі свою «передісторію». Та ще широко показано їхнього антипода, Харитоненкового «пригінчого» Нестора Паська, більш локально – його дружину й дочку.

Перше наближення до тексту Костя Гордієнка дає змогу простежити, як змінилися його стильові орієнтації. Роман має концентричну композицію, що представляє не селянську масу, не однорідний колектив чи групу людей, як це було в раніше написаних творах, а історію одного-двох героя(-їв). Проте залишилася незмінною прихильність до масових сцен – зображення дівчат-заробітчанок та селян Буймиру у праці, на досвітках, на зборах тощо.

«Діти землі» – перший твір, де не тільки представлені різноманітні персонажі (щоправда, силуетно), майстерно виписані характери центральних персонажів (насамперед Оленки і Оверка), а й простежена їхня еволюція. Як завжди широко й щедро письменник подає прикмети суспільного життя, розкриваючи на цьому тлі родинно-побутові події, зокрема ощадливо, але

виразно осмислюючи долю дівчинки-напівсироти Оленки. Манера викладу некваплива, часом уповільнена й деталізована на рівні подробиць і деталей предметного та уречевленого світу (побутового, соціального плану). Певна хронікальність, описовість розповіді поживляється час від часу динамічними елементами, пов'язаними, перш за все, з сюжетною лінією розбишаки й дотепника в хлоп'ячих розвагах Оверка, наділеного бунтарським характером.

У художньому просторі твору автор демонструє гармонійне поєднання конкретно-предметного й почуттєвого, раціонального та емоційно-настроєвого планів зображення. «Діти землі» рясніють численними психологізованими пейзажами й інтер'єрами, які базуються на синтезі імпресіоністичної і реалістичної традицій: «...на схилі горицвіт, сон-трава проросла, на взліссі спід снігу зозулячий льон зеленіє, сонце припарює, бджола бринить, сіда на проліски, збира пергу годувати діток» [91, с. 11]; «Дні зарясніли веселим кольором, вигріта земля буйно хвилювала травами, а на травах прослалися білими стежками полотна, чорний ліс, повитий густим духом запашної пралі після теплих дощів, захлинувся в безтямних хлипах, здригався від потужного клекоту» [91, с. 15]. Вони надають тексту ліричної тональності та відтінюють емоційну напругу. Картини природи, виписані за допомогою традиційних фольклорних засобів та суто авторських знахідок, служать для передачі переживань персонажів роману. Зіткані передусім із звукових та візуальних образів краєвиди образно відтворюють внутрішні відчуття, які з'являються на свідомому чи підсвідомому рівні.

Уже традиційно автор звертається до джерел усної народної творчості, створюючи відчутно живий, повнокровний потік рідної мови. В епічно-фольклорному ключі витримані портретні деталі персонажів. Роман насичений прислів'ями («який рід, такий приплід»; «хоч сова, аби з іншого села»; «приглядається, як сліпий до писанки»), приказками («як два коваля, так і два зла»; «своя хатка – рідна матка»), приповідками («святий Петро овечок пасе, – старі люди кажуть»; «і босому горе, і не їсти не виживеш»), що

допомагають точно передати життя й діяльність персонажів, показати їхні погляди й переконання. Щедро використані українські народні пісні про кохання, про важку сирітську та жіночу долю, так само, як і дотепи, жарти з усміхнено-добродушними чи лукаво-іронічними натяками характеризуються образною мовою, відточеною символікою, метафоричністю вислову. Пісні, що «подаються автором здебільшого «цитатно» або вводяться к поетичні нюанси в мові персонажів» [207, 144], сприяють характерологічній виразності та змістовій наповненості.

Засобом створення національного колориту є використання чи не найпоширеніших народнопоетичних образів місяця, зір, сонця («Ось Волосожар за хату завернув»; «...як Чепіга над вербою заверне до порога, знов устає мати...»), змалювання буденних українських вечорниць, яких часто називали ще досвітками («В хаті було повно сміху, галасу. Чаду (...) на комині курів жмурок, дівчата на довгих лавках уряд пряли, хто вечеряв, про хазяйські справи гомоніли, дівочькі новини перебирали (...) Морока з тими досвітками, нестатки кругом, кожна по паляниці принеск, повісмо конопель, соломи, нарядуть по півмітка, переб'єшся зиму... Як п'ють, гуляють – досвітній матері перва чарка, шана...» [91, с. 178–179]). Вплітаються в розповідь і згадки про народні дитячі ігри (в «квача», «жмурка», «свині», «довга лоза»), які передають мислення та світобачення маленької Оленки, Оверка, Зінька та інших дітей бідняків Буймиру.

Основним характерологічним засобом у романі «Діти землі» вже традиційно для творчої манери Костя Гордієнка залишається позначене українською колоритністю (пересипане приказками, прислів'ями, пісенними зворотами), мовлення персонажів, що відтворює систему народних поглядів та морально-етичних оцінок. Багато уваги автор приділяє розкриттю переживань і роздумів персонажів, насамперед – Оленки, її матері Гальки, Оверка, Федорихи. Вдало використовується в тексті художній прийом саморозкриття героїв, особливо прикметний в характеротворенні негативних персонажів (політниця Секлети, Нестора Паська і його доньки Марфи).

Помітно окреслюється прагнення письменника до психологічного аналізу характеру головної героїні роману. Використання внутрішнього мовлення, втіленого у формі невластиво прямої мови, елементи «пейзажу душі» слугують багатогранному розкриттю образу Оленки. Ось, семирічна дитина журилась над тим, як допомогти матері: «Топталась безпорадна Оленка коло матері. Поміч яка з неї? Якби садить картоплю, кидала б під лопату. Або визбирувать. Нема веселішого діла, як, запустивши руки в холодну землю, рвати спід коріння свіжі картоплини. Або ламати косматі качани кукурудзи з бадилля» [91, с. 6].

А це вже думки юної політниці, змушеної найнятися в строковики в панську економію: «Дівка зроду! Ніколи вона не була в підлітках. Між підлітками вона робитиме? Зроду не була в підлітках! Між малими її гонять, а піде між дорослі – підлітки заздять: і вона ж така, а більше нас заробля. Лихо, та й годі!» [91, с. 47]. Загалом, як справедливо зазначав Л. Новиченко, характеризуючи ознаки стилю Костя Гордієнка: «розповідь автора, внутрішній монолог героя, пряма мова іншого персонажа і навіть уривок із пісні – всі ці різноманітні синтаксично-інтонаційні елементи уживаються один з одним в одній фразі» [325, с. 3].

Живими, привабливими вийшли характери двох головних героїв – Оверка і Олени, щоправда, історія героїні більш об'ємна й деталізована. Перед читачем постає життя дівчинки від семирічного віку до зрілості молодої жінки, осмислюється процес становлення її характеру, формування життєвої позиції. Оверко-дитина в експозиції роману з'являється епізодично. На авансцену сюжетних подій він виходить уже підлітком-заробітчанином. У подальшому їхні долі або перехрещуються (кохання юнака і дівчини) або радикально розмежуються, коли молодий чоловік, повернувшись із міста, «продався за хазяйський ласий шмат» та одружився з донькою місцевого куркуля Нестора Паська («колишнього ката пішов у прийма»).

Образи Оленки й Оверка, з першого погляду, тяжіють до класичної традиції відображення злиденного дитинства і юності, темного селянського

світу. Разом із тим, у створюваній письменником картині світу засадничими є рефлексії соцреалістичного міфотворення, найбільш зримо й рельєфно представлені в останніх розділах роману «Діти землі». У виписаних у відверто плакатному стилі з декларативними твердженнями та надміром ідеологічної патетики розділах «Зрілість» і «Дитинство» автор подає суттєво іншу рецепцію дійсності, не характерну не тільки для попередньої творчості, але й для розділів про дитинство і юність персонажів, заробітчанство, про перші кроки в антипоміщицьких виступах тощо.

На кінець 1930-х років Кость Гордієнко цілковито «вписався» у формат соціалістичного реалізму і опанував його методами міфологізації та ідеологізованої китчевості. Накинуті «згори» офіційні стереотипи-ідеологеми оприявлюються на мотивному та образному рівні роману «Діти землі». У постійному порівнянні старого й нового автор продукує нову концепцію особистості, показуючи пробудження в колишньої заробітчанки Олени Двожильної творчих сил, людської гідності, зрушення самої психології, набуття класової свідомості.

Ініціація героїні відбувається в оточенні «колгоспній сім'ї». Саме в колективі колишніх заробітчан, у колективній праці знайшла Олена своє щастя і славу: «...як зачалася колективізація – хата не зачинялася в неї. З людьми балака. (...) На зборах голос вона має. Того навчить, тому покаже. Газети з хати не виводяться. Вже вона людина (...) Селом заправляє, масу за собою веде. В партійний комітет, політвідділ кличуть її. Вже їй пряма дорога в партію. Вже в неї партбілет в кармані. На курси, конференції в Харків їздила. З промовама виступа, про неї пишуть, портрети друкують. В красній книзі прописана...» [325, с. 255–256].

Новий образ радянської жінки-селянки моделюється автором роману в процесі постійного зростання, що виявляється в її вчинках, поведінці, у громадському житті й у партійній діяльності. Рідше – на психологічному рівні внутрішніх рефлексій. Відповідно до вимог канону письменник сигналізує про появу нового типу жінки як дійової одиниці суспільства –

активної, вольової, соціально активної. Досягнувши найвищого рівня свідомості, колгоспниця-ударниця Олена Двожилна замість власне людських потреб і прагнень обирає нові, регламентовані вже державою, обов'язки: стає делегатом всесоюзного партійного з'їзду, обирається «членом уряду».

Представлена в текстах про село ідея звільнення жінки від буржуазно-патріархальних упереджень, суголосна марксистському фемінізму, посилює переконливість сюжету про перетворення, який виявляється в підміні індивідуального буття на соціальне, що реалізовано, наприклад, у деромантизації та десексуалізації любовного мотиву [442, с. 144–145], – на чому наголошує дослідниця соцреалістичного канону в українській літературі Валентина Хархун. До слова, історія становлення Олени Двожилної перегукується з майже ідентичною «історією радості» Тетяни Довгопол, героїні з однойменного роману Івана Ле, яка пройшла шлях від гіркої сирітства й наймитування до головування в колгоспі. Комуністка Тетяна Довгопол також була в Москві як учасниця наради передовиків сільського господарства і так само, як Олена Двожилна, «бачила Сталіна». І характеристика вождя, що фігурує в обох текстах на рівні символічної присутності, суголосна («простий і великий заволодів людськими думами, серцями» [91, с. 295]), витримана в межах моделювання радянського міфу про «великого вождя».

Формування семантики радянської онтології життя нерозривно пов'язано з мотивами щасливого дитинства. Відтак, у романі відповідно до ідеологічних запитів часу, Кость Гордієнко малює образ сина Олени, Івася, та піднесено, із захватом показує фантастичні (як для бідної країни, що кілька роками раніше пережила трагедію голодомору та перебувала у стані політичних репресій. – Т. Ш.) умови його виховання в дитячому садку: «вже так коло них ходять, вже так за них дбають. Вигляджені, викохані і доглянені. (...) Змалечку танці вивчають. Музики для них пісні складають. Радіо для них співає. Книжки для них пишуть. Свій театр, своє кіно, своя

газета. Іграшок хоч завалися» [91, с. 267]. Звертаючи увагу на прагнення хлопчика бути схожими на передовиків («ізотівців», «стаханівців»), улюблених «червоних командирів» (Чапаєва, Ворошилова) і червоноармійців («ворошилівських стрілків», «чапаєвців»), рішучий наголос робить на майбутніх перемогах у праці та підготовці до боротьби з внутрішніми і зовнішніми «ворогами».

Парадигму художньо-ідеологічних домінант роману «Діти землі» обумовлює боротьба партійних і колгоспних активістів із «антирадянськими елементами». Перед у цьому протистоянні вже традиційно веде сповнений високої ідейності партійний секретар, що з батьківською мудрістю і турботою поставився до Оверка: «в МТСі пристроїв», «не дав занепасти духом», коли той покинув Марфу Пасько та її «куркульську сім'ю». Всупереч реаліям вже практично знищеного голодом українського села у творі зображуються оптимістичні картини радісної праці на «соціалістичному полі», відтворюється гармонія колгоспного життя.

Надмірно підкреслені достаток селян Буймиру з ситим обідом («обід був ситий, як капне з ложки на стіл, то захолоне. Запашний цвіт гречок, липини війнув за столом, збудив веселий гомін, біла, як сніг, жінка поставила перед товариством ківш меду, прозорий, як кришталь, дух забивав» [91, с. 274]), відпочинком із веселими піснями і музиками («...примчало дві машини, музиканти стряхалися від сіна. Скрипок, труб, ой леле! Блищали на сонці, сліпили очі (...) Розсілися на довгих лавах, слухали музику, співи (...) зачаровані були» [91, с. 275]) відтворюють символічне «“благоденствуювання” радянських колгоспників» [428, с. 119]. З іншого боку, формують у художній площині специфічний пласт задзеркалля, що доводить до крайньої межі абсурду семантику авторського задуму.

Міфологізація радянського життя, ідеологізація та продукування однотипного продовжуються у шкільній повісті «Буян» (1938). Для Костя Гордієнка, як і 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» [213, с. 53]. В умовах радикальних політичних перетворень творчість для дітей і про дітей давала 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”» [464, с. 347]. У дитячій літературі 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» [464, с. 355].

Порада М. Горького «людям бувалим» йти в дитячу літературу, оголошена на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників, стала для українських митців імперативом до дії. Як засвідчують сучасні наукові спостереження (О. Гарачковської, В. Кизилової, С. Іванюка, У. Федорів, О. Філатової та ін.), до творення дитячого прозового репертуару в цю пору долучилися письменники, що вже мали репутацію «дорослих» і писали не тільки про дитинство й «дитяче», але й для дітей та юнацтва [428, с. 201]. Відгукнувся на заклик Горького і Кость Гордієнко, за плечима якого був досвід осмислення дитячої проблематики в ранній період творчості. У 1938 році вийшла у світ окремою книжкою його повість «Буян», присвячена проблемі виховання радянських дітей. Твір поповнив низку шкільних повістей і романів, серед яких – відомі й доволі популярні в той час повість «Школа над морем» (1937 р.) Олеся Донченка і роман-диалогія Олександра Копиленка «Дуже добре» (1936 р.) і «Десятикласники» (1938 р.).

На думку радянських критиків [35], [337], [437], [350], твір знаменував новий рівень художнього осмислення дійсності, оскільки свідчив не тільки розширення тематичного діапазону письменника, а й опанування реалістичними принципами творчості. За своїми художніми якостями

повість «Буян» «стоїть набагато вище від попередніх творів письменника (...) Тут уже наявні ідейна цілеспрямованість, чітка композиційна організація матеріалу, типовість людських характерів, а також більш легка і художньо яскравіша мова» [437, с. 89], – доводив В. Фургайло.

Принцип використання художнього тексту як політичної пропаганди обумовлює в повісті проблематику, конфлікт і ключові соціальні ролі дорослих персонажів (батьків, вчителів). Усі колізії твору мотивовані в першу чергу бажанням автора показати як формується характер дитини – члена радянського суспільства, майбутнього будівника «нового» життя. Точніше, як проходить процес перевиховання недисциплінованого учня у зразкового відмінника.

Виразно окреслені в художній площині тексту такі ознаки, як: шлях соціального й морального формування героя, навчання, мотив ініціації, повчальні елементи, оптимістично піднесений фінал, – на нашу думку, дають підстави віднести «Буян» до жанрового різновиду виховної повісті. Цей жанр займав провідне місце в системі соціалістичного реалізму, «демонструючи радянському читачеві, яким важливим є виховання нового типу особистості в умовах будівництва нового життя» [29]. Яскравий приклад виховних повістей і романів 1930-х років, які розповідали про «масове виховання й перевиховання людей», «формування юної душі в бурях і трудах віку» [329, с. 24, 41] та утвердження «нової соціалістичної моралі... молоді» [405, с. 97] – повість «Школа над морем» Олеся Донченка, романи «Ранок» Івана Микитенка, «Зустрічі» Леоніда Смілянського.

У центрі подій повісті Костя Гордієнка – хуліган і бешкетник Павлик із села Шатилівка, свавільний і недисциплінований у навчанні й поведінці першокласник, що «серед дітей набув сумної слави» [82, с. 13]. Хлопчиків не можуть дати ради батьки: «Мати бідкалася – людські діти як діти, а тут одне хлоп'я, а клопоту повна голова, отоді тільки спокій, коли піде в школу. Як вихідний день, так неминуче якась шкода» [82, с. 17].

Не може впоратися з ним і перша вчителька Любов Аркадіївна, позаяк позбавлена педагогічного такту, має слабкі педагогічні здібності. За законами жанру виховної повісті успіху в цілковитому перевихованні недисциплінованого учня досягає зразковий радянський учитель – комсомолка Віра Петрівна. Використавши арсенал передових педагогічних методів соціалістичної системи виховання, вона викликала у хлопчика інтерес до навчання та повагу до однокласників і батьків. І, що особливо прикметно, педагогічний процес перевиховання Павлика у відмінника і зразкового учня зайняв кілька місяців, що само по собі не може бути вірогідним. Кожен, хто хоч трохи обізнаний із життям школи, добре знає, що «процес формування характеру дуже тривалий і складний, що одного тільки апелювання до дитячої душі замало, доводиться раз у раз вишукувати нові й нові засоби впливу» [440, с. 96].

Звертає на себе увагу типова для жанрового різновиду виховної повісті схема протиставлення антиподів-вчителів. З одного боку, випадкова людина в освітньому закладі, яка не має ніякого покликання до педагогічної праці, з другого – зразкова вчителька-комсомолка, яка прищеплює дітям добро, прагнення стати кращим, бути корисним суспільству. Якщо Любов Аркадіївна – зразок егоїстичного, обмеженого, позбавленого педагогічного такту тип учителя, то Віра Петрівна зображена як взірець найкращих якостей людського характеру та професійних чеснот. Вона ніколи не вдається до окрику чи грубого примусу, завжди доводить розпочату справу до кінця, змагається за душі учнів тощо. Мова вчительки – лагідна, ласкава, і в той же час переконлива й авторитетна.

Окрім щасливого фіналу, повість «Буян» містила й інші стандартизовані трафарети офіційного дискурсу. Маємо на увазі показ щасливого дитинства, безкопромисних поривів у дружбі школярів, гіперболізацію успіхів учнів у суспільнокорисній праці, китчеві картини відпочинку й дитячих захоплень тощо. Не обходить увагою ідеологічні наративи щодо перемог радянських людей і революціонерів із зарубіжних

країн: героїчного польоту челюскінців, затримки відважними прикордонниками порушників кордону, самовідданої боротьби іспанських піонерів з військами генерала Франко та ін. Ці та інші моделі «давали широкі можливості для самоототожнення, співпереживання, спільного подолання шляху від пасивного споглядання до усвідомлення власної відповідальності й вчинку, який мислився вирішальним моментом дорослішання» [219, с. 446] і головного героя, і юних читачів.

Загалом, осмислюючи творчість Костя Гордієнка на межі та в 1930-ті роки, спостерігаємо практично повну зосередженість письменника на темі карколомних змін в українському селі, пов'язаних із примусово втілюваною політикою колективізації. Варто відзначити як факт суттєве увиразнення в тематиці й поетиці «сільських» нарисів, оповідань, повістей, роману ідеологічного компоненту (чинник заангажованості був характерним і для виховної повісті «Буян»), нав'язуваного засадами соціалістичного реалізму. Поєднання ідеологічних штампів та власних творчих інтенцій, з одного боку, репродукувало у творах Костя Гордієнка більш схематичні шляхи моделювання дійсності з головним акцентом на соцреалістичному міфотворенні. З іншого боку, підштовхувало прозаїка до творення особливого світу (прихованого за іносказаннями та натяками, доповненого творчою вигадкою), що неприкрашено правдиво відтворював трагічні реалії українського села в епоху сталінської колективізації.

3.3 Мілітарна модель у зображенні буденного життя і художні рефлексії митця

Друга світова війна внесла вагомі корективи не лише у творчі плани й задумки Костя Гордієнка, а й кардинально змінила його життя. Письменник, як і друзі та колеги по творчому цеху, перебуваючи під час тимчасової окупації території України в Саратові, включився в боротьбу проти німецьких загарбників художнім словом. Як зазначено в «Історії української літератури» 1971 року, «треба було на фактах і переживаннях дня підносити

волю до перемоги, зміцнювати почуття любові до Батьківщини і ненависті до ворога, розкривати всесвітньо-історичне значення збройної боротьби з фашизмом, яку вела радянська країна» [220, с. 132].

Українська література періоду війни з німецько-фашистськими загарбниками відзначалася своєю агітаційною спрямованістю, ідеологічною заданістю, методологічною «правильністю» багатьох ідей і тем. У ній більшою мірою відобразилася практика офіційного «соціального замовлення» творчим спілкам та письменникам, що мала місце й у попереднє десятиліття. Як засвідчують наукові спостереження (Є. Добренка, Х. Гюнтера, О. Філатової, Є. Черноіваненка та ін.), «соціальне замовлення» визначало ідеологічні та політичні стандарти висвітлення соціалістичного перетворень у літературі, згодом – критерії жанрово-стильової та ідейно-тематичної структур методу соціалістичного реалізму. «Бодай найменше відхилення означало розходження письменника з політикою влади і самою дійсністю» [428, с. 37] та вважалася «контрреволюційним ухилом», що передбачало подальші оргвисновки: від різкої критики, заборони друкувати твори до відвертих політичних звинувачень і судових вироків.

Водночас розгортання горизонтів художнього мислення в умовах війни позначене розширенням меж соцреалізму, на чому акцентує дослідниця соцреалістичного канону в українській літературі Валентина Хархун [442], частковим зняттям обмежень із раніше табуйованих тем. Промовистим прикладом відносної лібералізації «дискурсу влади» стало звернення митців слова «до істинно людської сутності, її морально-психологічних глибин» [222, с. 339–340], філософське осмислення трагічних фактів життя і смерті, національних мотивів, історичного минулого тощо.

Разом із тим реальна загроза поразки руйнувала радянські культурні стереотипи, зокрема ідею про непереможність радянської армії, про міць радянської зброї. Ставила під сумнів сталінський імператив воювати з ворогом «малою кров'ю і на його території», пафос самопожертви заради класу і партії та ін. «Така ситуація сприяла відносній реабілітації

“увязненого” слова, його естетичного та онтологічно-живильного потенціалу. Художня переконливість воєнних творів визначалася не тільки значимістю закладених у них ідеологічних схем, а силою вогненного слова й щиролюдським, а не замовним вболіванням митців за долю радянської країни» [442, с. 339–340]. Так чи інакше хай не остаточно, але боротьба з фашистською навалою і фашизмом у цілому суттєво активізувала творчі позиції автора художнього твору.

Художня творчість у нормативній системі координат соцреалізму, одного боку, з другого – вимушена лібералізація «дискурсу влади», руйнування радянських культурних міфів призводили до функціонування у структурі художнього твору двох амбівалентних рівнів світомоделювання: офіційного – у вимірі канону (лакованого, з «неповною» правдою) та неофіційного – індивідуально-авторського, «автентичного» (вислів В. Хархун). Із більшою чи меншою мірою означені рівні оприявлюються у написаних по гарячих слідах новелах і оповіданнях Юрія Яновського («Школяр», «Дід Данило з “Соціалізму”»), Петра Панча («Рідна земля», «Мати», «Чорний хрест»), Михайла Стельмаха («Лук’яниця», «Василь Дубочинець», «Столяриха»), Юрія Смолича («Без права смерті», «Десята смерть»), Івана Сенченка («Надя Полтавчанка», «Кінчався вересень 1941 року») та багатьох інших українських письменників. «Функціональне призначення більшості цих творів було наскрізь закличним» [222, с. 121], виразно виховним, мотиваційним.

Не всі ці твори були художньо бездоганними, з погляду форми найчастіше – невибагливі (нескладні сюжетні ходи, часом штучність і плакатність характерів, відсутність психологічно переконливого зображення і под.). Утім, слід взяти до уваги, що війна в українській малій прозі відтворена широко й багатосторонньо: передова фронту і тилова дійсність, партизанський рух і підпілля, трагічний початок війни і відступ військ із великими втратами, звірства фашистів, героїзм і зрада, велич і драматизм перемоги над ворогом – усі ці картини в усіх проявах представляли сувору і

трагічну воєнну дійсність. Герої цих творів – чоловіки і жінки, юнаки й дівчата, діти, загалом, мирні, але сильні духом люди, які захищають від фашистської навали рідну землю.

Традиційно вжиті соцреалізмівські штампи про радянський патріотизм, готовність йти на смерть за високу ідею затушовуються в тексті морально-гуманістичною проблематикою, особливим драматизмом із загостреним почуттям етичного, що дозволяє письменникам відкривати в своєму героєві морально-етичні основи його усвідомленого вибору. Позаяк саме в ситуації війни, перед смертельною загрозою людина виявляє себе сповна: в добрі і злі, в мужності й у страху, в духовному злеті й моральному падінні.

В означеній проблемно-тематичній парадигмі розгорталось і прозописьмо Костя Гордієнка. Переважна більшість його творчої спадщини років боротьби з фашизмом – це короткі оповідання й нариси виразно громадянської спрямованості, сповнені закличних лозунгово-ораторських інтонацій, гнівних висловлювань ненависті до ворога. Героїко-романтичний пафос розповіді в Гордієнкових творах логічно узгоджується з об'єктивним викладом матеріалу, елементи нарисовості природно переплітаються з художнім осмисленням воєнної пори. У відтворюваних письменником картинах війни, попри драматизм ситуацій, звучить пафос віри в перемогу над фашистами, уславлення мужності та стійкості захисників рідної землі, героїзму волелюбного українського народу.

На трагічні події, викликані війною, на героїчну й безкомпромісну боротьбу з ворогом, на широкий партизанський рух проти окупантів Гордієнкове перо відгукувалося із завидною оперативністю. Цьому сприяла також робота в газеті «Радянська Україна». Творча реакція митця перших місяців війни – гостра, полум'яна публіцистика, пронизана відчуттям гніву і презирства до ворога, який приніс в Україну смерть і страждання, сповнена вірою в неминучість перемоги над силами зла і тьми.

Сповнені закличних інтонацій та гнівних інвектив листи, що розкидались на окупованій ворогом українській території та за її межами,

мобілізували бійців, давали надію на звільнення, утверджували віру в перемогу. Так само, як і листи Олександра Довженка («До зброї!», «Лист до офіцера німецької армії (Листа до ворога)», «Я бачу перемогу»), Юрія Яновського («Лист Паньку Сіромасі», «За кожную п'ядь землі!»), віршовані епістоли Павла Тичини («За все ми відплатим тобі», «Ірландському письменникові Шону О'Кейсі»), Максима Рильського («Лист на Україну», «Лист до Янки Купали», «Бійцям Південного фронту», «Лист до українців в Америці», «До поляків»), Володимира Сосюри («Лист до земляків донецьких», «Ми переможемо») та ін.

У добу воєнного лихоліття через канали українського центру радіомовлення щоденно транслювалися художні передачі, в яких із короткими й лаконічними оповіданнями, новелами, фейлетонами та гуморесками виступали Дмитро Білоус, Олександр Довженко, Іван Ле, Яків Качура, Олександр Копиленко, Андрій Малишко, Леонід Первомайський та багато інших письменників, які за станом здоров'я чи за віком працювали далеко від фронту. Одна з трьох українських радіостанцій, спрямована на широку аудиторію, тому числі й на окуповану ворогом українську землю, в роки війни випускала щотижневий журнал, в ефірі якого звучали гумористичні та сатиричні твори (фейлетони, гуморески, усмішки-мініатюри, лаконічні оповідки, анекдоти), що збадьорювали дух земляків та дошкуляли щирим і гідним сміхом ворогові.

В ефірі радіостанції імені Т. Г. Шевченка лунали публіцистичні виступи Костя Гордієнка, позначені закличною, ораторською інтонацією, антифашистською спрямованістю та відчуттям презирства до зрадників, пафосом віри в неминучість перемоги. З репродукторів та приймачів, налаштованих на хвилі української радіостанції, звучали його оповідання, на сторінках фронтової преси або окремих видань друкувалися нариси і статті письменника, несучи ідеї національного визволення. Війна оголила, загострила проблеми тоталітарної держави. Водночас стала рушійною силою до переосмислення багатьох проблем, стимулювала зростання національної

свідомості. В евакуації, «на саратовській землі я ожив, осягаючи нове, писав про непогасне духовне життя українського народу...» [80, с. 65], – зізнавався письменник в посталінський період творчості.

Письменницьке слово Костя Гордієнка, який уважно стежив за перебігом трагічних подій на батьківщині та відгукувався на них своєю творчістю, стало потужною зброєю в боротьбі з ворогом. Картини народного життя за скрутних умов воєнного лихоліття знайшли втілення в картинах і оповіданнях письменника, що друкувалися в центральних і фронтових газетах, виходили окремими виданнями (кишенькового формату книжечками-«метеликами»): «Дівчата-подруги», «Родюча долина», «Майстер Лелюк», «Кара», «Вірність», «Партизанська мати», «Катерина» та багато ін., які склали кілька збірок – «Дівчата – подруги» (1941 р.), «Листи до друзів» (1942 р.), «Вірність» (1943 р.), «Сильніше смерті» (1944 р.; 1946 р.).

До творчості воєнного періоду варто віднести збірку «Б'ють джерела», яка хоч і була надрукована 1947 року, однак містила твори, написані під час перебування письменника в евакуації. Основним ідейним лейтмотивом книжки є непереможна віра в неминуче звільнення та всеосяжна ненависть до загарбника, що плюндрує українську землю. Художня основа творів цього жанру є прикладом концентрації в тексті соцреалістичних штампів про мирне минуле довоєнне, куди підступно вдерся ворог, заґрунтованих на кореляції буттєвого та соціально-конкретного світобачення. Боротьба проти фашизму наділяється сакральним статусом.

Під багатьма творами малоформатної збірки «Голос землі» (1964 р.) автор не тільки поставив дату написання, а й указав місце написання оповідань. Ось, приміром, «Сильніше смерті» «Наталка» – «Куп'янськ, 1943 р.», «Повість дівочого серця», «Марія» – «Нова Водолага, 1944 р.», «Сім'я» – «с. Токарівка, 1944 р.», «Вітряк» – «с. Огульці, 1944 р.», «Мати», «В новій хаті» – «Нова Водолага, 1945 р.», «Дівчина-пісня» – «с. Великі Проходи, 1945 р.». Тому цілком очевидно, що вказані оповідання Костя

Гордієнка, опубліковані вже по завершенню Другої світової війни, належать до малоформатної воєнної прози.

Щоправда, говорити про жанровий поділ тодішніх творів прозаїка можливо тільки умовно. Характерна риса оперативних жанрів прози – оповідань, нарисів – поєднання не тільки художніх і публіцистичних елементів, а й традиційне для творчого почерку письменника злиття думки з її образним відтворенням, лірична забарвленість і публіцистична загостреність. Для творів малих жанрових форм характерна композиційна зосередженість розповіді навколо певного епізоду, концентрація думки та лаконічність викладу, відображення окремих – етапних – моментів життя героя, що опинився в екстремальних умовах воєнної дійсності. Малоформатний епос Костя Гордієнка відбиває характерні риси тогочасної прози, народженої в воєнних умовах, – «репортажність», фрагментарність, експресивна тропіка, схильність до експериментів зі словом.

По війні, в т. зв. «жданівську епоху», коли розправлялися з «націоналістичними перекрученнями» в українській літературі, мова і стиль «воєнних» оповідань Костя Гордієнка також стали об'єктом нещадної критики. Сумнозвісний в академічних колах адепт вульгарного соціологізму М. Шамота, тавруючи «ідейно й художньо слабку» поему Володимира Сосюри «Вітчизна» та вишукуючи «ідейні помилки» Максима Рильського, «хиби мови, стилю» у вірші «Слово про рідну матір», звинуватив прозаїка в «безплідному експериментаторстві» й «провінціалізмі». Мовляв, мовні засоби його оповідань (для прикладу наводилися уривки з оповідання «Квітень». – Т. Ш.) не відповідають «соціалістичному змісту радянської літератури», позаяк «архаїзують побут наших людей, принижують їх культурний рівень» [467, с. 152].

Зрештою, на думку одіозного критика, герої Гордієнкових творів «виглядають безсилями і безликими, а сам письменник (...) здається людиною, яка гаразд не уявляє собі ні подій, ні часу, ні людей, про які говорить. Мова (...) позбавляється у творах К. Гордієнка гостроти й

виразності, ідейній обмеженості тут цілком відповідає неповноцінність, збідненість мови» [467, с. 152–153]. Згадалися письменникові й «формалістичні перекручення» в романі «Діти сонця», нове – перероблене й доповнене, з іншою назвою та жанровим визначенням – видання якого з'явилося 1949 року.

У перші місяці війни серед Гордієнкоких творів «переважала (...) белетризована публіцистика або наскрізь публіцистична новелістика, де живі малюнки змінювались гарячим словом гніву, заклику, глибокої віри в перемогу» [338, с. 9], на чому наголошує М. Острик. «Слава тим, хто в тяжку годину духом не занепали!», – так закінчувалось, скажімо, оповідання «Повість дівочого серця»; «Повік не згасне матерня любов на землі, доки не згасне сонце – бо тоді охолоне земля!» – оповідання «Сильніше смерті».

Лозунгово-ораторська риторика, закличні та імперативні спонування до дії завершують сюжетну ходу оповідання «Полина Бурдун»: «Волелюбний український народе! Непоборний велетне! Стань на весь свій могутній зріст! Випростай дужі руки! Розтопчи німецьку наволоч! Згадаймо ненависть своїх прадідів, що смертельно били ворогів, які зазіхали на волю українського народу. Гамаліївські ліси хай стануть віднині вашою хатою. (...) До зброї!» [86, с. 18–19].

Кость Гордієнко належав до тієї категорії українських митців слова, натхнення в яких народжувалося при безпосередньому сприйнятті явищ дійсності, конкретних людей, їхніх доль. У мирні часи його постійне перебування в сільській глибинці, на Лебединщині, жило, наповнювало оповідання, романи й повісті безпосередніми враженнями. Гордієнко-письменник звик на власні очі бачити подію, яку він збирався осмислити, відтворити в образній формі. Він звик бачити живих людей, які могли стати героями його творів, чути їх голоси, фіксувати в пам'яті якісь особливі жести, вирази обличчя, їхню лексику та інтонацію, зрештою – інтуїтивно відчувати. Для письменника важливо було зрозуміти внутрішні мотиви вчинків і поведінки прототипів майбутніх персонажів.

Тривале перебування в глибокому тилу певною мірою позбавляло письменника такої можливості. Кость Гордієнко вимушений був задовольнятися газетними повідомленнями про військові події, фронтові епізоди, про ситуацію на окупованій території України. Інакше кажучи, користувався відфільтрованими військовою цензурою інформацією і фактами про грізну воєнну реальність. Навіть пережиті в перші місяці (до окупації України німецькими загарбниками. – Т. Ш.) враження, почування, емоції від трагічних реальних подій (відступ військ і відчай людей, розорення і незліченні смерті, звірства фашистів) письменник змушений подавати в руслі офіційного трактування подій і явищ дійсності. Тим більше, що творче мислення Костя Гордієнка на той період етично й ідеологічно «вписалося» у чітко визначені межі методу соціалістичного реалізму.

Звідси на перших порах спостерігаємо приблизність художніх картин, в яких небагато яскравих, узятих з життя елементів, правдивих характерів, живих деталей і метафоричних картин. Його персонажі часто нагадують плакатних героїв, що розмовляють пафосно, натхненно, хоча обставини вимагали звичайної, повсякденної мови – відкритого та правдивого слова. Художні картини часом пронизані штучною мелодраматичністю (на кшталт, «лише згадаю рідне село – серце болить, сльози ллються. Мої дорогі сестри, невільниці-подруги, дійшла до мене вість про вашу гірку долю...» [86, с. 18]; «Брати-партизани, прийміть в славне товариство! Щедра на смерть на здригнеться дівоча рука. Хто сказав, що я жальна і безпорадна? (...) Не стану я терпіти в рідному домі наругу, візьму святий ніж у руки...» [86, с. 12]), визнану сучасними критиками [222, с. 123] однією з досить «поширених хвороб» тодішньої української літератури.

Не обійшлося в оповіданнях без гіперболізації людських можливостей у боротьбі з фашистами. Так, «один боєць клав купу німецьких трупів, ... три радянські винищувачі різали ескадрилью німецьких бомбовозів, кидали на землю», а зовсім юна дівчина одним ударом ножа вбиває німецького офіцера («Катерина») чи літня партизанка Матвіївна (так називали жінку партизани. –

Т. Ш.) знаходить у собі сили кидати у ворогів гранати, «поки гора трупів не вкрила бугор» («Партизанська мати»).

Тут також можна простежити схематичний підхід до зображення німецьких загарбників, з виразним акцентуванням на формулі «шлункової людини» (вислів Валентини Хархун). Галерея ворожого типуажу в текстах Костя Гордієнка представлена доволі обмежено, на рівні карикатурно-плакатної зображальності. У творах постає в основному – узагальнений, позбавлений психологічної рельєфності, внутрішнього драматизму образ фашистських загарбників («німецька орда», «шакали», «хижаки») та їхніх прислужників, запродавців-поліцаїв. Якщо німці, за авторською характеристикою, духовно вбогі, кровожадні й людиноненависні, то поліцаї, не менш жорстокі, проте боязкі, невеликого розуму зрадники. Зображаючи німецьких прислужників, як зрадили свій народ, автор вдається до біблійних алюзій (легенда «Іуда»). Він порівнює запродавців України з Іудою, адже вони за «тридцять срібників зраджували синів вільного народу», виводили ворога «на слід народних месників».

Одна з авторських схем у зображенні ворога – «ситі, п'яні» німці, які в захоплених українських селах переважно «сидять у теплі, ситості, ріжуть скотину, палять, варять, на втіху дівчат водять, п'ють, знущаються старих людей, дітей, – голодних, голих в льох посадили» [86, с. 38]. Опис духовної ущербності ворога доповнюють зневажливі характеристики фізіологічного плану: німецький солдат має «відгодоване тіло», «м'ясистий» чи «ситий живіт», «м'ясисті груди», «вирячені очі», «осатанілі лиця» та под.

Показово, що такий спрощено трафаретний підхід до характеротворення був чи не визначальним для української прози періоду війни, особливо на її початковому етапі. Зазвичай, як говорив на Пленумі Спілки письменників України в червні 1944 року Максим Рильський, в українській літературі «на догоду трафаретам німці і зрадники малюються (...) доконче фізично потворними, чорна й біла фарба без усяких переходів застосовується не тільки до наших ворогів і наших героїв, а до всього, що

тільки письменник малює. (...) Палітра з двох тільки фарб – надто бідна художньо, а інколи й шкідлива ідейно, бо коли б, приміром, запроданці й диверсанти були всі в житті створені за принципом “бог шельму метит”, як те бачимо в багатьох наших письменників, то боротьба з ними була б набагато легша, ніж це є насправді» [377, с. 115–116].

Офіційні радянські коди або системи нормативних значень у творах Костя Гордієнка розгортаються на рівні авторських роздумів про переваги радянського способу життя та радянських цінностей, що в своїй основі мають ознаки фальшивості та імітованості. Ще не загоїлися страждання українців від політичних репресій та пережитого Голодомору, а в оповіданні «Катерина» пафосно звучать реляції автора про радянську владу, яка «виховала людину, що не знала приниження, страху, не гнула ні перед ким спина, де треба, сміло перечила старшим» [86, с. 10].

Показовими з цього погляду є згадки (ледь не в кожному творі. – Т. Ш.) про важкий шлях від злиднів до благодатного довоєнного життя – заможного, з достатком, із веселими піснями, що абсолютно не відповідали сумним реаліям вже практично знищеного сталінською політикою колективізації українського села. Розповідь про ідеальне минуле українських колгоспників з явно гіперболізованою грандіозністю набуває в малій прозі письменника рис урочистої промови.

Не обходилося у творах Костя Гордієнка без згадок про українських націоналістів, які ненавидять радянську країну і допомагають німцям, очікуючи обіцяної землі, на кшталт: «Дурненька жовтоблакитна газетка, що виходила в Харкові, на всю округу сповістила про нову перемогу німецької зброї...» [86, с. 36]; «А вже німецькі брехунці, українські націоналісти, снують вигадки про Мусія Завірюху, вже німецькі газети небилиці про Мусія Завірюху пишуть, видно дуже дошкулив! Постривайте, вовчі шкури, ща зазнасте народної кари» [87, с. 44].

Серед малої прози письменника помітно виокремлюється низка оповідань, авторська увага в яких звернена безпосередньо до українських

реалій, до долі окупованої Вітчизни – «залитої кров'ю України. Нездоланої. Нескореної. Гнівної» [476, с. 19]. Саме в цих творах, не позначених виразною плакатністю образів і тем, чи не найповніше реалізувалися суто індивідуальні, авторські позиції.

У переважній більшості прозових текстів у піднесено-патетичних тонах, із героїко-романтичним пафосом прославляється духовне багатство і моральна велич, самовідданість і витривалість, «гордий дух українського народу», що «став на смертний бій з ворогом» [476, с. 20] чи на фронті, чи в партизанському загоні на тимчасово окупованій фашистами території. Відчутною у площині художнього тексту є авторська позиція з виразними патріотичними акцентами. Гордієнкові твори відтворюють, сказати б, типово український світ, де чутно відгомін народної пісні («Ой, гай, мати...», «Їхав козак на війноньку», «Ой не світи місяченьку»), зринають історичні образи славетних національних героїв (Івана Богуна, Северина Наливайка, Богдана Хмельницького та ін.), героїчної минувшини України; постають картини суто українських пейзажів, а мовна палітра персонажів передає колоритність народного слова й виразу.

Символічні образи, деталі, метафоричні картини органічно вплітаються в художню тканину твору і підсилюють його романтичне звучання: «Чи можна вирвати серце народу – святу любов до своєї матері-вітчизни» [476, с. 10]; «Чи можна скувати яскрокриле слово – втілення духовних сил і поривань народу? (...) Не згасити вогненного слова – пробивається з-під землі, спадає з гори слово непокори, кличе на смертний бій з ворогом» [476, с. 19–20].

Ідейно-тематична структура оповідань і нарисів Костя Гордієнка не відзначається всеохопністю. Провідною темою є боротьба українців з нацистськими окупантами: зі зброєю на полі бою («Голос України», «Полина Бурдун»), у партизанському загоні («Мусій Завірюха і його друзі», «Партизанська мати», «Подруга»), на окупованій землі («Кара», «Гнів землі»). Всі події відбуваються в основному на території України, за поодинокими випадками – глибоко в тилу, «на привільних саратовських

степях», де українки своєю тяжкою працею робили все можливе, щоб військо ненависних окупантів і вбивць було розгромлене («Випадок у дорозі», «Пряха», «Дівчата-подруги»).

Увага письменника зосереджується на розвитку зовнішнього конфлікту. Автор показує всю глибину народного горя в окупації. Навзамін буремних фронтових подій, батальних сцен, панорамних картин бою у центрі уваги Костя Гордієнка – безпосереднє зображення епізодів і локальних історій про життя українців під п'ятою окупантів, про знищення ворога звичайними мирними людьми, колишніми колгоспниками, які прийняли на свої плечі увесь тягар окупації. Серед головних героїв його творів виокремлюються образи жінок і дітей, зрідка – літніх селян, які докладають чимало зусиль, ризикують життям, щоб наблизити перемогу над фашистськими загарбниками, хоча й позбавлені можливостей вести активну збройну боротьбу.

Важливе місце в системі персонажів посідають величні й прекрасні образи свободолюбних, нескорених матерів, дружин і доньок, які не тільки несуть на своїх плечах найстрашніший тягар фронту і тилу, перемагаючи біль і втому, розпач і горе, а й вдаються до відвертої протидії ворогові. Письменник створив живі образи, наділивши їх досить переконливими характеристиками. Жіночі образи, наділені вражаючим героїзмом, мають глибокий, індивідуалізовано викінчений, національно виразний характер.

Звернення Костя Гордієнка до цих образів, на нашу думку, не випадкове, адже в годину кривавого лихоліття саме матері, сестри, кохані, подруги, як образно висловився один із його героїв, «взяли на свої плечі людську долю» [87, с. 89]. Не менш – якщо не більш – важливим є те, що саме через жіночі образи «найкраще можна пізнати національну вдачу, національний дух, навіть саму національну ідею кожного народу. Адже завжди і всюди жінка творила й охороняла домашнє вогнище, під її доглядом та піклуванням були всі «хатні справи», отже й традиції роду, а значить і самої природи певного гурту людей. Саме в жіночих постатях знаходять своє

втілення найтипівіші вияви національного духу, найглибші його ознаки та разом і ті загальні змагання, які хвилюють почуття» [194, с. 334–335].

Зазвичай психологи говорять, що жінці складно пристосувати до суворого життя в умовах війни, навіть попри її витривалість, яка в кілька разів перевершує чоловічу, попри здібність до адаптації, гнучкішу, ніж у чоловіків. «Якщо чоловіка війна захоплювала, як дія, то жінка відчувала й переносила її інакше через свою жіночу психологію: бомбардування, смерть, страждання – для неї ще не вся війна. Жінка сильніше відчувала, знову-таки через свої психологічні і фізіологічні особливості, перевантаження війни – фізичні і моральні, вона важче переносила “чоловічий” побут війни» [7, с. 61–62], – переконливо доводить автор книжки «У війни – не жіноче обличчя» Світлана Алексієвіч. У контексті таких спостережень очевидно: те, що довелося побачити, пережити й робити на війні жінці, було жахливим протиріччям її жіночому еству.

Вибираючи найбільючіші факти, найдраматичніші обставини Кость Гордієнко апелює до високого почуття гідності, мужності та стійкості українських жінок. Ось, наприклад, баба Мавра з оповідання «Кара», залишившись «під німцем», не витримала знущань і наруги «одгодованого німецького солдата», що відібрав останні харчі та прирік на голодну смерть її та маленьку онуку Гафійку. Жінка вбиває ката своєї родини. Як тільки німець склав «у мішок печений, свіжий, ще теплий хліб», «із зловтіхою пересипав піском квашену капусту, вилив серед хати розсіл», а «наостанку ще захотів поласувати яблуками», Марфа «з нечуваною силою схопила німця за ноги, перекинула в кадіб. Німець шубовснув головою в квас. Забулькав, захарчав, забив ногами, корчився, захлинався. Глибокий вузький кадіб, – не вибратися німцю ніяк» [86, с. 46].

Іншу помсту «бравому німецькому єфрейтору» приготувала героїня оповідання «Гнів землі». На наказ завойовника помити йому голову Марія зреагувала миттєво: «рішуча, рухлива моторно виймає з печі казан, що аж клекотить, виливає єфрейтору окріп на голову» [86, с. 52]. Для показу

страждань німця в нагоді авторові стає натуралістична стилістика («Єфрейтор очманів. Полопалися гидкі очі. Здулася обварена гладка спина. Полізло волосся з голови. Розверглася шкіра. Німець верещав, наче різане порося. (...) Завив, закричав не своїм голосом, доходив» [86, с. 52]), якою активно послуговувався в ранній період творчості.

Трагічна ситуація, в якій опинився героїня оповідання «Зневага смерті», давала Костеві Гордієнку можливість показати одразу моральну силу української жінки та нескорену силу поневоленого народу. Характерно, що сцени руйнування села, загибелі солдатів, знуцання німців із бійця, що потрапив у полон у перші місяці війни, подаються у творі виключно крізь призму свідомості маленької дівчинки, яка сприймає події війни вкрай емоційно напружено, трагічно. Так само загострено експресивно, сказати б, зовсім не по дитячому подається розповідь Галинки про вчинок згорьованої матері, яка, зневажаючи заборони німців, напоїла важко пораненого юнака водою. Через сприйняття дитини, і від того ще більш вражаюче, передається історія розправи фашистів над її ненькою.

Психічний стан маленької дівчинки, що стала свідком жахливої сцени страти, передається за допомогою наративізації її поведінки («Може і над батьком, скаліченим ворогом знущається? Обурилася вся істота»; «За що скарали матір злі люди? На майдані життя увірвали?»), через рухи («Галя в розпачі кинулася матері назустріч»; «Галя впала на дорогу, дух їй перехопило»), погляд («очі розбігалися серед зеленого привілля»; «Галя не могла одвести засльозених очей»; «смутило обличчя») і жести («дівчинка вжахнулася, повернулася»).

Реалістично зображені образи дітей в оповіданнях «Сім'я» і «Випадок у дорозі», наративна форма розповіді в яких наближається до внутрішнього монологу. Епізоди страждань маленьких героїв, жахливі картини горя, болю, що демонструють вбивчу правду про військову навалу німецьких завойовників, відтворені лаконічно, проте відверто-натуралістично, вражаюче. Натуралістична стилістика відчутна в описах звірств фашистів, від

яких стає моторошно. Ось лише один з таких страшних епізодів: «Божевільна мати бігла з опаленою дитиною на руках, з перебитими ногами лежали на дорозі люди, скалічені, потоптані діти. Стояла безрука дівчина, збігала кров на дорогу. Бомби падали на беззахисний люд, на мирні хати. Кругом горіли села...» [86, с. 77].

Контамінація реалістичного письма та натуралістичної естетики і стилістики (фактографізм, акцент на епізодах страждання, картинах горя, болю, драматична напруга в розкритті жахів війни тощо) дала можливість письменникові перенести фокус уваги із зображення героїки дитячого подвигу на осмислення духовних підвалин дитячої особистості.

Автор не надто заглиблюється у внутрішній світ дітей: підлітка Сашка, мати якого загинула під час бомбардування («Випадок у дорозі»), чи п'ятирічного Вови, що випадково дізнається про смерть батька («Сім'я») або маленької Наталки, яку вразило і злякало каліцтво батька. В основному письменник фокусує увагу на зовнішніх реакціях («Наталя вздріла батька, позеленіла, зблідла, стояла нерухомо, роздивлялася порожній рукав, набігли сльози на очі» [86, с. 77]; «Зосереджене не по літах, вдумливе дитяче личко тривожить жахна згадка, в ясних очах навіки застигла сумна картина» [86, с. 77]; «Хлоп'я в куточку стояло, плакало. (...) Горе в'їдалося в дитячу душу» [86, с. 84]), швидше описує психоемоційний стан персонажів, аніж його розкриває.

В умовах трагічної реальності (окупація, голод, утрата близьких і рідних, постійна небезпека) не за роками серйозні, виснажені голодом діти стійко переносять труднощі. Вони рано стають дорослими: беруть на себе відповідальність за менших братів і сестричок, допомагають старшим у полі, виконують домашню роботу. На світ, сповнений горя і страждань, маленькі герої Гордієнкових оповідань дивляться дорослими очима. Перебуваючи на грані життя і смерті, не втрачають оптимізму й надії на мир. Щирі й безпосередні міркування маленьких героїв, витримані в природній для їхнього віку манері, сказати б, зовсім «недитячі» питання («за що скарали

матір, злі люди?»; «мамо, я піду на війну, за батька німця хочу вбити»; «захотіла в батька спитати, чи багато він німців убив?») вщент оголюють і викривають людське безумство у формі війни.

Смерть змальовується у творах Костя Гордієнка буденною справою. І дорослі, і діти вже звикли до неї: «Про смерть розмовляли, як про буденне явище – багато німця виложили, поле всіяли сірим трупом...» [86, с. 20]. Зневага і презирство до ворога та його прислужників-поліцаїв, бажання справедливої помсти передається низкою емоційних риторичних запитань («Хіба може простити дочка страту своєї матері? Батько – сина? Сестра – брата? Наречена – милого? І друг – друга? Радянська земля – незгасне огнище помсти!» [86, с. 25]), посилюється уїдливою іронією, сарказмом, сатиричними фарбами («одгодований випещений Пауль в дівочому гурті ласо всміхається, вертить лупатими очима, моторош тіла пройма – огидний, мутний погляд немов оголює» [86, с. 49]; «Хоч і який був обачний, досвідчений поліцай – кого-небудь не поставлять на такому відповідальному посту: не пускати нікого достанції, але і той завагався, пересвідчився: юродива... Бо хто при розумі та притомним будиши, став би верзти таке, піти проти власті, не збоявся грізного стража» [87, с. 33]).

Прикметне чергування питальної та окличної інтонації, притаманне наративу воєнної прози Костя Гордієнка, передає динамізм, бурхливість почуттів і переживань, утверджує необхідність активної та нещадної боротьби з окупантами. Часто вся ця гама емоційних тональностей в оповіданнях доповнюється ораторськими відступами автора історико-публіцистичного змісту. Портретні та пейзажні характеристики, позначені психологічним інтонуванням, внутрішнє мовлення, експресивні художні деталі (речові, кольорові, звукові) максимально повно висвітлюють екзистенцію героя в ситуації буття віч-на-віч зі смертю.

«Незвичайний своєю звичайністю» (Д. Павличко) героїзм простих людей, колишніх колгоспників, лікарів, учителів – домінуючий мотив в українській прозі періоду воєнного лихоліття. Самопожертвою, силою духу,

витримкою і незламністю близька до безіменної героїні Гордієнкового оповідання «Зневага смерті» Олена Павлівна з «Чорного хреста» (1941 р.) Петра Панча. Сільська вчителька, присилувана німецьким офіцером читати перед односельцями наказ про «новий порядок», знаходить у собі силу не скоритися ворогові. Закликаючи людей знищувати завойовників, що «запоганили ... хати, а тепер хочуть запоганити ... душі», вона підписує собі смертельний вирок і сміливо його приймає.

В ідентичному ключі змальовано подвиг діда Данила з «Соціалізму» з однойменного оповідання (1941 р.) Юрія Яновського. Літній українець із Полтавщини, ризикуючи собою, вночі крізь заслони виводить бійця з оточення. Наразившись на німецький патруль, рятуючи від ворога беззбройного й пораненого воїна, колгоспник перебирає увагу на себе, голосно співаючи пісню «Вулиця гуде, де козак іде». Героїчне в тексті переплітається зі стражденим: «Голос діда гримів твердо і гнівно. “Нікого я не водив по ночах!” І мовчанка... “Старий я для партизанського діла!” І тиша... “Можете вбивати – більше нічого не знаю!” І зоря падає над дідом... “Ріжте, душогуби!” І перерва... “Не буде по-вашому ніколи!” І хряскіт кісток під прикладом... “Слухайте, люди!” І коротка черга з автомата...» [512] обриває життя діда Данила. Письменник надає фінальному епізоду оповідання монументального пафосу, увиразнюючи тему незламності духу, гордості та нескореності народу.

В оповіданні «Мати» (1943 р.) Олександр Довженко серед численних жахливих трагедій війни з фашистськими нападниками виокремив мотив материнського самозречення. Смыслову домінантою твору, як і більшості творів інших авторів, написаних у цей період, є возвеличення жертвовного подвигу української жінки. Письменник розповів історію про Марію Стояниху, яка ризикуючи своїм життям, ховала від німців двох збитих льотчиків, що «тікали ...на схід лісами, ярами, ...ховались од німців по проваллях, заметах і байраках» [171, с. 332]. У хвилини загрози для чужих дітей на влаштованій гітлерівцями «очній ставці» Стояниха видала Степана

Пшеницина і Костю Рябова за своїх синів – Василя та Івана. Однак не судилося Марії вберегти хлопців: жінка не вказала льотчикам свого прізвища і німці розкрили її обман.

Стратили фашисти і Стояниху, повісивши на власному подвір'ї, розстріляли і бійців. В останні хвилини свого життя, ні на мить не жалкуючи про свій вчинок, Марія попросила катів тільки про одне: «Не вішайте, не страміть мене. Як же мені висітоньки? Я ж таки жінка стара. Дайте мені кулю, одну кулиночку» [171, с. 334]. Біль за страчену матір в оповіданні Олександра Довженка конденсується в потужний емоційний імпульс: «Хай же знає весь світ, як висіли ви, мамо, на старій груші, за друга свого у велику всесвітню війну в українському кривавому селі на Україні кривавій» [171, с. 335].

Загалом, персонажів оповідань «Кара», «Гнів Костя Гордієнка», «Мати» Олександра Довженка, «Чорний хрест» Петра Панча, «Дід Данило з «Соціалізму» Юрія Яновського та ін. поєднують ідеї стоїцизму, духовної снаги і стійкості людини, що у війну має найвищу цінність. Епічна розповідь у цих творах сягає піднесених реєстрів, бо йдеться про самопожертву заради життя інших, заради знищення ворога та наближення майбутньої перемоги. Дід Данило і баба Мавра, Марія Стояниха і сільська вчителька Олена Павлівна, молоді колгоспниці Катерина, Марія, побачені внутрішнім авторським зором, – типові характери незалежних і гордих українців, національна природа яких чітко вимальовується в любові до рідної землі й у ненависті до ворога, у великій працелюбності й у святій жертвності, в незламності та прагненні до свободи.

Вражаючим героїзмом наділив Кость Гордієнко образи українських партизан, які в оповіданні «Мусій Завірюха і його друзі» постають як узагальнений, типізований образ народу-месника. До створеного в перші дні війни партизанського загону Мусія Завірюхи прийшли і «вольнолюбиві українські дівчата», і молоді хлопці та чоловіки, що не змогли вийти з оточення, і літні люди, і навіть діти. Усі вони беруть до рук зброю, щоб

помститися ворогові за понівечену українську землю, за «сивоголових наших матерів», за «страчених стариків і дітей».

Партизани «змальовані згідно з поетикою українських історичних пісень як невтомні й невловимі месники» [442, с. 363], безстрашні й хоробрі воїни, що символізують дух народної непокори. В характеротворенні письменник цілком свідомо поєднує індивідуальні якості з соціальними, громадськими чинниками, які виявляються визначальними в психологічному портреті та моделях поведінки персонажів. Скажімо, про замкомандира загону Устина Павлюка і бійця Марка він говорить, що це «люди надійні, обстріляні», Антона Жилку і Данька Кряжа називає безстрашними автоматниками, на «надійного в бою», «вдумливого і щиросердного» Сеня покладає надії в обороні загону.

Із метою увиразнити опис внутрішнього світу автор апелює до картин природи, зокрема до розбурханих природних стихій. Зимовий пейзаж із хурделицею, снігами й колючими вітрами резонує настрої партизанів, які виходять на завдання зруйнувати залізничну колію («вирував вітер, мотався на просторі, сичав у верхівях, замітав світ. Глупа ніч, благосна ніч! Таїть всякі загрози і несподіванки для ворога, на чудесний лад настроює партизанську душу» [87, с. 3]), чи відтворює емоційні переживання розвідниці Теклі Завірюхи («В полі мете, в'ючить, світу не видно, є де розгулятися хуртовині, з ревищем на ліс хвилями, бурунами б'є, крутить, вивертається, насипа снігові вали. Брела по пояс, вістряга забиває дух, замети густо повівали дорогу, доходили під руки. Острах напав Теклю... » [87, с. 3]).

Одним із провідних засобів передачі думок і переживань персонажів в оповіданні «Мусій Завірюха і його друзі» є внутрішній монолог, оформлений прямою або – частіше – невласне прямою мовою, що зберігає забарвлення особистого хвилювання, збудження чи занепокоєння. Чи не найповніше в оповіданні розкриті внутрішні почування, емоції головних героїв оповідання, друзів Марка і Сеня, доньки командира загону – Теклі і самого Мусія Завірюхи. Ось, як передаються почуття й думки кулеметника Сеня,

змушеного залишитися в хаті лісника та стерегти коней: «А що Сень скаже? Галі Павлювовій, що розповість він? Стеріг коней? Якими очима подивиться дівчина на нього? Що подумає і що скаже? Сень ладен стати на бій хоч і з німецьким танком, але як він це доведе і хто йому повірить? І не смій перечить – наказ, дисципліна... Чи Сень не справився б за Марка? Самого навіть Мусія Завірюху?» [87, с. 12]. Детальний опис стану душі інших персонажів практично відсутній, не має свого текстуального оформлення і перебіг психоемоційних станів другорядних героїв.

Багатогранно розкривається в оповіданні образ командира партизанського загону старого Мусія Завірюхи (що й раніше зринав у творах Костя Гордієнка) – колишнього оборонця Порт-Артура, в радянський час – балакучого й жартівливого завагрозити, для зображення якого автор не шкодує засобів романтичної поетики. В його характеристиці письменник підкреслює насамперед великий життєвий досвід, незламний дух і нескорену волю. Романтичний пафос проявляється у вчинках партизанського ватажка, в його готовності жертвувати собою заради звільнення рідної землі від ненависного ворога.

Саме під керівництвом Мусія Завірюхи народні месники здійснюють блискавичні й переможні напади на німців, з успіхом не тільки відбивають атаки карального загону, але й повністю знищують ворога. Тому «ім'я Мусія Завірюхи гримить на всю округу, вкидає в дрож ворогів, сповнює надії людність» [87, с. 9]. Автор виразно гіперболізує перемоги партизанського загону, його бойову звитягу та високий рівень бойових операцій. Так, скажімо, в той час, як у бою «двісті двадцять сім німців лягли трупом, – недарма панічно жахала німців глуха лісова ніч» [87, с. 36], партизанський загін «зберігся майже неушкодженим», маючи тільки невелику «горстку своїх поранених».

Відповідно до офіційної моделі образ командира загону набуває ідеологічно вмотивованого характеру. В оповіданні Кость Гордієнко моделює тип «батька» партизанів – мудрого і вимогливого «полководця», сміливого в бою, справжнього військового стратега, що «академії не

проходив», але мав «партійне серце в грудях». «Батько»-партієць користується великою повагою у бійців, адже вмів не тільки підтримати й допомогти, а «в глибини людської душі прозирати».

На відміну від трафаретних образів комуністів, зображених в українській прозі 1930-х років, Мусій Завірюха не позбавлений звичайних людських почуттів, його душа сповнена переживань і щодо долі доньки-розвідниці Теклі, і щодо очолюваного ним загону, і щодо рідної землі, окупованої ворогом: «Слухай, дочко, а де стоять ешелони з боєприпасами? – вже не по формі спитав Мусій Завірюха, не по уставу, забувся, заморочений, схвильований, – хіба не заб'ють памороки? Набігла зрадлива сльоза, і він гримнув на партизанів, щоб не збиралися при штабі, поки він веде потайну розмову. Коли він вже привчить їх до порядку? Скільки не наставля, проте не видно, щоб партизани покаялися» [87, с. 36].

На противагу ідеологічно запрограмованим моделям про «високий ідейний тонус радянського народу», «великий заряд радянського патріотизму», характер радянського громадянина і под., Кость Гордієнко у воєнних оповіданнях вдається до художнього аналізу морально-етичних питань. Маємо на увазі осмислення морально-етичних первнів у характері людини, її вартісних життєвих орієнтирів, що найгостріше проявляються у кризові моменти.

У художньому просторі Гордієнкових творів означена проблема розглядається на матеріалі життєвих колізій та складної долі дружин і матерів, які мужньо долають складні випробування, очікуючи на повернення своїх чоловіків і синів із фронту. Кожен жіночий образ має індивідуальні риси, хоча не завжди є художньо довершеним. Прозаїк певною мірою відходить від радянського стереотипу, глибоко вкоріненого на рівні раціоналістичного мислення, про рівні можливості чоловіка і жінки.

Відтак, смисловою домінантою творів «Пісня матері», «Сильніше смерті», «Мати», «Марія», «Партизанська мати», «Вірність» є не стільки утвердження стійкості і мужності жінки, скільки показ безмежної

материнської любові та вірності, відтворення вразливості жіночої душі. Зазвичай у творчому світомоделюванні Гордієнка жіночий образ відіграє важливу роль «як суб'єкт нації у виборі моральних орієнтирів, сенсу життя, ідеалів, що визначають злет чи падіння, самоствердження чи деградацію, людяність чи бездуховність, прогрес чи стагнацію» [272, с. 289].

Материнський образ є наскрізним в оповіданні Костя Гордієнка «Сильніше смерті». Художня безпосередність і глибокий зміст твору ставлять його в один ряд із кращими зразками в українській літературі, в яких осмислюється велич і незмірне почуття та сила материнської любові. На локальному сюжетному матеріалі письменник осмислює проблему морального вибору в напруженій екстремальній ситуації.

Головною героїнею оповідання є селянка Марія, на долю якої випало велике щастя й одночасно горе. Під час війни бездітна жінка на засніженій дорозі знаходить новонароджену дівчинку, мати якої загинула від німецької кулі: «Споміж людських страждань і мук, що посіяв здичавілий ворог на землі, серед ревища гармат, ніжним материнським серцем ти почула слабкий дитячий плач...» [124, с. 27]. Ні хвилини не вагаючись, Марія відчайдушно вихопила з бойовища дитя та принесла в свою хату. На заваді не стали ні каліцтво чоловіка Андрія, ні загроза голодної смерті в умовах окупації.

Любляча нерідна мама намагається захистити свою дитину, вберегти її від хвороби та біди: «Дні й ночі не спала мати, на подушечки дитину клала, колихала, з Андрієм впереміну» [124, с. 30]. Натомість маленька Галинка теж змінює життя немолодого подружжя: розвіяла нудьгу і самотність, оживила стосунки, вселила надію. Врятоване дитя стає символічним образом, що репрезентує перемогу добра над злом, життя над смертю, утверджує повернення до справжнього людського стану.

У фінальній частині твору перед читачем постає картина звичайно сімейного щастя: «Щастячко в хату людям прибуло, розвіяло нудьгу, самотність, гризовицю, внесло лад і розум в сім'ю, вилюдніло хату, освітило, оживило людей, сповнило новим змістом» [124, с. 31]. Безмежна материнська

любов і батьківське піклування врятували дитину, яка у свою чергу наповнила сенсом життя Марії та Андрія. Заключні слова «Повік не згасне материнська любов на землі – доки не згасне сонце, – бо тоді охолоне земля!» [124, с. 33] – не лише головний лейтмотив твору, а й головна ідея людського життя, афористично сформульована Костем Гордієнком.

У центрі уваги оповідань «Сім'я» і «Вірність» – короткі історії життя двох жінок з активною соціальною позицією, одна з яких отримала трагічну звістку про смерть чоловіка на війні («Сім'я»), а друга зустрілася з тяжко пораненим, фізично скаліченим у бою чоловіком («Вірність»). Образно кажучи, у площині творів автор художньо моделює зустріч і прощання з неповторним щастям і страшним горем. В обох випадках осмислення страшних наслідків воєнного кровопролиття відбувається крізь призму жіночої долі та жіночої душі. Письменник показує сильну і вольову колгоспницю Ольгу в найскладніших обставинах воєнного часу, у винятково напруженій та самовідданій, традиційно «чоловічій» роботі. Марію – в переважно в негучних клопотах повсякденності.

Якщо в оповіданні «Сім'я» Кость Гордієнко локалізує сюжетний простір до рівня конкретного, трагічного моменту в житті Ольги та її родини, яка осиротіла після загибелі на полі бою чоловіка й батька, то в оповіданні «Вірність» події охоплюють значно ширший проміжок часу: від розповіді про бій і поранення Григорія, його лікування у шпиталі до повернення в рідне село та зустрічі з дружиною й дітьми.

Увага письменника прикута до внутрішніх змін, які відбуваються з обома жінками – і в радості, і в горі. Емоційний настрій німого відчаю Ольги, її душевного болю від втрати коханого чоловіка передається вкрай уривчасто, шкідливо, кількома суттєвими штрихами: «Бігла полем, плакала. Потьмарився світ на очах. На сніп упала, вражена тяжкою звісткою. Хоча би не знала, сподівалася... Мій дорогий ковалю (...) Що буде, коли дізнаються діти...» [86, с. 82]. Душевної рівноваги героїня набуває у тяжкій праці, що сприймається нею як засіб порятунку від болю та тяжка кара за смерть

чоловіка «навісному загарбникові». Вочевидь в оповіданні помітно окреслюється ідейне кліше про радянську жінку-трудівницю, сенс життя якої полягає в ударному «колективному труді», скореговане автором до засобу індивідуального порятунку, «онтологічного прихистку» (вислів В. Хархун) у складній життєвій ситуації.

По-справжньому радісний ліричний тон проймає оповідання «Вірність», в якому автор наділяє щастям кохання Марію і Григорія, які пронесли почуття вірності один одному крізь пекло війни. Образи подружжя змальовано значно глибше: з мінливими настроями, у роздумах, сумнівах, у спілкуванні. Автор вплітає в хід подій спогади, епізоди-видіння пораненого в бою воїна. Ніжні стосунки, піклування Марії про скаліченого чоловіка засвідчують справжнє почуття любові, що відкриває найтонші грані жіночої душі. Автор детально розповідає про поведінку жінки в радісні хвилини зустрічі з чоловіком Григорієм: «зустріла на порозі, впала на груди, гладила порожній рукав: – мій голубе!... Набралися очі слізьми, припала молодим дужим тілом, немов колихала» [86, с. 62].

Процеси внутрішнього буття героїні передаються через рухи, погляд, міміку («Марія з чоловіком воркотить, розмовляє, а сама стежить» [86, с. 62]; «Марія по хазяйству метушиться, збудоражена, гомінка, сіє борошно» [86, с. 63]; «Марія нагріла води, скинула з чоловіка сорочку, мила голову, спину, знов тужила над одірваною рукою, боялася доторкнутися, купала» [86, с. 64]). У процесі характеротворення Кость Гордієнко послугується переважно описовими конструкціями, в основному – через безпосереднє називання думок і почуттів персонажів, через вказівку на їхній внутрішній стан та його зовнішні вияви.

На текстуальному рівні означений прийом виявляється в застосуванні дієслівних форм: «плакала, сміялась, втішалася», «непокоїла думка», «збудоражена метушиться», «серцем перемліла», «зраділа», «перемучилася душею», «не скніє, не тужить». Письменницька «присутність» помітна в окремих епізодах, які не стільки подають коментарі, скільки у піднесено-

патетичних тонах, з героїко-романтичним пафосом виражають його ставлення до зображуваного.

Короткі за обсягом, але глибокі за змістом оповідання «Сім'я» і «Вірність», попри глибоке осмислення етичного й духовного підґрунтя життєвих проблем і колізій воєнного часу, зокрема відродження зболеної душі жінки-матері, жінки-дружини, не позбавлені деяких вад і певних слабкостей, серед яких чи не найпомітніші – спрощені батальні уявлення, штучний народний оптимізм, кітчеві картини торжества праці та добробуту українських колгоспників на «привільних саратовських степах» тощо.

Завершуючи розділ, маємо констатувати, що Кость Гордієнко чутко реагував на потреби суворої воєнної реальності. Написані по гарячих слідах війни твори малих прозових жанрів – оповідання, нариси, легенда – відповідали запитам тих складних обставин. З перших днів трагічного лихоліття, перебуваючи на передньому краї патріотичної боротьби з фашистською навалою, гнівно таврував загарбників, уславлював подвиг українського народу, його силу духу та високі моральні якості. У картинах із жалем і болем творив епічний образ України, яка прийняла на себе перші удари загарбників, палала у вогні пожеж, зазнавала принижень, гинула під дулами автоматів, на шибеницях.

У художній площині Гордієнкових творів знайшли відтворення не тільки (і не стільки) канонізовані схеми соціалістичного реалізму з «лакованою» правдою, але й відобразилося індивідуальні, авторські ідеї, в основі яких – щира правда почуттів і переживань. Це була суттєво інша рецепція дійсності, в якій збагаченому у своєму досвіді письменникові не довелося йти на радикальне співавторство з внутрішнім цензором і вдаватися до «фільтрації» власного внутрішнього світу.

Висновки до третього до розділу

В умовах посилення ідеологічного тиску кінця 20-х років Кость Гордієнко поступово «вписується» в офіційний дискурс. Письменник змінює

художні вподобання й естетичні орієнтації та опановує методами розробки ідеологічно спрямованої прози. Фокус уваги зосереджує на проблемі українського села в період карколомних соціальних змін, на темі землі-годувальниці, яка була близькою і зрозумілою. У змодельованій письменником картині світу засадничим є конкретно-реалістичне відображення села, звідси – помітна стильова, сюжетна й образна однотипність. На передньому плані фігурують численні історії колишніх наймитів, які власною працею досягають значних результатів. Ідеальні чи близькоідеальні картини радянського буття обов'язково контрастують із трагічним минулим безземельних злидарів.

Творча манера письма має розповідно-публіцистичний, художньо-інформативний характер, відзначається використанням широкого фактографічного матеріалу та винятковою конкретністю предметного зображення. Традиційно твори малих прозових жанрів Костя Гордієнка не мають наскрізного сюжету, складаються з окремих зовні розпорошених нарисів-розділів. Залишається незмінною й оповідна манера – розповідь від першої особи. Голос автора й персонажів поєднані в єдине ціле.

Художнє світомоделювання періоду 1930-х років відбувається у вимірі нормативної системи координат соціалістичного реалізму. Темі примусової колективізації села присвячені оповідання, цикл «Зерна», повість «Сквар і син», роман «Діти землі»; проблемі виховання радянських дітей – повість «Буян». Створюваній картині світу притаманна кореляція двох моделей: радянської міфологічної системи, яку змушений продукувати письменник, обравши конформістську стратегію, та індивідуально-авторської, зосередженої на правдиве, а не сфальшоване ідеологією відображення дисгармонізації буття, трагедії людини та антиномічної людської природи.

У художньому просторі автор демонструє гармонійне поєднання конкретно-предметного й почуттєвого, раціонального та емоційно-настрійного планів зображення. Манера викладу некваплива, деталізована на рівні подробиць і деталей предметного та уречевленого світу. Виписані за

допомогою традиційних фольклорних засобів та суто авторських знахідок, картини природи, служать для передачі переживань персонажів. Часто письменник звертається до джерел усної народної творчості, створюючи відчутно живий, повнокровний потік рідної мови. Основний характерологічний засіб – мовлення персонажів, що репрезентує систему народних поглядів та морально-етичних оцінок.

Творчість Костя Гордієнка воєнного періоду представлена малою прозою, в основному – короткими оповіданнями й нарисами, що публікувалися в періодиці та виходили невеликими книжечками. Твори пронизані відчуттям гніву і презирства до ворога, сповнені вірою в неминучість перемоги. Героїко-романтичний пафос розповіді логічно узгоджується з об'єктивним викладом матеріалу, елементи нарисовості природно переплітаються з художнім осмисленням воєнної пори.

Серед головних героїв – жінки і діти, літні люди, які ризикують життям, щоб наблизити перемогу над фашистськими загарбниками, хоча й позбавлені можливостей вести збройну боротьбу. Важливе місце в системі персонажів посідають образи волелюбних, непокірних матерів, дружин і доньок, які вдаються до відвертої протидії ворогові. Жіночі образи, наділені вражаючим героїзмом, мають глибокий, індивідуалізовано виражений, національно виразний характер. Епізоди страждань маленьких героїв, що демонструють вбивчу правду про військову навалу німецьких завойовників, відтворені лаконічно, проте відверто-натуралістично, вражаюче.

РОЗДІЛ IV
«ПРАВДА ЖИТТЯ» УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА У
ВЕЛИКІЙ ЕПІЧНІЙ ПРОЗІ: ОФІЦІЙНИЙ ТЕКСТ ТА
ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ КОНОТАЦІЇ

4.1 Ідеологічні та художні матриці в романній трилогії «Буймир»

Як стверджують сучасні науковці – і вповні справедливо – в атмосфері тотальної соціальної детермінації буття «з-посеред багатьох можливостей вижити, тобто залишити за собою право бути насамперед письменником, а не ідолопоклонником, той, хто брався за перо, обирав тему, що залишала бодай невеличкий простір для вільної роботи серця. (...) І хоч ця, сердечна, спонука теж не обходилась без цензурних причіпок і втрат, – без її врахування залишиться незбагнутою індивідуалізованість авторського письма, котра, безперечно, несе печать художнього, передовсім хисту того чи того автора, проте залежить і від перейнятості тим, про що він пише» [222, с. 136].

Розвиваючи думку дослідників, додамо, що в умовах системної ідеологічної сепарації для письменника актуальними залишаються, принаймні, дві складові творчого вибору: про що писати і як писати. У процесі вибору другого компонента спрацьовував механізм локалізації. Нерідко пафосно декларована свобода творчої самореалізації зводилась до свободи вибору жанру. В ідейно-образній, мотивній сфері вибір обмежувався «комплексом ідеологічних конвенцій: від нормативно визначених архетипів героїв / антигероїв до нормативно визначеного соціального декоруму “нового життя”» [428, с. 36].

Для Костя Гордієнка, який відчув потужні імпульси українського культурного ренесансу 20-х років, зазнав тотального політичного тиску й ідеологічних обмежень наступного десятиліття та змушений був удаватися до перманентного ідеологічного маркування художньої творчості, свобода вибору спрацьовувала в основному на проблемно-тематичному рівні. Його прозописьмо стало художнім літописом складних випробувань, що випали на

долю українського народу у ХХ столітті: братовбивчого революційного протистояння на його початку, трагічного передвоєння та доби сталінізму, лихоліття Другої світової війни, «жданівської епохи», періоду політичної й економічної стагнації тощо.

Життєвий і духовний досвід письменника нерозривно пов'язаний із реаліями буття українського села, тому прозова спадщина репрезентує нелегку селянську щоденність, так би мовити, «зсередини», з надміром житейської конкретики та ілюстративною деталізацією. Як справедливо зауважив Д. Бедзик, «осягнути складні процеси сільського життя – оце й була найперша причина захоплення сільською тематикою, якій він віддав увесь щедрий талант, усю справу свого серця» [21, с. 3].

Коло тематичних зацікавлень письменника, пов'язане із недавнім історичним минулим народу, складною й неоднозначною пореволюційною дійсністю, у повоєнний період творчості знайшло чи не найпотужніший вияв на сторінках романної трилогії «Буймир». Достеменно знання глибин народного життя (в основному, селянського) і сільських проблем дало поштовх до підготовки збірок нарисів («Б'ють джерела», 1951 р.; «Цвіти, земле!», 1951 р.; «Зернися, земле!», 1988 р.) та оповідань («Мусій Завірюха і його друзі», 1959 р.; «Голос землі», 1964 р.; «Чорнозем підвівся», 1970 р.), де правда показана крізь призму людської долі. Політична «відлига», що стала окремою віхою у школі життя митця та внесла присутні корективи у його світовідчуття, спрямувала роздуми в художньо-критичне річище «Зимової повісті». Відчуття внутрішнього невдоволення, зневіри й розчарування спонукали до поглибленого самозаглиблення та саморефлексії (чи не найактивніше – в 1970–1980-ті роки) у публіцистичному жанрі (зб. «Слово про слово», «Рясне слово»).

У зображенні складних, часто й суперечливих подій надзвичайно обережний Кость Гордієнко, пам'ятаючи критичні «проробки» тоталітарної системи, використовував ті художні форми і засоби, які дозволяв і підказував йому його час. Художнє бачення надскладних суспільно-політичних,

суспільно-моральних проблем буття українського селянства Кость Гордієнко репрезентував у великій прозі – романах «Чужу ниву жала» (1939–1940 рр.), «Дівчина під яблунею» (1954 р.) і «Буймир» (1968 р.). Єдність тематики трьох прозових полотен і ширше – їхньої поетики – дала можливість критикам і літературознавцям (В. Бережному, В. Брюховецькому, М. Логвиненку, М. Острику, В. Панченку та ін.) говорити про романи як про трилогію. «Єдність усіх трьох творів виявляється передовсім у соціальній генеалогії персонажів, незважаючи на те, що її чітка послідовність порушується й деякі з них із волі автора (найбільшою мірою – в «Буймирі») змінюють власну позицію. Але починається дія з прямого розмежування героїв на соціальній (...) основі. Це розмежування зумовлює головний конфлікт роману» [207, с. 102–103], – вважає дослідниця прози Гордієнка Ольга Зінченко.

Розвиваючи думку дослідників, додамо, що жанрова природа «буймирського» циклу формувалася певною мірою умовно. Власне так само, як і цикл Михайла Стельмаха про село «Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська – не водиця». В обох випадках не всі твори взаємозв'язані, не всі вони мають наскрізних образів-персонажів тощо, але сприймаються читачем і розглядаються літературознавцями як трилогія.

Попри те, що кожна з книг охоплює різні історичні періоди непростого селянського життя, а, відтак, і всього українського народу в трагічному ХХ столітті, про трилогію «Буймир» як про певну художню єдність свідчить наскрізне змалювання історичної долі селянина-хлібороба: від селянських заворушень у Лебединському повіті Харківської губернії 1905 року до трагічного лихоліття Другої світової війни. Прикметним у трилогії Костя Гордієнка є обсяг життєвого матеріалу та широта охоплених подій, «єдність простору» (герої мають однакову географічну «прописку»). Деякі образи-персонажі «Буймиру», як позитивні, так і негативні (нерідко названі у тексті узагальнено – «люди»), діють у двох частинах трилогії, що також посилює її сприйняття як цілісного ідейно-естетичного явища.

Загалом, як зауважував Ю. Герасименко, «Гордієнкові ... властиві твори з великою кількістю героїв» [66, с. 74]. Густо населений, якщо можна так сказати, роман «Чужу ниву жала». У романі «Дівчина під яблунею» можна простежити за долями понад тридцяти героїв. Не менша кількість персонажів і в романі «Буймир». Своїх героїв автор малює «то розмашистими шкарубкими мазками, то ніжним колонковим пензликом з акварельною тональністю і пісенною наспівністю. У кожного героя свої барви, індивідуальне звучання в інструментовці слова, фрази» [183, с. 3].

Широкоформатне епічне полотно – роман у трьох книгах – народився з глибинного знання життя й розуміння історичної долі українського селянства. Колізії трилогії Костя Гордієнка мотивовані в першу чергу реальними подіями, що мали трагічний відбиток у душах його земляків (події розгортаються в основному в селі Буймир, зрідка – в Лебедині, ще рідше – в Сумах). Власне на реальних прототипів епічного полотна письменник неодноразово вказував у своїх виступах. Так, скажімо, у тогочасних засобах масової інформації [89], [92], [112], [114] Кость Гордієнко наголошував, що образи-персонажі роману «Дівчина під яблунею», як і всі сюжетні перипетії, насичені драматичними подробицями, взято з реального життя. З багатьма трудівниками – прототипами героїв – письменника пов'язувала майже сорокарічна дружба. Художнє освоєння реальних життєвих спостережень автора характеризує також роман «Чужу ниву жала». В основу твору покладено дійсні факти з життя таких сіл, як Сеньків, Синиха, Біла на Харківщині, свідчення очевидців та учасників збройного повстання, що відбулося в Лебединському повіті.

Ідея зв'язку часів, спадкоємності епох спрямувала творчий задум автора, а історичні документи і, головне, народна пам'ять (недарма слова з народної пісні «Чужу ниву жала, / В чужу клуню дбала... / Чужий кужіль пряла / В чужу скриню дбала» наштовхнули на думку назвати роман рядком з неї. – Т. Ш.) про боротьбу селянства Лебединського повіту дали конкретний матеріал для твору. Разом із тим, у романах «Чужу ниву жала», «Дівчина під

яблунею», «Буймир» своєрідно синтезовано автобіографічний, документальний та художній матеріал. Чи не найповніше автобіографічне начало постає в романі «Дівчина під яблунею», сповненому особистих вражень, відгомону суспільної, суспільно-культурної діяльності самого митця і багато в чому є результатом його незрідка болючих роздумів.

В основі трилогії Костя Гордієнка «Буймир» лежить боротьба старого з новим, моральні та інтелектуальні зміни в людині, сім'ї, в національному характері. Письменник осмислює настрої села під умовною назвою Буймир, художньо аналізує психологічну та емоційну атмосферу конкретної ситуації крізь призму складних людських доль. Очевидно, що в «бурхливій періоді історії злами в людській психології бачаться найяскравіше» [339, с. 10]. Означена проблема художньо-переконливо втілюється в живих, повнокровних образах, набирає, згідно з особливостями часу й обставинами дії, різних видозмін. Вона є джерелом руху сюжету, розгортаючи який, письменник дбає про психологічне вмотивування фабули, природність розвитку характерів, мотивацію їхніх вчинків тощо.

Семантику авторського задуму в трилогії «Буймир» увиразнюють істотні стильові ознаки. «Всім відома своєрідність манери письма “літописця Буймиру”, – звертав увагу М. Шумило. – Він справді має свою манеру, свій костюм. Такого стильового костюма, крім Костя Гордієнка, ніхто не носить. Ви його одразу пізнаєте серед багатьох. Досягнення письменника в цьому напрямку такі ясні, що заперечувати їх ніхто не наважиться» [500, с. 3].

Автор трилогії мобілізує значний арсенал образотворчих засобів для розкриття проблематики, репрезентації літературних героїв у щоденній важкій праці, як яскравих особистостей, багатогранних характерів. Значну увагу прозаїк приділив «мовним партіям персонажів, а також зображенню зовнішності. Як правило, у портреті підкреслюються риси, що типологічно об'єднують образи людей за їх соціальною приналежністю. Прийом цей можна було б назвати й прямолінійним, якби не виняткова винахідливість автора в його плідному використанні» [347, с. 139].

Особливої ваги набирають мовні самохарактеристики, розповідь від першої особи, у якій персонаж розкривається з непідробною щирістю, прямою, у своїй психологічній сутності та національній ідентичності. «Кость Гордієнко не часто залишає своїх героїв на самоті: вони діють найчастіше в гурті, тому, вельми рідко у трилогії можна зустріти внутрішні монологи, – зазначає В. Панченко. – Правда, в “Дівчині під яблунею” та «Буймирі» їх більше, ніж у першій частині, де переважали оповідь і невластне пряме мовлення. Це свідчення того, як збагачувалися засоби творення характерів у письменника» [347, с. 139].

Художній простір «Буймиру» «несе в собі багатство живого мистецтва, неповторних зворотів мови, якими народне чуття переростає в мудрість» [335, с. 3]. У тканину оповіді вкраплено чимало приказок і прислів'їв, образних виразів, містких і промовистих художніх деталей. Автор зумів надати своїм героям характерну для них лексику, інтонацію, що розкриває національний характер, національну особливість персонажа.

У романній трилогії «об'єктивність переважає над суб'єктивністю, відтворення – над перетворенням, зображення – над вираженням. Така проза тяжіє до символіки, до моментальних образних узагальнень, що часто зустрічаються в романтиків» [347, с. 140], – вважає В. Панченко. Доволі часто романтичне начало поєднується з реалістично-сатиричними формами відображення світу. Стильовій манері Костя Гордієнка властивий динамізм оповіді, що охоплює великі часові періоди, на чому неодноразово наголошували критики. Скажімо, якщо В. Оскоцький тонкі поступові зміни в поезиці роману «Чужу ниву жала» пов'язував з «укрупненням» його змісту й необхідністю «передати рух народної історії» [334, с. 157], то, на думку Ю. Герасименка, цикл романів Костя Гордієнка створює рухливу панораму десятиріч [66, с. 74].

Окресливши у найзагальніших рисах проблемно-тематичні й поетикальні особливості трилогії, повернімося тепер до детального аналізу оповідного, образно-характерологічного та сюжетно-композиційного рівнів

романів «Чужу ниву жала», «Дівчина під яблунею» і «Буймир», які, попри виразну ідейно-художню цілісність, зберігають самостійне ідейно-естетичне звучання. Такий підхід дозволить простежити, як змінювалися стильові орієнтації письменника, як відрізняються тексти зрілого періоду творчості від ранніх оповідань і нарисів. Видається перспективним також аналіз смислових інверсій у структурі художнього тексту трилогії як результату ідеологічного маркування письменника. У цілому, це дозволить осмислити буттєві, морально-етичні константи та специфіку естетичної діяльності митця в офіційному дискурсі влади.

Твір Костя Гордієнка «Чужу ниву жала» розпочав трилогію «Буймир». Важко сказати, чи був у письменника первісно план створювати масштабну епопею селянського життя ХХ століття. Але роман «Чужу ниву жала» охопив події напередодні й у часи першої російської революції. В розлогах, багатоплановому полотні авторові вдалося з енциклопедичною достовірністю показати складні життєві процеси, картини життя українського села, розділеного гострими соціальними контрастами. Головна тема роману – селянське повстання, в ході якого бідняки прагнуть здобути землю і волю. Письменник утверджує думку про те, що боротьба за землю нерозривно пов'язана з боротьбою за людську гідність, за здобуття власної свободи.

Перша редакція роману «Чужу ниву жала» з'явилася 1940 року. Твір отримав в основному позитивні відгуки, проте звучало немало критичних зауважень і звинувачень, на кшталт: «недостатньо виписаний образ робітника-більшовика... який повинен втілювати керівну роль більшовицької партії і гегемонію пролетаріату в революції; ...не знайшов широкого показу зв'язок селянських революційних виступів 1905 року з пролетарським визвольним рухом» [338, с. 3]. Це й зумовило, на нашу думку, неодноразові «вдосконалення» тексту роману. Кость Гордієнко двічі вносив зміни та доповнення до образної та стилістичної організації тексту, написав ряд нових розділів тощо. Іншими словами, пристосовував художній світ роману до ідеологічних завдань, відходячи від творчої індивідуальності на користь

політико-ідеологічних вимог.

Значного успіху письменник досягнув у змалюванні побуту, у розкритті прагнень і сподівань, тривог і радощів селян-хліборобів. Йому вдалося довершено, з великою художньою виразністю відтворити ті народні характери, які мають безпосереднє відношення до виявлення героїчного пафосу твору. Зі сторінок роману народ постав не безликою масою, а більшою мірою яскравими особистостями, які мають свої самобутні характери, звички, настрої, радощі та горе. З цього приводу критик В. Фургайло зауважував: «У романі «Чужу ниву жала» письменник висвітлив найважливіші соціальні й політичні питання епохи, показав усі соціальні верстви селянства, які відповідно до своїх класових поглядів, по-різному ставились до вирішення цих питань. Основний настрій головного героя твору – народної селянської маси – оптимістичний, революційний» [440, с. 101].

Твір Костя Гордієнка «Чужу ниву жала» за жанром – соціально-побутовий роман, у якому відтворення родинних взаємин на селі має особливе вагоме значення. Прозаїк показав не лише боротьбу, а й зобразив картину народного життя, побут, кохання. Автором уміло побудовано розділи, де репрезентовано різноманітні соціальні прошарки дореволюційного села. Це дає письменникові можливість розкрити рушійні сили повстання, його суперечності, труднощі та негаразди. Основною стильовою прикметою роману є схильність письменника до поєднання в одному описі різних подій, думок, героїв, деталей тощо.

На час написання першої частини трилогії письменник уже мав видатних попередників, що вдавалися до висвітлення цієї теми в українській літературі. Першість тут, безумовно, належить Михайлові Коцюбинському (повість «Fata Morgana») і Андрієві Головку (роман «Мати»). Проте не варто забувати й про тих авторів, для яких революція 1905 року була справою життя, зокрема Володимира Винниченка («Боротьба», «Промінь сонця», «Студент», «Темна сила» та ін.) і Архипа Тесленка («Поганяй до ями!», «На чужині», «В тюрмі» та ін.). У драматургії дуже цікаві твори про цей час дав

Марко Кропивницький. Зрозуміло, що Кость Гордієнко просто не міг не бути залежний від досвіду попередників.

Про спорідненість роману Костя Гордієнка з творами інших українських письменників багато говорилося в критиці. Означена концептуальна подібність романів впливала з тих міркувань, що письменники під час написання творів користувалися однаковими естетико-ідеологічними настановами. Так, скажімо, роман «Чужу ниву жала» перегукується і тематично, і силою викриття з романом «Мати» Андрія Головка. Автори сумлінно підійшли до художнього дослідження подій 1905 року. Обидва засвідчили усебічне вивчення історичних документів, спогадів учасників і свідків заворушень, а також побуту українського села тих часів.

Обидва твори присвячені минулому українського села, в обох головною подією змалювання є 1905 рік, рік кривавих заворушень. Художнє дослідження життя в текстах письменників базувалося на однакових мистецьких та ідейних критеріях. Важливою спільною особливістю романів є також однакові чи географічно близькі місця подій. Практично повністю відсутня принципова різниця і в соціальному аналізі тогочасного суспільства, а також у висвітленні його класової структури, революційних сил, тенденцій та наслідків революції. Водночас епічні полотна Костя Гордієнка та Андрія Головка мають істотні відмінності. Це, передусім, композиція, сюжет, засоби розкриття характерів, мовностильова своєрідність.

Значно більше, ніж від літературної традиції, творчий задум Костя Гордієнка та його художня реалізація залежали від офіційного витлумачення подій революції 1905 року в дискурсі радянської влади (підручниках, наукових працях, мемуарах та ін.). Окремі фрагменти роману «Чужу ниву жала» вербалізують (ледь не стенографічно) гасла офіційних історіографів: на рівні ідей, ключової лексики, поширених кліше, інших знакових феноменів пролетарської культури.

Наведемо кілька показових прикладів. По-перше, у творі актуалізовано основний принцип соцреалізму щодо зображення керівної та спрямовуючої ролі партії більшовиків, яка нібито очолила, а за найбільш сміливими версіями – й готувала народні протести, що вилилися в Першу російську революцію. Для того, щоб втілити цей мотив, Кость Гордієнко ввів образ більшовика – майстра Нарожнього. У витлумаченні цього образу слід розрізняти те, що йшло від ідеологічного задуму, і те, що йшло від реального життя. Історична правда полягала в тому, що революція 1905–1907 років народилася як народний стихійний протест проти гноблення й такою залишалася в своєму перебігові. РСДРП (у більшовицькому й меншовицькому варіанті разом узятих) на початок масових селянських збурень існувала неповних три роки (партія створена 1902 року), а відтак залишалася малочисельною й рішучого впливу на події не мала, особливо в українському селі.

Радянська історіографія зображала все з точністю до навпаки, приписуючи більшовикам лідерство й не визнаючи взагалі присутності інших партій в українському політичному просторі. З офіційним витлумаченням подій письменник не міг не рахуватися, тому дотримався більшовицького міфу про революцію, поставивши в центр сюжетних колізій більшовика-агітатора Нарожнього. Цей персонаж претендує на роль наставника бідняків, закликає їх боротися проти поміщицького гніту, розповідає про політику царизму, який прагне тримати народ у покорі, читає селянам революційну літературу тощо.

Образ Нарожнього вийшов досить описовим, оскільки автор не показав розвитку його характеру, звертав увагу в основному на переконання та класову свідомість. Він проходить у творі другим планом, має роль епізодичного персонажа: то ховається в сутінках, кудись зникає, потім впливає з темряви, щоб роздати листівки та висловити селянам від імені робітничого класу інструкції до боротьби. Змальовуючи канонічний образ комуніста, акцентує на його аскетичній поведінці.

Прагнучи подолати ходульність образу лідера селян, автор уводить у текст твору епізод, у якому сільський активіст Захар Скиба розповідає про родину Нарожнього – дружину-пралю і двох діточок. Спроби письменника олюднити незламного більшовика виявились достатньо невдалими: він так і не зажив життям живої людини, залишившись у романі чужорідним тілом.

Більше того, в романі автор неодноразово ставить під сумнів право Нарожнього впливати на рішення сільського комітету. Через непряму мову подає думки ватажка буймирівців Захара Скиби: «Чи в Захара у самого ума не стане, не знає, що треба діяти і як народ повести? Чи Захарові потрібна нянька? Давно вийшли з пелюшок! Захарові нічого ходити за порадами, настановами! Про об'єднання сіл знов слухати мову... Он дзвін людей скликає... Жди, поки повітами зладяться» [139, с. 338–339]. Це й зумовлює, на нашу думку, висновок: більшовицький агітатор зі ідеологічними гаслами виявився зайвим в українському селянському світі та в українському протестному русі.

Відповідно до вимог радянської історіографії автор подавав розстановку класових сил на селі й у суспільстві в цілому напередодні революційних подій. Окреслив основні полюси, визначив інтереси, з одного боку, бідних селян, з другого – тих, хто збагачується на їх експлуатації. Разом із тим революційні події поза межами Буймира істотно перебільшені письменником. Насправді до збройного повстання в Харкові справа не дійшла. Більшовиків у місті виявилось так мало, що вони навіть не спромоглися видати окрему від меншовиків газету і видавали об'єднане неперіодичне видання. А саме поняття «більшовик» з'явилося лише в 1902 році, на Другому з'їзді РСДРП, на якому група Ульянова (Леніна) виявилася в більшості. Навряд чи це слово могло бути знайомим українським селянам Лебединського повіту Харківської губернії в 1904 і в 1905 роках.

Не можна не виокремити в романі «Чужу ниву жала» ще одного ідеологічно вмотивованого нарративу. Епічне моделювання художнього простору в межах офіційної радянської доктрини оприявлюється на рівні

зображення керівної ролі російського народу в боротьбі українських селян. Ця формула буквально списана з партійних документів того часу. Її проголошують позитивні, авторитетні герої в своїх промовах, час від часу подає сам автор у своїй авторській мові, як-от: «Могутньою опорою українському народові в боротьбі з гнобителями став великий російський народ» [139, с. 351]. Іноді здається, що ці місця вставлені за чієюсь порадою *post scriptum*, тобто після того, як основний текст було написано.

Втім, зробимо одне застереження. У романі звучать не менш актуальні ідеї національного самовизначення, боротьби за формування української нації, художньо осмислюються – у деталях і подробицях – національно-етнічні форми життя. Учитель Смоляк на сході села Буймир ставить питання про формування української національної тотожності, скасування урядових заборон на вживання української мови в освіті, офіційному урядовому житті й діловодстві, книговидаванні. На мітингу «зажадав, щоб учено дітей нашою рідною українською мовою, як того вимагають більшовики, і щоб були українські книги, школи, установи» [139, с. 255].

Для українського народу пробудження потягу до свободи й людської гідності не могло не супроводжуватися становленням національної свідомості. Якщо для російської свідомості з її вихованим віками холопством революційна боротьба поставала в площині виключно майнових інтересів, то для волелюбної української людини гніт російської держави був універсальним, всеохопним, торкався не лише майнових справ, але й проблем людської гідності, духовності. До слова, більшовики й справді на той час мали розгорнуту національну програму, у якій підтримували справедливі вимоги уярмлених націй, вбачаючи в національно-визвольних рухах спільника для своєї боротьби з самодержавством.

На тлі уніфікації й одновимірності у межах офіційного дискурсу письменник змушений вдаватися до вибору інструментальних стратегій поведінки та творчості. Однак дивовижним чином усі наполегливі спроби Костя Гордієнка рухатися в руслі офіційної ідеології, радянської

історіографії приводили до протилежних наслідків. Така сила правдивого зображення життя, налаштованості на правду. Спроби підправити правду на угоду ідеології виявилися марними, хоча й легалізували роман. Завжди можна було захиститися від критики тими аргументами, що в романі відображено й керівну роль більшовиків у революції 1905 року, і проведено ідею єдності українського й російського народу в боротьбі з самодержавством, і демонстративно спростовано теорію «безбуржуазності» української нації.

Талановитий попередник Костя Гордієнка в освоєння теми першої російської революції Михайло Коцюбинський повісті «Fata morgana» дав підзаголовок «З сільських настроїв». Це обумовило композиційні особливості твору, що увесь ніби зітканий з окремих епізодів, сюжетно мало пов'язаних між собою, але замислених як панорама чи не всіх можливих людських типів революції 1905 року.

Кость Гордієнко творчо використав художній досвід Михайла Коцюбинського, але пішов далі за свого вчителя. Роман «Чужу ниву жала» іноді скидається на твір, зітканий з окремих епізодів, хоча й має наскрізний сюжет. Сюжетні колізії обертаються навколо родин Скиби і Чумаків, долучаючи купу додаткового матеріалу, який не є сюжетно обов'язковим, але відіграє істотну роль у характеристиці епохи. За Михайлом Коцюбинським, можливо, саме її настроїв. Так само, якщо прокреслити головний сюжет, поза ним виявиться чимало епізодів та персонажів, які в цей сюжет не вписуються, лишаються осторонь. Проте без них картина народного повстання була б явно збідненою і неповною, обмеженою й однолінійною.

У романі «Чужу ниву жала» відтворено своєрідну «панорамну» історію селянської маси (в межах одного села) напередодні й під час Першої російської революції. У ньому бачимо галерею детально виписаних героїв: Захар і Павло Скиби, Орина Чумак, її батько Іван, Гриць Хрін, заводський майстер, більшовик Нарожній, сільський старшина Калитка і його сім'я, староста Мороз та ін. Але головний герой роману все ж таки збірний,

«колективний» – це селянська трудова маса, з одного боку, та табір її ворогів, які їх пригноблюють, – з іншого.

В індивідуальних портретах селян письменник досягає колоритності, об'ємності, характеризує типових представників різних соціальних прошарків, що брали участь у революції. Типовість персонажів тим переконливіша, що вони зображені як неповторні характери. Автор виступає майстром створення характерів, оскільки ґрунтується на глибокому знанні народного життя, побуту, звичаїв, мови селян. Уперше знайомить читачів із своїми героями в масових сценах. На людях, серед односельців вони, разом з тим, виділяються різко – кожен індивідуальність, особистість, якій ще належить розгорнутися вшир і углиб. Оповідаючи про героя, письменник обов'язково підкреслює яскравими деталями своєрідний спосіб його мислення. Часто при цьому герой постає ніби в сприйнятті іншого персонажа, третьої особи, тоді як сам автор нічим себе не виявляє.

Скажімо, Павло Скиба, зображений у розвитку, – урівноважений і розсудливий, з досить чіткими поглядами сільський бунтар, який усвідомлює, що «панство знущується з людей, лани братами орють, себто селянами, і що цар з поміщиками заодно, бо сам цар – найбільший з поміщиків, і коли батько хоче знати, – в самої царської фамілії стільки землі, як у всій губернії!..» [139, с. 100]. Він представляє активну й найбільш свідому частину українського селянства.

Натомість його батько, Захар Скиба, утілює характерні риси селянської психології, її суперечливість, зумовлену обставинами життя дореволюційного села, особливо в пореформений період. З одного боку, Захар є виразником протесту проти соціальної неправди найширших селянських мас, її споконвічних прагнень до землі й волі. З другого боку, «завжди слухняний, злидений, мовчазний людський потурмак» продовжує жити наївною вірою в можливість упертою працею та догідливістю вибитись у люди. Чесного, правдивого Захара лякають сміливі синові думки, тому удаваною вірністю та покорою намагається задобрити буймирівських

багатіїв-землевласників. Він і сина учить: «Підкорятися... Старшому змовчи, твій день ще виясниться» [139, с. 132] поступово збувається рабської покори.

Образ Скиби поданий у розвитку: «З темного, забитого злиднями та багатійською сваволею дрібного власника він перетворюється на людину, яка стає на чолі всього повсталого села, по суті уособлюючи першу в історії Буймира народну владу» [66, с. 74–75]. Позбуваючись століттями вкоріненого страху, рабської покори, Захар очолює боротьбу з поміщиками, далі – озброєну оборону села від карателів, під час якої гине разом з багатьма іншими односельцями.

У романі чимало другорядних персонажів, чії фігури з'являються упродовж усієї оповіді. Вони мало індивідуалізовані, а отже, ніби втілюють масу, різні її прошарки, створюють враження строкатої, багатоголосої народної «гушавини». Правда, і серед них є достатньо виразні й колоритні особи, наприклад, Назар Непряха, царський служака, що повернувся з солдатчини і став сільським стражником. Свого «індивідуального» сюжету цей персонаж не має, як і більшість персонажів другого плану. Його роль «представницька», він представляє тих, хто готовий до служби царській владі, – лише б добре платили. Твір має, звичайно, і виразні індивідуальні лінії (Орина, Павло, Захар Скиба, Іван Чумак та інші), але сюжетно він підпорядкований закону «руху самих мас», тобто зображенню процесу пробудження селянства і його стихійної, неорганізованої боротьби.

У полі зору автора постійно перебуває панорама всього села, бурхливий селянський натовп, і майже все, що стосується індивідуальної долі героїв, пов'язано в романі з великими соціальними конфліктами в цьому середовищі. Невід'ємне від боротьби селян, що вже знають «агітаторів», «демократів», у виступах яких ловлять кожне слово про землю, про звільнення від неволі. Усе це зосереджує увагу читача на змалюванні масових процесів, відтворює своєрідні «панорамні» погляди на зображувану дійсність. Такий підхід є характерною ознакою великої епічної прози Костя

Гордієнка, особливістю сюжету і композиції творів, принципом моделювання художніх характерів.

Прозаїк прагнув показати соціальну диференціацію, розбіжності інтересів різних груп селянства. Розв'язання земельної проблеми трактується як боротьба двох тенденцій – революційної, тієї, що все більше завойовувала рішучих прихильників, і угодовської, суть якої полягала в закликах чекати урядової реформи. У романі «Чужу ниву жала» відроджується й давня віра певної частини селян в «Золоту грамоту», наївні надії на царську ласку, подібні до тієї віри в «бамагу», яку з такою глибокою переконливістю й повнотою зобразив Андрій Головка в романі «Мати».

Вагоме значення роману Костя Гордієнка «Чужу ниву жала» полягає в зображенні трагізму наймитства. Як визнає Ю. Герасименко, «перша частина Гордієнківської трилогії роман «Чужу ниву жала» – належить до числа саме тих небагатьох, де ця складність зображена яскраво й точно. Весь роман – відтворення складного й повільного процесу пробудження свідомості, ненависті до царату й капіталу» [66, с. 74] в українських наймитів.

Біднякам і середнякам у романі протистоїть місцева «влада» Буймира: куркуль Калитка, Мамай, Мороз, отець Онуфрій, земський начальник, справник повіту з виразним прізвиськом Самосуд – ті, на кого спирається самодержавство. Вони природно об'єднані спільною метою – придушити протест. На верхівці соціальної піраміди – капіталіст Іван Харитоненко, який нещадно переслідує селян за будь-яку провину, щедро користується безкоштовною працею, яку називають відробітками. Сфальсифікувавши документи, відібрав у села громадські випаси, сіножаті, ліси. Боротьба з Харитоненком, визиском селян у його маєтках, здирництвом його охоронців стає змістом соціального конфлікту роману. Тимчасом сам Харитоненко як реальний герой чи хоча б персонаж відсутній у романі. Він лишень обговорень численних розмов і повідомлень буймирівців.

Автор цілком ігнорує історичну правду, яка свідчить про те, що землевласник, промисловець-цукрозаводчик Іван Харитоненко – особа

неординарна, відомий філантроп і меценат. Суми завдяки його діяльності перетворилися на одне з найкращих міст Слобожанщини. За його кошти збудовано дитячий притулок для дівчат-сиріт, студентський гуртожиток Харківського університету, Троїцький собор, церкву в Нижній Сироватці тощо. Проте всі благодійні справи автор замовчує і відповідно до вимог офіційного дискурсу робить із Харитоненка постраховище.

Ближче від промисловця-цукрозаводчика до буймирівських селян стоять три заможні селянські родини: Калиток, Мамаїв і Морозів. Якщо образ Харитоненка читач сприймає тільки рецептивно, то образ Романа Калитки письменник зобразив на повний зріст, усебічно. Ім'я цього героя відсилає до п'єси Івана Карпенка-Карого «Хазяїн» й пов'язане з центральним персонажем твору, ненаситним «стяжателем» Герасимом Калиткою. Обидва землевласники схожі між собою і у власницьких прагненнях, і в гонитві за наживою, і в спробах шахрайськими методами досягнути багатства. Однак у зображенні характеру Романа Калитки Кость Гордієнко йде далі за свого авторитетного попередника.

Як відомо, для української сім'ї характерна рівноправність її членів, відділення батьками дітей для самостійного життя, як тільки вони виявляють потребу в цьому, толерантне й шанобливе ставлення до жінки-берегині роду. Для російської родини характерна неподільність, життя під «большаком» – так називають найстаршого чоловіка в родині, який виступає в ній у ролі самодержця. Внутрішнє життя такої родини позначається спеціальним російським терміном – «домострой». Про всі ці відмінності красномовно написав ще Микола Костомаров у статті «Две русские народности», яка вважається класикою.

У родині Романа Марковича Калитки читач спостерігає картини російського, цілком чужого українському родинному устрою, «домострою». Батько цілковито володіє майном родини і навіть життям її членів. Він указує, що кому робити, харчується окремо від дружини і дітей іншими, кращими стравами. Ніяких обов'язків у домашньому господарстві він не

виконує. Зате Орина, потрапивши в цю родину як невістка, перетворена на домашню рабину, змушена працювати гірше за наймичку. Наймичка хоча б знає, що вона найнялася на певний строк із надією отримати за роботу платню. Орина ж працює як наймичка цілком безкоштовно і без перспективи на звільнення в майбутньому від нестерпної щоденної наруги.

У романі спостерігаємо ще одну особливість поведінки й характеру Романа Калитки. Для російської родини властиве так зване «снохачество». Це так само виключно російський спеціальний термін для позначення специфічних стосунків голови родини, батька з невісткою (рос. мовою – «сноха»). Користуючись своєю безмежною владою, батько чоловіка бере собі в наложниці синову дружину. Це і є «снохачество». Те ж саме намагається зробити й Роман Маркович; відправивши якомсь родину в церкву, а невістці наказавши лишитися на господарстві; сам він прикинувся хворим, щоб лишитися вдома. Наодинці з Ориною він кинувся її гвалтувати. Для молодої жінки огидним було життя з нелюбим Яковом, а про те, щоб ще й скоритися забаганкам його батька, не може бути й мови.

Два інші герої, які репрезентують заможне селянство – Мамай і Мороз – цілком належать ще до простору селянської громади, їх навіть обирають до сільського комітету. Час від часу через жадібність чи ошадливість господарі потрапляють у кумедні ситуації. Наприклад, Мороз переїздить заорану паном дорогу й доправлений у маєток разом з іншими порушниками. Мамай кинувся захищати панську жнивварку, щоб її не спалили, а віддали йому на господарство. Під час нападу на панський маєток письменник силується висмикнути килим з-під ніг своїх односельців, «щоб добро не пропало».

Аналізуючи проблемно-тематичну та образну парадигму роману «Чужу ниву жала», варто окремо апелювати до стилістичної організації тексту. У попередніх розділах ми звертали увагу на вміння письменника майстерно відтворити етнокультурний досвід народу та його морально-етичні ідеали. Зазначена особливість яскраво виявляється і в першій частині трилогії «Буймир». «...Багата, соковита народна мова добре прислужилася

авторові для відтворення важливих історичних подій. Улюблений прийом саморозкриття персонажа тут не зник, він так само займає домінуючу роль, але вже в синтезі з багатьма іншими художніми засобами» [258, с. 183].

Чи найбільш промовистим прикладом цього авторського вміння можуть бути настроєві описи сільського ярмарку, картин побуту й дозвілля українських селян. Примітно відтворена в романі колоритна місцева говірка, сповнена яскравими фольклорними зворотами («старшому змовчи, твій день ще вясниться»); «його там видно, як поросся в попелі»; «бийте нас, пийте нашу кров, рубайте, топчіть...»), уривками з пісень: щедрівок («Прилетіла ластівочка до віконечка, // А чи дома-дома пан господар?»); «Маланка ходила, // Василечки рвала. // Василечку-батьку, // Пусти мене в хату...»), весільних («Ой загули голубоньки на водах – // Час тобі, Орино, на посад...»; «Батькові – вовка і матері – вовка // А в нас молода не ловка»), рекрутських («Тоді, мати, заплачеш, // Як у строю побачиш! // Гей, гей, доле моя, // Де ж ти водою заплила?»), жартівливих («Хата раком, хата боком, // Ще й кобила з одним оком!»); «Ой за ярмом-ярмом! // Ой та за ярищем! // Біла Химка Євдокима // По...дницею!»).

Окремі рядки народних пісень супроводжують мало не кожен образ роману, сприяючи його характерологічній виразності. У мовленні героїв використовують чимало прислів'їв, приказок: «поки сонце зійде, роса очі виїсть»; «хоч пнем по сові, хоч совою об пень»; «проти сили, проти вітру піском не посиплеш».

Продовженням роману «Чужу ниву жала» стало нове епічне полотно Костя Гордієнка «Дівчина під яблуною». Розпочавши роботу над твором у 1940 році, письменник зумів видати його вже по завершенню війни з німецько-фашистськими загарбниками. Щоправда, перша назва твору була іншою – «Буймир». У 1946 році роман надруковано в журналі «Радянська література», редактором якого був Юрій Яновський, та набрано окремою книжкою в Держлітвидаві. Вже через рік на Всеукраїнському пленумі спілки письменників роман засудили за «наклеп і спотворення дійсності», про що не

проминула написати «Літературна газета» (2 жовтня 1947 року). На вимогу Головліту «Буймир» було розсипано. Перше видання роману вже з іншим заголовком – «Дівчина під яблунею» – з'явилося тільки 1954 року, перероблене – в 1955 році, після смерті Сталіна.

Час, у який писався твір, був максимально несприятливий для розвитку літератури. У літературно-мистецькому житті цього періоду продовжувалася практика сумнозвісних 30-х років. Нормативна естетика соцреалізму визначала принципи побудови літературного твору, заґрунтовані на категоріях партійності – ідейності – народності, педалюванні «теорії безконфліктності», лакуванні дійсності, ілюстративності тощо.

Численні художні твори 1945–1953 років, відзначені Сталінською премією й наділені тим самим значенням «найвищих досягнень» у радянській літературі, сьогодні сприймаються як померлі для читацької уваги. Більше того, «найвидатніші твори» – візьмімо тільки романи Олександра Копиленка «Лейтенанти» (1947 р.), Семена Скляренка «Хазяїни» (1948 р.), Юрія Дольд-Михайлика «Степовики» (1949 р.), Дмитра Бедзика «Там, де Ятрань» (1953 р.) та ряд інших – сприймаються в контексті сьогоднішніх знань про епоху пізньої сталінщини, швидше, як пародійне відображення дійсності, аніж її правдива репрезентація.

В українській літературі цього часу повоєнна відбудова природним чином набуває статусу провідної теми. В означеній соціокультурній парадигмі Кость Гордієнко продовжує художнє освоєння своїх реальних життєвих спостережень та осмислює селянську тему з виразною соціальною спрямованістю. За основу обирає дійсний факт, що мав місце в селі Бережки Долинського району на Харківщині. Учасником конфлікту між керівництвом колгоспу, що загрузло в бюрократії, інтригах, шахрайстві, та сільськими активістами довелося стати письменникові, який на той час працював кореспондентом районної газети.

Отже, в основу роману лягли десятирічні спостереження митця за процесом упровадження на українській землі колгоспного господарювання:

розкулаченням, політичними репресіями, трагедією голодомору тощо. Митець бачив на власні очі ті явища та злами у свідомості людини, які народжували певні судження й узагальнення. Багато тут наболілого, передуманого письменником.

Для радянської цензури в новому романі було, на перший погляд, все гаразд. Кость Гордієнко написав роман про колгоспне село, про боротьбу в ньому новаторів і консерваторів. Такий собі виробничий роман на сільську тему, яких багато писалося від початку 1930-х років. Тут виразно помітна насиченість «виробничими» процесами – розповідями про сівозміну й пасовища, сортність зерна й породи худоби тощо. Водночас, як і в попередньому випадку, твір містив глибинні змістові пласти, які дозволяють певною мірою деканонізувати офіційні доктрини. Попри виразні ідеологічні нашарування, суб'єктивовано-тенденційні характеристики, автор спромігся художньо узагальнити факти й події своєї епохи, яка трагічно переломилася через душі земляків. Найбільш розгорнуто й переконливо простежити процес випробовування своїх героїв морально-етичними законами: честі й гідності, добра і зла, легкодухості, зради тощо.

Попри те, що роман «Дівчина під яблунею» хибував на ряд недоліків, радянська критика, загалом, дала високу оцінку ідеологічній виваженості твору, вмінню автора правильно розставити політичні акценти. Натомість ідейно-художній та композиційно-стильовий структурні рівні твору стали об'єктом різких зауважень і гострих оцінок. Так, скажімо, Зінаїда Голубева серед вад художнього плану відзначала «надмірну прямолінійність у змалюванні позитивних і негативних героїв, відкрити загостреність конфлікту через вплив на нього застарілих чинників (пережитки класової приналежності дійових осіб)» [71, с. 3]. Ольга Зінченко вважає, що на романі позначилася «“певна службовість” людини на виробничих перехрестях сільської дійсності» [207, с. 116]. Такий погляд корелює з думкою В. Оскоцького, який приходить до висновку: «інформативні аспекти твору переважають над естетико-емоційними, художньо виразними» [334, с. 165].

В аналогічному ключі вибудовує свої міркування Г. Скульський, називаючи вагомим недоліком роману Костя Гордієнка показ подій, сюжетного руху, а не зображення людських характерів. Більшість героїв твору мають «готові характеристики з урахуванням вимог часу. Кожен розділ роману присвячений різноманітним сільськогосподарським проблемам, які намагаються вирішити позитивні герої» [397, с. 3], – так узагальнює принципіві вади твору дослідник. Більш категоричними є міркування В. Дончика [176, с. 174], який, апелюючи до проблем розвитку «сільської» прози, називає роман «Дівчина під яблунею» «цілковитою творчою невдачею» Костя Гордієнка.

До цих спостережень додамо хіба те, що символічні сцени й епізоди, деталізовані описи характеру героїв, усіляких порівнянь і «красиві» метафори, сентиментальна розчуленість і пишномовні розмірковування, уподобані Костем Гордієнком, – прикметні риси «письма» української прози 50-х років ХХ століття. Хоча приклади хиб і недосконалостей стилю можна знайти чимало у творах, що виходили й раніше, чи не на кожній сторінці. Схожі речі помітив Павло Загребельний в романі Олександра Сизоненка «Білі хмари» (Дніпро, 1966, № 5), вказуючи на «якусь мелодекламацію, солодкі пасажі на тему громадянських чеснот героя, намагання про найпростіші речі говорити тільки в найвищому ступені» тощо. Ці міркування якнайточніше передають особливості «письма» роману Костя Гордієнка «Дівчина під яблунею».

У літературі 1960-х років міняються критерії відображення людського життя, увиразнюються спроби достовірності й конкретності художнього зображення. Вкотре апелюючи до В. Дончика, згадаємо його промовисту характеристику літератури того періоду: «Уявлення про художність не більше як про красивість, як про щось на зразок вишиваних серветок на меблях поступово відходить у минуле, тепер ми вже ніяковіємо за розмальовану фразу, сентиментальну розчуленість, меншає в романах словесної вати, виробляється смак до предметного, точного малюнка, до

виразної, значимої деталі, до живих подробиць реального життя. Скорочується відстань між художніми картинами і тим, що вони відображають» [175, с. 65].

Повертаючись до критичної рецепції роману «Дівчина під яблунею», зауважимо: з думками дослідників можна погодитися, але за суттєвого уточнення. Задля об'єктивності варто було звернути увагу на доволі сміливі, реалізовані в художній площині твору, спроби письменника відійти від «теорії» безконфліктності, педальованої в радянській літературі періоду пізнього сталінізму. Як відомо, в радянській естетиці, літературній критиці й літературознавстві утверджувалася ідея про відсутність конфлікту у творах, де розглядалася тема сучасності. У кращому випадку міг бути можливим «конфлікт» «хорошого» з «кращим». Навзамін осмисленню внутрішніх і глибинних зіткнень, колізій, суперечок в українській «сільській» прозі подавалося поверхове, прикрашене зображення дійсності, що поєднувалося з соціальним оптимізмом та вірою у «світле радянське майбутнє». Означений письменницький підхід спостерігаємо у повісті Євгена Кротевича «Сини землі» (1948 р.), Володимира Козаченка «Нові потоки» (1948 р.), Василя Минка «Над річкою Хоролом» (1949 р.) та в інших творах.

У своїх естетичних поглядах Кость Гордієнко вважав художній конфлікт найважливішою ознакою літератури й доводив, що без «конфлікту нема художнього реалістичного твору». «Я собі й думаю: для того, щоб застаріли конфлікти, треба, щоб застаріли пристрасті, кар'єризм і славолюбство – в першу чергу. Адже конфліктують не посади, а явища, точніше, певні характери в певних обставинах. І якщо такі явища назрівають, вони неминуче вступають в конфлікт» [122, с. 34], – так аргументував свою позицію автор епічних полотен про село.

Іронічним зверненням до уявних адресатів-теоретиків «безконфліктності» літератури Кость Гордієнко спростовував ідею про віджилі чи застарілі конфлікти: «Чи вже вивелися лихі бур'яни на нашому полі? Які саме? Чи ослабли пристрасті? Ослабли зіткнення? Чесної душі з

егоїзмом? Щирості з лицемірством? Людяності з бездушністю? Творчого ума з кар'єризмом? Славолюбством? Совісті з фарисейством? Трудової вдачі з обивательщиною, міщанством?» [122, с. 47].

Поділяючи докори критиків, варто, проте, уважніше поставитися до тих сцен і епізодів роману, у відтворенні яких виявилися сильні прояви творчого обдарування прозаїка. Твір приваблює стилем, багатою мовою та образністю. Так, скажімо, в жанровому сенсі роман скидається на сагу, сказання, дихає величчю народного епосу, який розповідає про великі звершення. Недарма в одному місці автор заговорив про «польову думу», яку творять «щасливі потомки безталанних кобзарів» [134, с. 431]. У романі збільшилася питома вага романтичної поетики: зустрічаємо й умовну деталь, і експресивний образ, і патетичний символ. Доволі часто автор переходить на ритмізовану мову, іноді навіть вдаючись до рефренів, повторів окремих рядків: «Пишнобороді, високочолі зійшлися друзі – апостоли нового віку, – просвітлі лица, як завжди. Надивилися, намиливалися на світ, один на одного, закурили кріпкого бакуну, завели розмову про мудрість життя, поліття для бджіл» [134, с. 426].

У творі цілком виразно проглядається стилізація під народну творчість, під сказовий оповідний лад в творі. Цьому сприяють розмовні інтонації, апеляція до слухачів, які, немовби, повинні слухати розповідь у цю мить і реагувати на почуте. Особливо багато таких апеляцій до читача в масових сценах. «Всі побачили: пастух на вітер слів не кидає! [134, с. 576]; «Ілля Сніжко на те відказав голові – слова в'їдливі, проте, як пересвідчилися люди, переконливі» [134, с. 583]; «Коли ж люди дізналися, що Радивон погодив справу» [134, с. 594]. Ці слухачі – образ громади, включеної в простір твору, але, разом з тим, і читач має цілковите право вважати себе причетним до тих, хто побачив, пересвідчився, дізнався. Це образ об'єктивного спостерігача, який не бере участі в безпосередній дії, але все розуміє й оцінює події з погляду народу, громадської думки.

Розгортанню народнопоетичного дискурсу сприяє зосередження автора на певних концептах (слава, честь, добро та ін.), що нуртують і зринають в образно-смісловій структурі твору. Скажімо, концепт слава (словословіє), вживаний в українських думках із посилено експресивним (за рахунок поєднання ліризму з драматизмом викладу. – Т. Ш.) забарвленням експлікує світоглядні уявлення та ціннісні орієнтації народу. Концепт слави ніде не набуває відтінків значення «лиха слава». У романі він вживається в прямому значенні і означає наміри за допомогою чесної праці загального визнання своїх заслуг, уміння, знань.

Для героїв «Дівчини під яблунею» слава належить до буденного лексикону. Концепт слави реалізується переважно через дієслово вславляти – підносити в мові, говорити позитивно або із захватом. Символічно, що вперше це слово застосовано до позитивних героїв, найперше до Устина Павлюка: «Устин Павлюк мав *добру славу*» [134, с. 373]; далі – до Марка, який «*вславляв* свою справу» [134, с. 388]; ферму вирішив вивести в передові, «*уславити* здобутками» [134, с. 388]. Текля добре відгукнулася про Марка, і «Санька озлилася на Теклю, що *вславляла* хлопця» [134, с. 389].

В епізоді бесіди «апостолів нового віку» це слово використовується особливо часто: «Мусій Завірюха без міри *вславляє* розкішний сад, хто не знає – сам насаджував» [134, с. 427]. Тракторист Сень, який приєднався до товариства, «став *вславляти* складну науку механіку» [134, с. 428]. За ним і Мусій Завірюха «почав *вславляти* техніку, що є основою всього світу, пізнання й розвитку» [134, с. 429].

Неоднозначно поцінований роман «Дівчина під яблунею» складається з трьох частин. Перша розгортається саме в плані реалізації концепції «теорії безконфліктності». Вона «заколисувала», «присипляла» увагу партійних чиновників у літературі, налаштовувала на думку, що Кость Гордієнко написав роман, який відповідає вимогам соціалістичного реалізму. Він і справді використав першу частину для класичної експозиції, для розстановки протидіючих сил. Однак навіть у цю частину «вмонтував» зав'язку, але так

непомітно, що читач спочатку навіть не здогадувався, що описана подія стане вирішальною для наступного розвитку дії.

Друга частина, яка займає дві третини роману, містить розвиток сюжетних колізій, загострення конфлікту від його початку до кульмінації. Але сама кульмінація й розв'язка були винесені в третю частину, найкоротшу – на три розділи. Така розв'язка свідчила про те, що й конфлікту справжнього не було, що він був створений штучно, його розв'язанням просто ніхто поважно не займався, тому він і затягнувся і в часі, й у плані його гостроти. Як тільки на зіткнення й суперечки звернули увагу відповідні й відповідальні особи районного партійного комітету, то конфлікт в одну мить навіть не те, щоб був розв'язаний, а просто ліквідований як неістотний. Така композиційна модель художнього світу роману так само цілком відповідала радянському дискурсові. Справедливо буде сказати, що письменник не міг інакше легалізувати результат творчої праці. Езопова мова як компонент поезики романів сприяла моделюванню правдивої картини світу.

Сюжет роману «Дівчина під яблунею» будувався на перипетіях господарювання, на відносинах у колгоспі в період становлення радянського села. Дію твору письменник переніс в останні передвоєнні роки. Герої неодноразово згадують про десятилітній відлік існування колгоспної форми господарювання. Завершення роману автор датує з великою точністю: початок літа 1941 року, але про війну в ньому – ще ні слова. Понад те, навіть мотиву передчуття війни в романі немає. Його герої зайняті мирними справами: вирощуванням пшениці, цукрових буряків, городини, виведенням високомолочних порід великої рогатої худоби, розведенням морозостійких сортів яблунь тощо. Кость Гордієнко проводить читача через весь солярний рік – від врожаю до врожаю. Відтак, можемо припустити, що дія охоплює час від кінця літа чи осені 1939 до початку літа 1941 року.

Прагнучи до освоєння нової соціальної та політичної реальності, головний конфлікт роману автор розгортає між передовими, прогресивними методами господарювання та закостенілими, бюрократичними. За усталеною

соцреалістичною схемою передову частину селян представляє голова колгоспу, член партії, «залізної волі людина» Устин Павлюк, якого підтримує молодь та колгоспники поважного віку, чесні й порядні трудівники («дівчина під яблунею» – ланкова Текля Завірюха, передовий дояр Марко, тракторист Сень, пасічник Лука, завідувач хати-лабораторії Мусій Завірюха).

Символічними рудиментами старого життя постають у романі замасковані вороги (зрозуміло, куркулі та їхні прибічники. – Т. Ш.) – син куркуля Дреришка завогосп Саливон, недовготривалий керівник колективного господарства «Червоні зорі» Родіон Іржа, комірник Гнат Хоменко, тракторист Тихін, рахівник Панько Цвіркун, представник райземвідділу Урущак. Чинник заангажованості є характерним для життєвих історій героїв роману, класових антагоністів, їхня суб'єктивно-тенденційна характеристика вкладається в рамки офіційної моделі. Негативні персонажі зображені цілком у виразному трагі-гротесковому ключі.

Боротьба між прихильниками Устима Павлюка, Теклі Завірюхи та Саливона (зі своїми прибічниками. – Т. Ш.) тривала упродовж усього сюжетного ходу роману. Була тут тимчасова перевага Саливонівської групи, яка, за підтримки бюрократа з райземвідділу Урущака, зняла комуніста Павлюка з головування і поставила «свого», – Родіона Іржу. Були спроби висунути «своїх передовиків» та послати їх на Всесоюзну сільськогосподарську виставку до Москви (в 1930-ті роки про цей факт кореспондент повітової газети «Більшовик» Кость Гордієнко написав статтю й ледь не поплатився життям. – Т. Ш.).

У романі «Дівчина під яблунею» письменник зобразив радянську систему господарювання такою, що не здатна до саморегулювання й повсякчас мусить перебувати в стані ручного управління. Саморегульованою може бути тільки система заснована на відповідності людській природі, а радянська система суперечить їй. Вона розрахована на якусь ідеальну модель нової людини, яку ще необхідно виховати. Тому саме представникам районного / обласного партійного апарату – людям «високої ідейності» та

«моральної чистоти» – належить місія «регулювальника» конфліктів: як виробничо-економічних, соціально-психологічних, так і міжособистісних (у тому числі й родинно-побутових).

Зрозуміло, що переможцями в ідейному, світоглядному протистоянні автор робить передових колгоспників, яким гуртом вдалося побороти інтриги і шкідництво «ворогів», ледацюг і шахраїв. На завершення письменник представляє оптимістичну, пафосно-мажорну картину колгоспного «благоденствования»: «Слава світлому розуму і добрій волі, що діють на користь людству! Що поставлені на охороні людства! ...Пробуджена чудодійною рукою земля позернилася дорідними хлібами, родючі соки побігли по стеблу... Світ поряснів барвами ...» [134, с. 617].

До слова, автор роману неодноразово вдається до змалювання колгоспної ідилії, схожої, швидше, на фантастику. Спочатку читач дізнається як «розцвілося село» [134, с. 392] і колгоспники ходять до клубу, відвідують бібліотеку. Потім на передньому плані з'являється розповідь про те, що село телефонізоване, адже голова (на той час Радивон Іржа) з метою знайти свою коханку Саньку «дзвонить на ферму». Нарешті, в епізоді приїзду ученої делегації «в незнану академію, засновану в бору над Пслоом» [134, с. 523], із розповіді Мусія Завірюхи стає відомо: «електрика в колгоспі тепер буденна річ: кіно, колбуд, млин, кузня, коренерізка, тартак, олійниця, вода на фермі – все жене електрика» [134, с. 510].

У площині художнього тексту Костя Гордієнка постала картина селянської ідилії – абсолютно протилежна до безправного буття українських селян та довоєнної бідності на межі з убогістю. «Більше того, об'єктивна реальність радянського села, темпи, умови, методи його переходу до суцільної колективізації не мали нічого спільного з “художньою правдою”» [428, с. 143], оприявленою в романі «Дівчина під яблунею».

Варто визнати ще одну особливість інтерпретації означеного радянського «феномену». Художня рецепція «благоденствования» українських селян у творі Костя Гордієнка виражає амбівалентну реакцію. З

одного боку, картина вкладається в рамки офіційної моделі, з другого – передає додаткові смислові нюанси. Маємо на увазі обмовки, описки про матеріальний добробут колгоспників, що за теорією психоаналізу З. Фрейда [434] вказують на приховані структури свідомості. Правда про щасливе «радянське задзеркалля» (вислів Оксани Філатової) – також у «посиленому говорінні» героїв роману, яке передає «саме те, що насправді з усіх сил хочуть приховати... (...) Риторика перемог, характерна для тоталітаризму, – за слухним зауваженням Г. Почепцова, – і у воєнний, і в мирний час, насправді була ширмою, яка прикривала відсутність успіхів» [365, с. 55].

Людська природа спрямована на задоволення індивідуальних інтересів, забезпечення добробуту свого і своєї родини. Традиційно весь уклад життєдіяльності українців адаптовано до роботи на землі, нерозривний зв'язок із якою формувався віками. «По тому, як герой уявляє і бачить землю, вимальовується і його власне соціально-психологічне обличчя... Земля – це образ самої душі народної» [273, с. 81]. Закодовані на рівні архетипу узвичаєні засади життя сформували в характері селянина-трудівника схильність до індивідуальних форм співжиття, вміння пристосуватися до змін соціального простору, бажання за будь-яких умов забезпечити сімейний добробут. Всі ці риси мали безпосередній зв'язок із працею на землі до дрібниць регламентованою обрядовим календарем, впорядкованою у відповідності до міфологічних вірувань.

«Земля повністю тримає своїх працівників у руках, вона має тисячі засобів, щоб зробити їх залежними від себе, щоб впливати на їхні радості і смуток, на їхні повсякденні настрої, почуття, звички. (...) крім того, що земля годує селянина і є для нього стимулом для розбуркання цілого ряду найзвичайніших почуттів, вона має ще й інше значення – політичне та соціальне. Земля для селянина – основа його громадянства (...) Людина без землі нічого не варта (...) Позбутися частини землі, що досі була в його володінні, це для землевласника така само боляче, як втратити частину власного тіла ()... // Ця сила впливу землі на селянина немовби друга

атмосфера; вона не відпускає його від колиски аж до самої могили, формуючи його характер і світогляд» [433, с. 184–185], – справедливо зауважував Іван Франко, характеризуючи нерозривні зв'язки людини і землі.

Силоміць зігнані радянською владою до колгоспів українські селяни не бажали добросовісно працювати без оплати, знаходили способи взяти хоч що-небудь з колгоспного поля. Жодні репресивні заходи держави не змогли змінити ставлення людей до колективної форми господарювання. Нерідко люди забирали додому колгоспне майно, збіжжя й не вважали це крадіжкою. Таке відношення тривало десятиліттями, аж до розпаду колгоспів на початку 90-х років ХХ століття.

Можемо говорити, що така картина життєдіяльності українців в умовах «соціаліалістичної перебудови сільського господарства» – відмінна від пафосно-мажорної, офіційної – постала в романі «Дівчина під яблунею». Однак акцентувати на специфіці авторської репрезентації можна тільки за однієї умови. Всі недоліки, негаразди, незаконні дії письменник «приписує» негативним персонажам – вихідцям із заможних родин, дітям колишніх куркулів і под. Пристосовуючи художній світ твору до ідеологічних завдань, Кость Гордієнко уже традиційно використав схему поляризації героїв за принципом позитивний (комуніст, незаможник, колгоспник, передовик) / (куркуль, шкідник, інтелігент) негативний, про яку вже йшлося в попередніх розділах нашої роботи.

У відповідності до цієї схеми в романі «Дівчина під яблунею» зображена згряя порушників, т. зв. «ворожих сил» Буймира, в арсеналі боротьби яких – шахрайство, кар'єризм і славолюбство, наклепи й демагогія. Усі вони діють під керівництвом псевдоголови колгоспу «Червоні зорі» Радивона Ржі. Зокрема у творі змальовані численні технології збагачення, які в сучасній політичній лексиці й мас-медіа дістали назву корупційних схем. Наприклад, комірник Гнат Хоменко вміє заробити на цукрі. «Привозять із цукроварні сухий, чистий. Ніч переночує, а Гнат вже подбас, щоб у коморі було води вдосталь, – протягне вітром – потягне вологу. Мішок-два

комірникові й перепаде» [134, с. 408]. Вміє підзаробити на колгоспному добрі й завгосп Саливон Деришкур, маючи під рукою, сад, пасіку і птахоферму. Свої крадіжки шахрай списує на хижаків: «Саливоніві дуже хотілося скласти хвалу всевишньому, що створив таку корисну тварину, як лисиця, що курей, гусей тягне! І вовка, що овець, свиней рве! А хіба тхори, яструби мало птиці вигублюють?» [134, с. 443–444].

Поряд із Саливонем слід виокремити образ недовготривалого керівника господарства «Червоні зорі» Радивона Ржу. Цікаво, що в заключній – третій – частині трилогії «Буймир» читач неодноразово зустрічатиметься з героєм, який у роки війни піде, як і Саливон, служити фашистським окупантам. Правда, з часом – проте без належного мотивування і психологічних обґрунтувань – автор дасть йому можливість різко змінити свій життєвий шлях: Радивон перейде до партизанів, здійснюватиме героїчні вчинки, захищаючи рідну землю.

У мирний час чоловік залицяється до Саливоніві доньки, Саньки, яка працює на колгоспній фермі. Тут теж розгортається ціла картина зловживань. Приміром, властолюбивий Радивон Ржа наказав колгоспну худобу поставили на відгодівлю, а молоко від корів приписувати Саньчиній групі. Розтелилася первістка, її півроку позначали в нетелях, а молоко записували на Саньку. Навіть на випоюванні телят шукали вигоду: триста літрів молока витратили, п'ятсот записали. Так «народжувалися» в колгоспах (і в інших галузях господарства) переможці соціалістичного змагання. У багатьох випадках Радивон Ржа турбується про те, щоб чутка про його вчинки не дійшла до районного керівництва. Хоча й задобрені в райцентрі його підношеннями й подарунками багато чиновників, але громадська думка все ж сприймається ним як істотний чинник суспільного життя, яким не гоже нехтувати.

Найбільш поширена схема шахрайства реалізується в бухгалтерії колективного господарства силами рахівника Панька Цвіркуна. «Легким помахом руки він сотні центнерів зерна скидав у «мертві відходи» і тисячі рублів грошей перекидав на «виробничі витрати». І цим, треба сказати, чи не

найдужче полюбився Радивонові» [134, с. 534]. Спритні ділки приписують трудодні своїм дружинам – «пихатим хазяйкама», «розкоханим та улесливим», які начебто «в полі нездужають робити», зате пильнують власні інтереси на базарах і ярмарках, спекулюючи дефіцитним крамом.

З метою захисту власних майнових інтересів шахраї не гребують підкупом районних керівників, серед яких – начальник районного земельного відділу Урущак, начальник міліції, прокурор. Про кадрові «чистки» можна й не говорити. Приміром, голова колгоспу без будь-якої причини звільнив передового дояра Марка з ферми і примусив виконувати низькооплачувану роботу. Пастуха Саву за спроби захистити громадські інтереси односельців та відстоювання правди позбавив роботи, а, отже, й засобів до існування.

Жоден із компанії шахраїв і спритних ділків не турбується про добробут простих людей, про розвиток колективного господарства. Справжню сутність вчинків усі вони приховують за демагогією, політичною риторикою («У руля я тут! Мені доручено возглавить велике діло! На мене возлагається руководство!» [134, с. 526]), оковамилюванням.

Отже, у художньо-образній структурі роману «Дівчина під яблунею» відбилися як найбільш знакові феномени сталінської доби (кінець 1930-х років), так і нові літературні віяння (найпомітніше оприявлені в проблематиці), зумовлені подіями суспільно-політичного й соціально-духовного характеру. Костеві Гордієнку, як і іншим українським письменникам, чиї твори побачили світ у 1950-ті роки, не вдалося відійти від схематизму, штампів, ілюстративності. Разом із тим він зумів продемонструвати новий підхід до аналізу негативних явищ (і не тільки пережитків минулого), представив власне розуміння (нехай і дещо наївне) нового, поглибленого аналізу життя.

Останній роман «Буймир» із однойменної трилогії письменник завершив у кінці 60-х років, що характеризуються новозмінами, які «впливали на суспільну свідомість і психологію, умонастрій сучасників, були генераторами домінуючих, загальнозабираючих ідей і по-своєму визначали

тогочасну соціально-моральну ситуацію і ситуацію літературно-художню» [176, с. 187]. «Хрущовська відлига» стала каталізатором оновлення загальнокультурної атмосфери й певним чином спрямовувала творчі зусилля письменників на осмислення не загальних явищ і постатей, а людської індивідуальності й неповторності. «Проаналізувати життєве явище чи людський тип, дістатися до їхніх причин і коренів, підмітити проблему, що відбиває реальні відносини в суспільстві, прийти до читача з самостійними спостереженнями й роздумами соціального й морального ґатунку» [175, с. 60] – такі якості визначали поступ української прози в цей період.

Поряд із аналізом морально-етичних площин буття героя-сучасника актуалізуються авторські спроби по-новому «прочитати» недавнє минуле, зокрема осмислити тему воєнного лихоліття, переглянути колишні критерії й імперативи. Роман Костя Гордієнка «Буймир» разом із широким і художньо різноманітним масивом епічних творів про війну – «Людина і зброя» (1960 р.) Олесь Гончара, «Гнівний Стратіон» (1960 р.) Василя Земляка, «Дикий мед» (1963 р.) Леоніда Первомайського, «Батальйон необмундированих» (1964 р.) Дмитра Міщенка, «Четверта рота» (1965 р.) Вадима Собка, «Рубікон» (1966 р.) Віталія Логвиненка, «Мертва зона» (1967 р.) Євгена Гуцала та ін. – розкриває моральні основи людського подвигу в роки кровопролитних битв.

У перших повоєнних творах про війну домінує піднесене оптимістичне, героїчне зображення подій з акцентом на стійкості й героїзмі радянських воїнів та людиноненависницькій сутності фашизму. Прозаїками замовчується політика терору радянської влади, не піднімається тема масових втрат, що стали наслідком не тільки воєнних дій, а й результатом бездарного військового керівництва. З часом українські письменники стали змальовувати конкретних воїнів у тих чи інших конкретних епізодах війни, більш поглиблено висвітлювали внутрішній світ солдата, розкривали характер у найяскравіший момент його прояву. Автори воєнної прози, як

правило, фронтовики, у своїх творах спиралися на реальні події, описували власний фронтовий досвід і враження.

Усупереч радянській традиції «лакування» правди чи «напівправди» про війну змальовували сувору і трагічну довоєнну (з виявленням негативних явищ того часу) та воєнну дійсність «зсередини». Більше того, у прозі 1960-х років, порівняно з епічними полотнами попереднього десятиліття, дедалі потужніше виявлявся трагічний акцент в зображенні воєнного лихоліття. Війна з фашистськими загарбниками в зображенні прозаїків-фронтовиків – це не лише і навіть ні скільки ефектні героїчні подвиги, видатні вчинки, стільки тяжка щоденна праця у стражданнях, у смерті, кривава, але життєво необхідна для звільнення від ворога рідної землі. Відображаючи «збройну боротьбу воїнів на фронтах, народних месників у партизанських загонах, письменники уважніше досліджують поведінку та переживання людей у жорстоких обставинах оточення, полону, гітлерівських концтаборів, в умовах тимчасової окупації» [175, с. 242] тощо.

На кінець 60-х років ХХ століття з'явилися твори, в яких художньо розкрита трагедія українського села періоду окупації, представлена об'єктивна хроніка відчайдушної партизанської боротьби. Народний героїзм за скрутних умов кривавого лихоліття, аналіз переживань, душевних потрясінь представлено в повісті «Мертва зона» (1967 р.) Євгена Гуцала, в романах «Дума про тебе» (1968 р.) Михайла Стельмаха, «Кров мого сина» (1969 р.) Віктора Міняйла та ін. За словами Г. Штоня, письменники не скільки відображають події війни, стільки переносять їх у «контекст життя епохи, дошукуючись істин, для яких одна категорія героїчного вже затісна». В українській прозі «Тема людини і війни... постала як проблема людини і війни» [498, с. 10], – приходять до висновку критик.

Роман Костя Гордієнка, безперечно, посідає помітне місце серед книг про другу світову війну. Він відзначається гостротою сюжету та глибиною художньої розробки характерів. Як свідчить дата поставлена автором під текстом, «Буймир» завершено 1969 року, хоча задум виношувався в

попередні роки та й робота над романом тривала не один рік. Окремі його розділи Кость Гордієнко включав до збірок оповідань, деякі з героїв фігурують і публіцистичних статтях. Так, наприклад, до книжки оповідань «Сильніше смерті» (1946 р.) ввійшло оповідання «Дівчина під яблунею» (очевидно, для письменника цей образ був найбільш улюбленим. – Т.Ш.), яке потім стало розділом роману «Буймир». Книжку оповідань і нарисів «Голос землі» (1964 р.) відкривало два оповідання («Мусій Завірюха і його друзі» та «Подруга»), що їх згодом автор додав до роману «Буймир». Журнальний варіант широкого епічного полотна з'явився в 1967 році в журналі «Прапор» (№ 1, 3), окремою книжкою твір вийшов лише 1972 року.

Роман став природною ланкою в літописі життя українського селянства. Проникливо осмисливши долю людини-трудівника в карколомних подіях, що відбувалися напередодні й у період революції 1905–1907 років («Чужу ниву жала»), виокремивши соціальні проблеми в перші роки радянської влади й під час розбудови колгоспів («Дівчина під яблунею»), Кость Гордієнко об'єктом художнього аналізу в «Буймирі» обрав людський характер в умовах трагічних реалій воєнного лихоліття. Висвітлюючи долю своїх персонажів, яких у романі чимала кількість, письменник ґрунтовно осмислив їх у драматичних ситуаціях.

Композиційно роман складається з трьох частин. Як зазвичай буває у творах письменника, у кожній із частин переважає одна чи інша тема. У першій – розповідається про глибину народного горя в окупації, у другій – про боротьбу партизанського загону, у третій – про відродження села після визволення. Трагедія війни й велич народного подвигу розкриваються у творі через показ життя на окупованій фашистськими загарбниками українській землі та численні випробування після звільнення села.

Автор руйнує сучасний йому шаблон патетичної героїки війни, натомість акцентує на багатьох проблемах, про які радянська історіографія (зрозуміло, й тогочасна проза) воліла не говорити: і про розгубленість, відчай та зневіру покинутих на поталу ворогові українців, і про ганебний відступ

армії та юрби полонених у перші місяці війни, і про країну, не готову до оборони. Через світовідчуття героїв, часом відкрито, часом завуальовано, показав людину в умовах суворої і трагічної воєнної та повоєнної дійсності.

Звичайно, це не була повна правда про криваве лихоліття, однак навіть такий підхід радянська критика гнівно засудила, звинувативши письменника в ігноруванні «життєвої правди». «...Де бачив Кость Гордієнко такого несміливого, боязкого воїна-визволителя? – обурювався М. Шумило. – Визволяли нашу землю бойові хлопці, командири їх цілком заслужено орлами називали. При нагоді вони в карман за словом не лазили. Але для манери К. Гордієнка більше пасує сентиментальний тюхтій...» [500, с. 3], – так за трафаретами того часу критик кваліфікував «Буймир». Не менш радикальну позицію озвучував М. Шамота, вказуючи не тільки на ідеологічну невизначеність героїв роману, а й на «антирадянську поведінку» його автора: «Люди, яких письменник примушує так говорити і так думати, виглядають безсилими й безликими, а сам письменник, який так пише, здається людиною, яка гаразд не уявляє собі ні подій, ні часу, ні людей, про які говорить» [467, с. 152–153].

Можемо припустити, що такого рівня виступи офіційних критиків, схожі до політичних вироків, були причиною численних переробок, доопрацювань К. Гордієнком своїх творів. Не відкидаємо і спроб письменника скористатися політичною кон'юнктурою (особливо після смерті Сталіна та XX з'їзду партії) та реагувати на виконання конкретних політико-ідеологічних завдань.

Якщо в подієвому плані між першим романом «Чужу ниву жала» і його продовженням – «Дівчина під яблунею» – минало три з половиною десятиліття, то роман «Буймир» від попереднього взагалі не був відділений хронологічним інтервалом. Сюжет «Дівчини під яблунею» завершався на початку літа 1941 року, а сюжетні колізії «Буймиру» розпочиналися з початком війни. Власне, тут потрібне одне невеличке уточнення: якраз початок війни мало цікавий для Костя Гордієнка. Він «пропускає» епізод

приходу німців як неістотний для концепції твору й розпочинає романну оповідь із часу утвердження окупаційної влади в селі Буймир восени 1941 року. Але це незначна часова відстань, яка не порушує істотно твердження про те, що хронологічно кінець «Дівчини під яблунею» й початок «Буймира» майже збігаються.

Чимало персонажів роману «Буймир» вперше з'явилися у творі «Дівчина під яблунею». Тільки тепер їхні характери збагатилися, розкрилися повніше. Мусій Завірюха, який у другій частині трилогії характеризувався автором «сивою бородою», обізнаною з таємницями сільськогосподарського виробництва, на початку війни, перемагаючи в собі розгубленість од невдач на фронті, бере до рук зброю та організовує односельців на боротьбу з ворогом. Запріятий колгоспний дояр Марко стає відважним партизаном із відчайдушно-незламним характером.

Якщо для більшості героїв роману вибір свого місця у всенародній боротьбі був єдино можливим і ясним – вірність рідній землі, то шлях Радивона Ржі до партизанського загону доволі звивистий. Колишній голова колгоспу, людина своєрідна, норавлива, з химерною вдачею та складним і суперечливим характером, спочатку прибився до табору запродавців, став попихачем у старости Саливона, який призначив його керівником громадського двору (німецький аналог радянської артілі. – Т.Ш.), де завгоспом вже працював відомий читачеві з роману «Дівчина під яблунею» Гнат Хоменко.

Зрозумівши справжні, страхітливі наміри окупантів та усвідомивши тяжку провину перед односельцями, Радивон приймає рішення власною кров'ю змити тавро зрадника. Письменник показав героя в багатьох військових операціях, де він діяв сумлінно й вправно, виявив сміливість і витривалість. Вочевидь, коли шкаралупа амбіційності облущилася, а на перше місце вийшла велика відповідальність, Радивонові не чужими стали місія служіння народові й рідному краю.

Обережно, через образ Радивона Ржі, автор уводить у роман тему України, сплюндрованої фашистами. Ось, він після вечері в партизанській землянці розпочинає з бійцями розмову: «Україна під німцем, де наші візьмуть хліба, металу, вугілля» [133, с. 144]. Кость Гордієнко подає це місце як прохідну репліку, але водночас натякає на міцно закорінену в громадській свідомості думку про Україну як потужний промисловий і сільськогосподарський центр держави.

Услід за Радивоном категорією України мислить Мусій Завірюха, міркуючи про страждання народу, марно втрачені сили й життя українців. Марко, ідучи на завдання з підризу моста, теж згадував слова партизанського командира: «Цією дорогою німці перевозять військове спорядження, а з України вивозять скот, зерно, ліс і всяке добро» [133, с. 159]. Прикметно, що перелік важливих матеріальних ресурсів, який навів Радивон Ржа, тут доповнено словом «добро», конотація якого значно глибша. Автор не міг сказати про це на повний голос, але в роздумах і в розмовах своїх героїв натякав на самодостатню цінність України, за яку йшла війна між двома імперіями: німецькою й радянською.

«Буймир» містить жахливі реалії тогочасної дійсності, розкриває трагедію українського народу в найбільшій світовій війні, показує людей і в хвилини їхньої слабкості, і в години їхньої величі. Важкими для сприйняття та читання є сторінки твору, де автор розповідає про знущання німецьких солдатів над мирним населенням. Ось, приміром, кілька страшних епізодів, змальованих у «Буймирі»: «В сільську хату зайшов німець, побачив дівча, напався, аби прив'язатися... Мати божиться-клянеться — неповнолітня вона... Наставив пістолет, повів силою... Найшла дочку вже перед світом – скривавлена, гола лежала в ямі у бур'яні...» [133, с. 7]; «Кованими кіньми нас топтали... Гітлерівці сікли нас нагаями... А тоді топтали кіньми. Сім душ на смерть затоптали: кому проламали груди, потрощили ребра» [133, с. 60]; «Безпорадне хлоп'я одбилося від сім'ї, згубило матір, що кинулася в лісок із сестричкою. Никало

між людьми, дивилося голодними очима, як діти порозсідалися коло мисок, не сміло озватися, тоді замоталося з головою одежиною, прилягло під кущем, приховало дитячу думу» [133, с. 65–66]; «Жаль було дивитися на молодичок – запалі очі, на лицах повипиналися гострі кісточки, на тонкій шиї понадувалися жили, пошерхли губи» [133, с. 78].

Вже традиційно для письменника у художньому просторі центром є рідне село Буймир, що стає своєрідним символом України, покинутої радянським керівництвом на поталу ворогові. Рівень зображення подій – це рівень приватної людини, індивідуального «я» кожної особистості. У творі немає відомих історичних постатей, воєначальників, політичних діячів, фронтів, штабів військових з'єднань тощо. Є лише українська родина, поставлена в центр випробувань. Випробувань, як уже мовилося, пов'язаних не тільки з розгубленістю влади перед раптовою навалою ворога та відступом військ, але й кількарічною німецькою окупацією.

В поневоленні українська громада виявила потужний потяг до згуртування й самоорганізації. Попри розгубленість і страх у перші місяці війни, покинуті на поталу ворогові селяни створили могутній рух опору (партизанські загони, підпілля), а після відходу німців успішно зайнялася відновленням життя на сплюндрованій ворогом землі. Очолив боротьбу буймирівців із ворогом Мусій Завірюха, знаменитий селекціонер, закоханий у хліборобську працю. Кожна операція, підготовлена командиром, – то змагання в розумі, умінні врахувати всі деталі, визначити для кожного бійця саме ту частку праці, яку він виконає найкраще.

Радянська пропаганда любила героїв, які вийшли з народу, з глибинки, а потім ставали в ряди борців за втілення більшовицької програми, засвідчуючи тим самим, нібито, її народність та справедливість. Так за трафаретами того часу кваліфікувався тип «народного месника». Зрозуміло, пильні ідеологічні чиновники в українській літературі не помітили інших, затаєних під натяками, семантичних пластів, що приховували справжню сутність образу партизанського ватажка.

У «Буймирі», на нашу думку, опрavlюється незвичайно смілива для того часу думка. Автор актуалізує висновок про те, що партизанський рух все ж народився й набув потужної сили зовсім з іншого – народного джерела. Рух опору на початковому етапі війни нерідко організовували й очолювали не вихідці з комуністичного активу, а звичайні позапартійні українці, які вставали на захист своєї землі та людської гідності. Масовим партизанський рух став тоді, коли переважна частина населення України переконалася: фашисти несуть їм справжнє рабство. Як засвідчують наукові джерела, система радянського підпілля, створена до війни, провалилася. Всі партизанські бази до фашистської навали було демонтовано. Лише з 1943 року радянському керівництву вдалося налагодити якісну підготовку командирів партизанських загонів, а в партизанські школи зараховували офіцерів та командирів із вищою інженерною освітою.

Кость Гордієнко зобразив діяльність партизанського загону без надмірної героїки, захвату мужністю й героїзмом його учасників. У романі описано кілька військових операцій, які подані, швидше, як важка праця, що потребує свого професіоналізму, розуму, попереднього старанного планування, дисципліни, узгодженості дій окремих осіб і підрозділів, взаєморозуміння між учасниками, ніж як військова героїка. Не дивно, що її успішно виконують українські селяни, використовуючи для цього природну кмітливість, працелюбність і знання.

Звертає на себе увагу відсутність у романі типажу, що представляє радянське й партійне керівництво. Всі герої діють самотійно, на власний розсуд; їм ніхто не вказує «зверху», як треба діяти й поводитися. Перед смертельною загрозою всі рішення в окупованому Буймирі селяни приймають самі, до порятунку йдуть самотійно, без будь-чиїх підказок чи настанов. Колишній голова колгоспу, комуніст Устин Павлюк у загоні Мусія Завірюхи стає рядовим бійцем, майстром підривної справи. Більше того, він не виконує обов'язків військового комісара, що відповідає за політичну й ідеологічну благонадійність доволі неоднорідного складу партизан. Партієць

Павлюк «розчинився» серед багатьох інших героїв, які сумлінно роблять свою справу, наближаючи визволення рідної землі від ворога.

У створюваній письменником картині немає місця партійним керівникам районного чи обласного рівня. Автор лише один раз обмовляється про партійного секретаря Нагорного, який після визволення знову керує Лебединським райкомом партії. Однак не подає розгорнутої характеристики його діяльності, не визначає впливу на колектив, не розкриває історії його приватного життя. Якщо в романі «Дівчина під яблунею» роль комуніста («батька-наставника» в інтерпретації К. Кларк) була доволі локальною, то в «Буймирі» – вона абсолютно знівельована.

На перший погляд, Кость Гордієнко віддав належне вимогам соціалістичного реалізму, оформленим у конкретний імперативний припис, щодо відображення керівної ролі партії та її очільників. Водночас письменник відходить від традиційного потрактування. Іншими словами, у «Буймирі» ніхто нікого не повчає, не здійснює ідеологічного нагляду, кожен особисто і громада загалом вирішують, як протистояти ворогові, виживати в умовах окупації та відроджувати життя після звільнення Буймиру.

Про пильне око ідеологічно заангажованої цензури в романі є навіть відсилання до постаті Леніна. «Вождь пролетаріату» згаданий у виступі школярки перед відкриттям зруйнованої фашистами школи та початком навчального року в Буймирі. Проте згаданий – і тільки. А от відбудовану школу мешканці села (читай – українці) на пропозицію Мусія Завірюхи назвали іменем повішаного фашистськими катами місцевого вчителя – Василя Івановича Горленка.

Попри радянську літературну традицію, автор не апелює до партійних вождів, відсутній у тексті й сам пантеон радянських керівників. За винятком хіба що згадки про Сталіна, який закликав народ до «священної війни». Щоправда гасло шокованого наступом нацистів червоного диктатора прозвучало тільки «на одинадцятий день після вторгнення гітлерівців» [133, с. 19], про що в романі не проминув нагадати письменник. У цей час країна стікала кров'ю: за два

тижні було захоплено всю Прибалтику, за два місяці у німців перебувала більша частина України, до початку жовтня ворог вийшов практично на околиці Москви. У творі превалює інший підхід, що утверджує головну думку: опір «новому порядку», утверджуваному фашистами в окупованій Україні, чинили прості люди, колишні хлібороби.

У романі «Буймир» головним є не сюжет, а глибинне дослідження характерів, не тільки в різноманітних зовнішніх колізіях, а й у їхній внутрішній суті. Причому характерів історично конкретних, соціально й національно визначених, які розкриваються в екстремальних умовах війни. Окупація та боротьба з ворогом оголили в людині ті якості й риси, які приховувалось у мирний час. За часів лихоліття по-справжньому розкрилася сила народних характерів. Залишившись в окупованому селі, мирні, беззахисні люди, перемагаючи в собі страх за сім'ю, розгубленість від невдач на фронті, взяли до рук зброю.

Свідомі свого внутрішнього обов'язку Мусій Завірюха, його дружина Мавра, дочка Текля, пастух Сава та його син Марко, тракторист Сень і його кохана дівчина Галя, садівник Арсентій, лісник Назар та ін., опинившись у вирі війни, стають борцями за справжні цінності свого життя: за волю, за правду. Не комуністичні ідеї обороняли українці. Вони «воювали насамперед проти Гітлера і з ненависти до німецьких загарбників та в обороні України, а що це було теж в інтересі недавніх союзників Гітлера – большевиків, то це вже така українська доля. Україні вже не раз в історії доводилося громити одного свого ворога, допомагаючи тим самим другому, іншому» [295, с. 2].

Герої роману Костя Гордієнка «Буймир» долають не вигадані для ускладнення сюжету труднощі, вступають не у штучні, а зумовлені тяжкою народною боротьбою конфлікти. Війна для кожного з них стає важким іспитом і кожен, опинившись в окупації, самовизначається по-різному. У творі, як того й вимагають жанрові ознаки, багато вставних епізодів і другорядних персонажів. Не всі вони виписані повнокровно і зримо, однак

постають у романі живими людьми, а не проминальними тінями. Це й підліток Грицько, який виводив з оточення чимало воїнів, викрадав зброю в поліцаїв, шкодив вороже майно. Майстерно зображено образ відчайдушно-незламної полонянки Харитини, дочки Меланки Костриці, що втекла з німецької неволі, куди буда силоміць вивезена фашистами.

З великою симпатією змальовані в романі подруги-бібліотекарки з Харкова, Марія і Наталка, які в пошуках хліба прибилися до хати Маври. Виразність та емоційність образів дівчат посилює розповідь про тисячу українських біженців, переважно жителів міст, що не змогли виїхати в тил і залишилися на окупованій території: «Голодна харківська людність з вузлами за плечима бреде заболоченими дорогами, холодні вітри провівають блаженку одежину, січуть дощі... Знесилені стоять посеред поля, посеред світу, понурі, приречені... Тиняються по довколишніх селах, вимінюють за одежину жменю життя. Деякі розбрелися по стернах, розгрібали мерзлими пальцями купки землі, поки ще сніги не замели, вибирали мишачі схованки. Кому першому прийшло на гадку, тяжко сказати, певне, що голод навів. Рвали оршину, на взліссі, сушили, терли на муку...» [133, с. 78]. Цікавий епізодичний образ Гаврила, який перед приходом німців виніс з майстерні точила, а після звільнення пристосував їх як жорна й створив такий потрібний селянам млин.

Зобразив письменник німецьких окупантів та їх прислужників, поліцаїв-зрадників: Саливона Деришкура, Радивона Ржу, Гната Хоменка і його сина Тихона, ще кілька хлопців, що зустрічали «нову владу» хлібом-сіллю, «шапкували, в пояс кланялися». Чи не всі пішли прислужувати загарбникам із метою помститися за колишні кривди (вилучення землі, реманенту, збіжжя та ін.) та розбагатіти. Дослідник творчості Костя Гордієнка В. Брюгген з цього приводу писав: «...мабуть, ніхто з українських письменників із такою сатиричною силою не показав бридких відщепенців, гітлерівських посіпак, що затавровані презирством і прокляттям у пам'яті народній» [33, с. 2], як це зробив у «Буймирі» Кость Гордієнко.

Загалом, у романі зображено чимало негативних персонажів, відомих читачам із роману «Дівчина під яблунею». Прикметно, жоден із них не є ідейним, ідеологічним прихильником політичного руху в Німеччині, а прагне досягти своїх цілей, які, як правило, приховувались у матеріальній площині. Так, злодійкуватий і пожадливій Саливон Деришкур, син відомого з дореволюційних часів у Буймирі господаря, власника великого земельного маєтку, сподівається повернути старі володіння, відібрані незаможниками майно й землю. «Охоронець нового порядку» Тихін Хоменко має бажання помститися «лютим ворогам»-односельцям та збагатитися за рахунок людського горя. Поліцаї Яків Квочка, Панько Смик, Хведь Мачула насажені принадою «верховодити, заправляти селом, вершити суд і розправу», «на коліна все село» поставити, «всіх свої недругів стерти на порох» [133, с. 35].

Зримо, предметно малює письменник побут колишнього куркуля, теперішнього старости Саливона, його дружини Соломії й пашекуватої доньки Саньки, поліцай Тихона, його батька Гната Хоменка. Чи не вперше в українській прозі так фізично відчутно, у життєвих подробицях зображено побут запроданців, що вислужувалися перед фашистською владою. Поруч зі Саливоном прикметною є його дочка Санька. Ще в попередньому романі письменник змалював її як дівчину без моралі, ледачу, жадібну до чужої слави, готову продати себе тому, хто вище стоїть у суспільній ієрархії. У творі автор насміявся з неї, наділивши роллю коханки німецького єфрейтора Курта.

«Зацікавленість внутрішнім світом людини, прагнення письменника пізнати народні характери – показати, як зросли люди села – усе це зумовило багатство художніх типів» [235, с. 2] роману «Буймир», – вважає М. Кенігсберг. Такий погляд корелює з думкою В. Панченка: «Містка фраза, що вбирає в себе елементи прямого і внутрішнього мовлення, штрихи портретів і авторська оповідь, максимальна зближеність голосів персонажів і голосу автора, що ніби розчиняється в них, могутність колективного «ми»,

що виступає ще одним героєм твору, – це найпримітніші риси стилю «Буймира» [347, с. 140].

У змалюванні героїв автор широко послуговується внутрішнім монологом, що дозволяє показати характери, так би мовити, зсередини. Форма монологу в романі дуже гнучка. Якщо в зображенні позитивних героїв внутрішній монолог набирає то мудрого, народнопісенного (Мавра), то ліричного (Текля), то героїчного (Марко) забарвлення, то в змалюванні негативних персонажів він набирає іронічного, сатирично-викривального характеру. Більше у своїх діях, вчинках, словах, ніж у внутрішніх переживаннях показані негативні персонажі. Наприклад, староста Саливон постає в усій своїй огидності. З одного боку, він зображений зажерливою з необмеженою жадобою збагачення людиною, жорстокою у ставленні до односельців, особливо до партизанських родин. З другого – догідливим та улесливим перед новими «господарями». Зрадники й запродавці, окупанти зображені письменником з позиції народної моралі, яка є філософським підґрунтям твору й пронизує від початку до кінця, зумовлює всі його компоненти на феноменальному рівні. Українські селяни у своїй самозреченій боротьбі не підкорюються ні фашистським загарбникам, ні їхнім прислужникам-поліцаям.

Стиль роману характеризується динамізмом та лаконізмом розповіді (автор нерідко використовує прийом кадрювання оповіді), сповнений фольклорного, народнопісенного духу. Навіть за скрутних умов воєнної пори дівчата співають, а зібравшись увечері можуть розповідати життєві історії; партизани, літні селяни обмінюються прислів'ями та приказками («риба в чистій воді плава і то надокучає...»; «кому війна, а кому корова дійна»; «нема лиха без добра»; «попадя була крива, а дітей водила...»). Особливо колоритною є мова персонажів, багата на звороти, гнучка, і водночас – експресивна й мелодійна. Письменник уникає докладних описів зовнішності персонажів, обставин, подій, при цьому зосереджує свою та читацьку увагу на конкретній художній деталі, використовує протиставлення, контраст.

У творі чимало поетичних описів природи – незмінно живописних, відчутно-зримих. Кореляція сільських краєвидів із локальними картинами війни слугує загальним тлом, на якому розгортаються події, проте частіше увиразнює внутрішній стан персонажів: «Полиняли ясні барви, отьмарився день, перестали веселить квіти, смутніли люди. І недавні буденні дні стали такі осяйні, такі неосяжні, такі вимріяні, мов у казці. Лише, бувала, розплющиш очі – ласкавий світ б'є у вікно, в шибку зазирає веселий поранок, озирається лагідний материн голос» [133, с.10]; «Над головою нависає мутне небо, студені вітри гуляють на просторах, обмітають жарке березове листя, ваблять око соковиті зелені сходи, лісові спалахи осені. Грізні вибухи страсають світ, потужний гуд розбігається навкруги хвилями, томлені зарослі лица хмурніють» [133, с. 63]; «Вітронога зима випала, мете, в'ючить вивертається вітер, б'є сніговій, курява дихать не дає, завіяла балки, яри, понамітала перемети, попереживала дороги» [133, с. 232]; «Сніги підійшли водою, на сонці лисніли чорні схили, пробуджувалася рілля, на горі синім пасмом повився дрімливий ліс, колись такий потайний та грізний... Колись» [133, с. 244].

Завершуючи параграф, зауважимо, що художній світ Костя Гордієнка в романі «Буймир» відкритий і трагічний. Багато тут наболілого, передуманого письменником. Трагічне відтворено як глибоко особистий біль окремої людини. У романі помічаємо багатосуб'єктивність відображення свідомості індивідуального «я», гармонійну єдність у відтворенні взаємозв'язків зовнішніх подій і внутрішнього життя персонажів, надання їм простору для внутрішньої еволюції.

4.2 Кореляція мистецьких інтенцій та офіційного дискурсу в «Зимовій повісті»

Книжка Костя Гордієнка «Зимова повість» (друга назва повісті – «Кандидат партії») вийшла в світ у видавництві «Радянський письменник» 1965 року й уже через рік була перекладена російською мовою та видана в

Москві. Поява твору спричинила доволі широкий резонанс та викликала критичне засудження. Неприхильно сприйняла появу повісті вихована на традиціях «сільської» (т. зв. «деревенской») прози російська літературна критика, залишивши кілька осудливих висловів.

Письменникові дорікали за схематизм, відсутність обов'язкових для «деревенской» прози сцен сільського побуту, перебільшену зосередженість на проблемах сільськогосподарського виробництва тощо. Наведемо один показовий вислів Є. Дороша, який у «Деревенских заметках» критикував стильову й сюжетну однотипність, однобоко-виробничий підхід до зображення проблем села, зокрема показ людини тільки з боку її спеціальності» [179, с. 249] (голова колгоспу, бригадир, агроном, комбайнер, тракторист, доярка). Але ж село – це не тільки «зайняті виробництвом сільськогосподарських продуктів», а насамперед люди зі своїми проблемами й радощами, почуттями і прагненнями, складним внутрішнім світом.

Не менше різкої критики звучало з боку українських літературознавців, що вказували на схожі недоліки й суперечності у творі Костя Гордієнка. В. Оскоцький, наприклад, помітив у «Зимовій повісті» ряд негативних рис, попередньо оприявлених у художній площині роману «Дівчина під яблунею». «...Схильність до багатослівного резонерства героїв позитивних і полегшена шаржованість автором героїв негативних залишають зовсім небагато місця для психологічного аналізу одних і інших. По суті, “Зимова повість” позбавлена людинознавчих відкриттів, в ній не знайдено героїв, що могли б запам'ятися як цікаві, змістовні духовно особистості» [334, с. 165], – робить висновок критик.

В аналогічному ключі щодо твору Костя Гордієнка вибудовує міркування Ольга Зінченко. На її думку, на першому плані в повісті стояли «питання колгоспної економіки, наукової організації праці й управління, матеріального й морального стимулювання колгоспників, ролі кваліфікованих кадрів» [207, с. 124]. Питання «чесності й чистоти хлібороба перед собою, перед колективом, перед суспільством», болючі питання

народного життя відійшли, вважає дослідниця прози Костя Гордієнка, на другий план художнього аналізу.

Натомість І. Муратов «Зимову повість» характеризував «бойовим, актуальним» для свого часу твором, В. Соботович – гостропроблемним, М. Острик назвав «драмою ідей», пов'язаною з життям. Уже цей короткий аналіз критичних виступів показує: чи найбільше зауважень звучало щодо розвитку сюжетних ліній, виробничої проблематики, «хронікальної» манери письма, відсутності «живих образів» у творі. Разом із тим чимало дослідників не відкидали аналітичних тенденцій, помітних насамперед у проблематиці «Зимової повісті», в авторських суспільно-етичних оцінках та індивідуальних підходах до зображення героїв тощо.

Усе сказане вище вимагає нового потрактування сцен, епізодів, характерів твору Костя Гордієнка, перегляду існуючих коментарів літературознавців. Виходячи з доволі контрвесійних позицій українських і зарубіжних дослідників, найбільш вірогідним видається об'єктивний, позбавлений ідеологічних нашарувань, аналіз «Зимової повісті», який дозволить розкрити семантику авторського задуму, осмислити несанкціоновані в системі знаків нові концепти.

Твір Костя Гордієнка має хронологічну структуру. Сюжетні події розгортаються протягом 1960–1961 років, про що автор неодноразово зазначає у тексті: «Такої зими, яка випала наприкінці 1960 року, навіть старі люди не пригадують!» [99, с. 7]; «А що буде, скажімо, в шістдесят першому році – зостанеться самий дріб'язок» [99, с. 44]. Окрім того не раз у творі згадується «січневий пленум», що, як відомо, відбувся 1961 року. Партійне засідання мало б однаковий резонанс з усіма попередніми, якби не ввійшло в історію спробами комуністів розглянути питання розвитку сільського господарства. Чи не вперше після примусової колективізації комуністи заговорили про істотні перекручення в керівництві галуззю, приклади адміністрування, невдалого централізованого планування тощо.

Костеві Гордієнку, чиє життя нерозривно пов'язане з українським селом і який добре знав його проблеми, боліло зневажливе ставлення держави до хліборобської праці, стилю керівництва, окомилування. Усі процеси, що відбувалися за більше, ніж півсторіччя, не обходилися без участі письменника. Митець прагнув поділитися своїми спостереженнями, проте можливості висловити власну позицію в умовах безапеляційного панування ідеологічного дискурсу були вкрай обмежені. Надзвичайно обережний письменник скористався надійним способом захисту від політичних звинувачень: під виглядом підтримки озвученої на пленумі партійної лінії, впроваджуваної на селі, висловив власну позицію.

Відверто кажучи, означена «технологія» спрацювала не на повну силу, позаяк твір пролежав на полицях редакції кілька років. Тривалий шлях «Зимової повісті» до читача (а це доля багатьох творів письменника) свідчить про те, що гострота твору, його проблематика стала не до вподоби ідеологічним наглядом в українській літературі.

Події повісті розгортаються у добре знайомому Костеві Гордієнку просторі слобожанського села. Назви його він не вказав, хоча подав назву колгоспу – «Зелений лан». Це той самий «Зелений лан», який неодноразово згадувався як сусіднє з колгоспом «Червоні зорі», що в Буймирі, господарство з роману «Дівчина під яблунею». Сюжетні лінії твору розвиваються в не в безпосередньо відображених діях, а через розмови, діалоги й палкі суперечки персонажів, які й розкривають відомості про те, що саме й коли відбулося.

Авторська розповідь «ллється ніби по крученому сліду людської думки або розмови, водночас зберігаючи синтаксичні, лексичні й образні особливості усної мови» [338, с. 20]. Часто в одному реченні письменник подає портретні риси, штрихи зовнішності, локально розкриває реакцію на ту чи іншу думку, стисло передає внутрішні порухи та емоційні переживання персонажа, як-от: «Після цих зборів дівчата розходилися стомлені, задумані, вони були свідками, разом і учасниками гострого зіткнення двох сил –

людяного серця, ясного ума, того, що можна назвати партійною совістю, із звироднілим егоїзмом, тупоумством, бездушністю, кар'єризмом» [99, с. 89]; «Вицвілі очі гнівно спалахнули, налилося кров'ю лице. Про такі лиця кажуть, що вони маловиразні» [99, с. 170]; «Воропаєві почервоніла тонка шия – погана ознака» [99, с. 166].

Уже перше наближення до тексту засвідчує використання автором улюбленого способу письма, своїх художніх засобів. На потужну силу прозаїк вдається до відображення масових сцен, відтворення поліфонії людських голосів. У творі всі говорять одночасно, прагнучи довести свою правоту. Мало хто чує навіть сусіда, але їх усіх чує письменник. Не полишає враження, що всі ці масові сцени списані з природи, настільки потужно в них панує стихія самого життя. Немає в описах колгоспних зборів доповідачів, які б виголошували довготривалі монологи. Ні, питання розглядаються пекучі, і кожний присутній не може залишатися осторонь, прагне вставити своє влучне слово, перебити опонента, спрямувати розмову й громадську думку в потрібному для себе руслі.

З чотирнадцяти розділів повісті мало не половина присвячена описові зборів – колгоспу, правління, партійного осередку. От розділ шостий – партійні збори, які закінчилися висновком про те, що в колгоспі справді назрів серйозний, глибокий конфлікт. А у восьмому розділі вже описано загальні збори колгоспу, на яких Федір Швачка вимагає від своїх тваринників перевиконання плану. Звітно-виборні збори – то останній епізод «Зимової повісті». Селяни самостійно вирішили свою долю й розв'язали конфлікт, який назрів у колективі. Більше того, розв'язали всупереч партійній позиції райкому.

Попередньо ми вже говорили про різке несприйняття письменника та його гостру критику теорії безконфліктності, що певний час домінувала в українському літературознавстві й активно використовувалася в художній літературі. Він вважав, що конфлікти засадничо не можуть вичерпати себе, тому основний конфлікт у «Зимовій повісті» визначив самостійно: «Після

зборів дівчата розходилися стомлені, задумані, вони були свідками, разом і учасниками, гострого зіткнення двох сил – людяного серця, ясного ума, того, що можна назвати партійною совістю, із звироднілим егоїзмом, тупоумством, бездушністю, кар'єризмом» [99, с.89].

Іншими словами, у творі відповідно до модифікованої (в умовах «хрущовської відлиги») системи соцреалістичного міфотворення конфлікт розгортається між колгоспниками, які борються за передові ідеї та нові методи господарювання (зоотехнік Варвара Горошко, агроном Марко Степняк, кормовози Кирик та Іван Мжичка, бригадир Марина Голубка), та керівниками-ретроградами середньої ланки (голова колгоспу Федір Швачка, завгосп Панько Кикоть, бухгалтер Юрась, бригадир Грицько Брага, комірник Гнат Середа). Протистояння між цими двома групами антиподів, яке завершується перемогою чесних трудівників над добре організованою групою крутіїв, становлять основу сюжетної лінії.

Конфліктна ситуація в «Зимовій повісті» зароджується в період майже одночасного приїзду в колгосп двох спеціалістів: молодого зоотехніка Варвари Горошко, яка щойно закінчила тваринницький технікум, та агронома Марка Лукича Степняка – людини літньої, досвідченої. І Варвара Горошко, і Марко Степняк сповнені твердого наміру покінчити з неподобствами в колгоспі, розуміючи, що господарство котиться в прірву і врятувати його може тільки кадрове очищення. Відтак, у боротьбі зі старою бюрократичною системою молодість, натиск енергії поєдналися з мудрістю, розважливістю, статечністю чесних і щедрих душею людей.

Письменник реалістично відтворює неприкрашену правду про українську дійсність. Веде сміливий пошук, не приховуючи свого болю за ситуацію, що склалася у селі і знищує надію і сподівання колгоспників. Через галерею образів розкриває народно-поетичне почування і мислення. Він віддає найщиріші симпатії трудівникам, людям із чуйним серцем – Марині Голубці, «оброслому мохом мудрості» борцеві за справедливість Мжичці, безкомпромісній Маланці Снігир, молоденькій кормовозці Галі, шоферові

Ільку. Автор загострює конфлікт до активного публіцистичного звучання, усвідомлюючи вагомість та актуальність наболілих проблем розвитку українського села. Відтак, можна припустити, що йому не до психологічних тонкощів і не до мистецького оздоблення характерів. Пристосовуючи художній світ твору до ідеологічних завдань, автор уникає зайвої деталізації буттєвих негараздів, глибокого проникнення в людські характери, не розглядає героя в розвитку.

Кость Гордієнко не представляє амбівалентного героя, він формує чорно-білий конфлікт з уже традиційним розмежуванням на позитивних і негативних героїв. Скажімо, читачеві невідома передісторія життя голови колгоспу Федора Швачки (так само, як і інших героїв повісті). Автор нічого не говорить про його освіту, участь у війні (а це був час повернення фронтового покоління до мирної праці. – Т. Ш.); родину, побутові умови життя та ін. Не заглиблюється в історію морального падіння, переродження його свідомості, в причини, що зумовили споживацьку психологію та підпорядкування життя матеріальному достатку. Письменник прагне прокласти пряму дорогу до розв'язання актуальної й життєво важливої проблеми. І такі деталі для нього – то прийом ретардації, якого він уникає.

«Образ людини у літературному творі, звичайно, “починається” з портрета, опису (чи наведення кількох характерних деталей, штрихів) її зовнішності» [207, с. 146]. Натомість у «Зимовій повісті» засобами творення героя є зображення його вчинків, поведінки, відтворення специфічних ознак мовлення. Портрети персонажів досить скупі та майже завжди «прив'язані» до фольклорних зразків. Приміром, у тексті повісті зустрічається чимало влучних авторських характеристик «округлого, пишновусого» Федора Швачки, який із «кожного підлеглого ... волів би зробити попихача» [99, с. 18].

Безперечно, саме образ голови колгоспу постає у повісті найрельєфнішим. Для його змалювання Кость Гордієнко використовує «тонкі сатиричні прийоми, які межують із шаржем, з гротеском» [99, с. 152]. Як стає зрозуміло з низки деталей, які автор розкидав по тексту, на керівну посаду

герой був не обраний, а призначений районними партійними органами без урахування думки колективу та згоди загальних зборів колгоспу, як те передбачав статут. «Декому, може, в пам'яті ставали минулі дні, – нагадав письменник з посиланням на персонажів, – коли в райцентрі призначили Швачку на голову без усякої мороки. Десять літ очолює колгосп людина. Тепер долю голови повинні вирішувати збори...» [99, с. 135].

Епізод засідання правління автор прокоментував так: «Федір Швачка не раз мав змогу переконатися, що слово його завжди збігається з думкою членів правління» [99, с. 22]. А ось як характеризує голову колгоспу чесний трудівник Іван Мжичка: «голова вийде на двір, подивиться на світ запухлими очима, крутнеться на одній нозі і гайда з братією до Мотрі Кислички заливати свою досаду» [99, с. 7]. Та й з уст інших героїв зринає схожа характеристика: «... хоч і не дуже грамотний, та хваткий» [99, с. 43]; «Нема у нього совісті, нема правди...» [99, с. 62].

Для комфортного керування господарством Федір Швачка оточив себе палкими прихильниками й підлабузниками, які підтримували його методи роботи. Разом із ними він спекулює громадським добром, потурає ледарям, усуває непокірних. Членів правління колгоспу, обивателів і пристосуванців: завгоспа Панька Кикотя, бухгалтера Юрася, бригадира Грицька Браги, комірника Гната Середу – цілком задовольняє стан справ, що не порушують їхнього добробуту. Не забуває голова і про власну матеріальну вигоду. Протягом трьох років у нього не вистачає ресурсів, щоб побудувати тваринницьку ферму. Зате в райцентрі за цей час виростає власний будинок. І якраз тих будівельних матеріалів, яких бракує для завершення ферми, виявляється вдосталь на його власної садиби.

Голова «Зеленого лану» не переймається проблемами соціального перетворення села, не дбає про матеріально-технічний розвиток колгоспу. У нього все підпорядковано досягнню власного матеріального достатку, навіть почуття. Федір Швачка зневажає трудівників та їхню працю, в усьому покладається на директиви згори. Самозакоханий грубіян даючи вказівки, до

рядових колгоспників звертається на «ти», підкреслюючи там самим зневагу до співрозмовника. Свої темні «справи» й велемовне хизування маскує гучними розмовами про вказівки чиновників («Що скаже товариш Воропай?», «Мені дзвонить товариш Воропай», «Кличе його товариш Воропай») та прикривається інтересами держави.

У нього на все свій холодний погляд і залізний розрахунок, його нічим не проймеш, він «законно» бере своє у будь-якій ситуації. Прикметно, ведучи господарство по-старому, віджилими методами, задовольняючись досягнутим, Федір Швачка потурбувався про те, щоб мати авторитет серед районних чиновників. Час від часу він дивує партійне керівництво, щоправда, справами, які ніякого відношення до ведення колективного господарства не мають: то створив у колгоспі духовий оркестр, то придумав відкрити будинок для короткочасного проживання приїжджих у хаті самогонниці Мотрі Кислички, наділивши її обов'язками «господарки» сільського готелю». Щоправда, готель призначався не для молодих спеціалістів, які приїхали за розподілом до села працювати, а для відпочинку районного керівництва – секретаря райкому «товариша Воропая», голови райспоживспілки Івана Книша, для інших шанованих у районі урядовців).

Будь-які рекомендації чи поради спеціалістів – зоотехніка Варвари Горошко, бригадира Марини Голубки, ветлікаря Сергія Антоновича та ін. щодо поліпшення роботи голова колгоспу сприймає як особисту загрозу, спробу принизити його авторитет: власне й молоді спеціалісти Швачці не потрібні, хоч би як вони були потрібні господарству. З цілого ряду діалогів, епізодів дізнаємося про різноманітні способи позбутися непокірних співробітників. «Зелений лан» уже покинули агроном, ветеринарний лікар, зоотехнік. Письменник подав читачеві зразок використання одного з методів Федора Швачки. Ось голова колгоспу, діставши з кишені жменю зерна, пропонує молодому агрономові визначити сорт пшениці. І ставить запитання публічно, на очах багатьох присутніх у конторі людей. Щоб усі бачили: молодий спеціаліст «липовий», нічого не тямить у сортах пшениці та й у

сільському господарстві загалом. Зрозуміло, після кількох таких випробувань агроном змушений шукати собі інше місце роботи.

Опинившись перед зграєю добре організованих крутіїв на чолі з Швачкою, чимало колгоспників втрачають віру в справедливість, миряться з недоліками. Скажімо, бригадир Марина Голубка відчуває «свою несилу, неспроможність переконати літніх господарів. Всесвітніх крутіїв. Досвідчених і одностайних, що взяли в руки колгосп, заручилися довірою в райцентрі» [99, с. 29]. Їхня опора – це плоди рук людських, врожаї, колгоспне майно, яким вони безроздільно й безконтрольно розпоряджаються. «Завжди під рукою пасіка, сад, озеро. На стару бабу тільки поговор, а насіння собі зберуть Панько Кикоть з комірником. Олійниця своя. Машина своя. Хто відає, де мотаються, що збувають» [99, с. 29].

Попри супротив голови колгоспу, незважаючи на опір і підступність його прихильників, чесні трудівники «Зеленого лану» призначають загальні збори з намірами обговорити діяльність свого очільника. Не допомагає Федору Швачці врятувати посаду і секретар райкому партії Воропай, який неодноразово прикривав шахрайські справи свого підлеглого.

До речі, зображений у повісті образ районного демагога (на кшталт, «Воропаєві, що звик більш наказувати та зобов'язувати, страхати та карати, навряд чи легко було уявити, що в хлібороба може бути власна ініціатива, власна думка» [99, с. 72]), не вкладався в рамки офіційної моделі. Система цінностей партійного бюрократа є далекою від реальних людських інтересів і турбот. Діяльність комуніста автор розкриває за допомогою улюбленого сатиричного засобу – іронії. Метода керівництва «районного товариша» Воропая полягає в тому, щоб дати вказівки, проїжджаючи мимо села на машині або завітавши на рибну ловлю чи на полювання. Гротескні описи споживацької психології партійного бюрократа асоціюються із сатирою Миколи Хвильового («Іван Іванович»).

Змалювання комуніста в негативному ракурсі – доволі сміливий крок Костя Гордієнка. Відомо ж бо, що візуальне обличчя партійних лідерів було

завжди позитивне, «неодмінно в прикрашеному вигляді, – на чому наголошує Г. Почепцов. – На знаковому рівні вони усі були аскетами. Опис банкетів тих років або факт доставки Жданову персиків в обложеному Ленінграді не вкладалися в цю модель і не спливали на поверхню» [365, с. 57].

До цих спостережень додамо хіба те, що зображення негативного типу партійця у радянській літературі було неприпустимим. У складних життєвих ситуаціях найчастіше партієць виконував роль *deus ex machine*. Він рятував складну ситуацію, розв'язував конфлікт на користь позитивних героїв, як, приміром, це робив секретар партійного бюро в романі Костя Гордієнка «Дівчина під яблунею».

Фінал твору, як і багатьох інших творів того часу на подібну тему й зі схожою проблематикою, достатньо оптимістичний. Під тиском громадської думки, справедливої й доказової критики Федір Швачка на зборах написав заяву з проханням звільнити його з посади голови за станом здоров'я. Проте колгоспники відхилили такий «дипломатичний» хід та звільнили безвідповідального керівника з посади за розвал роботи. Новим головою колгоспу обрали агронома Марка Лукича Степняка. Нечуваний факт: обрали не тільки без згоди, а й усупереч позиції районного комітету партії.

Швидка й вигідна розв'язка складних колізій у «Зимовій повісті» якнайточніше передає загальні тенденції до відображення радянської дійсності, що склалися в тогочасній літературі. Кость Гордієнко відповідно до усталеної практики змодельював ілюзорну картину радянського буття, за якою складні колізії вирішуються в найкоротші терміни, а зміна поганого керівника, який зневажливо ставиться до людей, на хорошого, з новим стилем керівництва, приводить до позитивних результатів. Не відкидаючи гостро критичного пафосу, спроб з'ясувати причини, які гальмували розвиток сільського господарства, варто визнати художні прорахунки автора: загальної нарисовості, прямолінійності сюжету, акцентування на виробничих процесах, недостатньої глибини в характеротворенні, ігнорування психологічних мотивувань вчинків героїв.

Висновки до четвертого до розділу

У романній трилогії «Буймир», локалізуючи своє повіствування на певній місцевості, Кость Гордієнко не виходить за обрані темпоральні межі. У такій просторовій парадигмі на сторінках трьох романів подаються типові характери, за допомогою яких автор розкриває зміст, визначає сюжетні ходи й конфлікти, обирає зовнішню форму розповіді та мовний матеріал, стилізований під усну розповідь.

У романах немає одного центрального героя, який би був масштабно відтворений автором. Основне тло епічних полотен становить збірний образ, колективний персонаж. Іншими словами, справжнім героєм трилогії «Буймир» є селянська маса, народ-трудівник, народ-воїн із його болями і стражданнями, радіщами і сподіваннями, нескореністю та вірою в краще майбутнє. Письменник створив живі образи, наділивши їх досить переконливими й колоритними (національними) характеристиками; показав не лише трудові будні й боротьбу за скрутних умов воєнної пори, а й національно-етнічні форми життя, народні морально-етичних ідеали українців, побут, кохання тощо. Відтворення об'єктивної хроніки життя народу поєднується з аналізом трагізму окремої людини, доля якої проектується на долю української нації.

У художньо-філософських роздумах, особливостях внутрішніх монологів, прямого й непрямого мовлення розкрився індивідуальний стиль Гордієнка-прозаїка. Соціальна генеалогія героїв, їх пряме, часом підкреслене розмежування (позитивний / негативний) визначає головні конфлікти, які мають у своїй основі боротьбу нового проти старого. Елементи дії в романній трилогії «Буймир» не є пріоритетними для письменника, тому займають другорядне місце. Надзвичайно локально представлені в текстах авторські роздуми, авторські характеристики. Найчастіше голос автора і голос персонажів зливаються в єдине пристрасне «ми».

Авторові трилогії вдалося гармонійно поєднати конкретно-предметне зображення й почуттєве, індивідуально-авторське бачення та фольклорну

народнопісенну традицію. Художньої й життєвої достовірності досягти за рахунок художніх деталей, деталізації (часом надмірної), подробиць (від побутових до соціально-громадських). Мова творів напружена, містка, структура фрази доволі конденсована. У стилістиці домінують фольклорні джерела (прислів'я, приказки, напіванекдотичні історії), актуалізуються пісенні мотиви та образні засоби (оцінні епітети, порівняння, образні метафори, поетичні паралелізми), що допомагають відтворити психологію й світовідчуття героїв з селянського середовища. Уміння уважно спостерігати світ і зображувати його. Народний колорит мовної палітри органічно поєднується з широтою зображення дійсності. Для змалювання негативних героїв та явищ автор активно послуговується прийомами іронії та сарказму, які нерідко межують із гротеском.

У «Зимовій повісті» автор порушує чимало важливих проблем, соціально-етичних конфліктів, актуалізованих у вимірі соціального життя періоду 60-х років ХХ століття. Для твору характерний посилений критичний пафос щодо негативних явищ дійсності (бюрократії, оковамилювання, обивательства і пристосуванства, споживацької психології тощо). Попри позитивні риси, повість позначена виразними суперечностями й недоліками, серед яких: акцентування на сільськогосподарських проблемах і виробничому циклі, моделювання схем із «рожевими» розв'язками проблем, поверховий аналіз конфліктів, відсутність психологічного проникнення в людські характери.

Як для романної трилогії «Буймир», так для і «Зимової повісті» притаманний синкретичний погляд, у рамках якого автор не виокремлює себе з контексту соціальної реальності. Для великої епічної прози як і прозових творах попереднього десятиліття, помітна кореляція індивідуального художнього бачення письменника і визначених політичних установок. Письменник не виходить за межі офіційного дискурсу, нерідко вдається до ідеологічне маркування.

РОЗДІЛ V
ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ТА ПУБЛІЦИСТИКА
КОСТЯ ГОРДІЄНКА В СИЛОВОМУ ПОЛІ КОНФОРМІЗМУ

5.1 Проблема мови і культура мислення

Кость Гордієнко по праву належить до покоління письменників, яке ввійшло в історію українського літературно-мистецького життя ХХ століття під знаком формування національного нарративу. Покоління Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Миколи Куліша, Леся Курбаса, яких сталінська машина смерті перемолола ще в 1930-х роках, Гордієнкові вдалося вцілити та стати «останнім із могікан» (вислів В. Романовського), який «після очищення... з комуністичного болота, міг би сміло зайняти не останнє місце в загальній і справді українській літературній творчості» [295, с. 2].

Протягом більш, ніж півстолітньої літературної праці прозаїк написав чимало творів – оповідань, новел, повістей, романів, – серед яких є вдалі й невдалі. Він вільно орієнтувався у сферах української та світової культури, літератури, мови. Прагнучи простежити силу художнього слова, глибинні пласти духовного життя народу, визначити значення рідної мови в житті окремої людини та цілої нації, патріарх української літератури залишив чимало рецензій, мемуарних нарисів, статей і розвідок літературно-критичного, публіцистичного плану. У більшості з них помітне щире прагнення автора об'єктивно розібратися (навіть діючи в запропонованих ідеологічних рамках) у художніх явищах, у складній і неоднозначній картині літературного дійсності, в реаліях життя загалом. Чи не всі праці друкувались в українських періодичних виданнях («Друг читача», «Літературна газета», «Літературна Україна», «Прапор», «Радянське літературознавство», «Слово і час», «Україна»), входили до окремих збірників – «Лінія пера» (1932 р.), «Слово про слово» (1964 р.), «Рясне слово» (1978 р.), «Зернися, земле» (1988 р.).

Остання книжка публіцистики та епістолярію Костя Гордієнка «Зернослово» вмістила «всі статті, нариси, роздуми, розкидані в журналах, газетах, книжках» [476, с. 113], в основу яких покладено досвід і роздуми довголітнього творчого життя письменника. Укладена автором напередодні свого 95-річчя й подана до видавництва 1992 року (спочатку до «Дніпра», потім – до видавництва «Український письменник»), попри усі намагання, сприяння колег по перу (О. Левади, М. Равлюка) та постійні запевнення редакторів, досі не дійшла до читача.

До слова, назва збірки з'явилася з легкої руки Олекси Ющенка, який написав кілька нарисів про творчість Костя Гордієнка, зокрема «Зернослово» (журнал «Україна», 1979 р.). «Назва сподобалася Костю Олексійовичу, і він назвав власну збірку статей, нарисів, спогадів “Зернослово”, повідомивши про це» [505, с. 74] критика в одному з листів. Ідею видрукувати книжку підтримав також письменник-емігрант Дмитро Нитченко: «В додатку “Зернослава” – бачу, що Ви на мовну тему написали силу-силенну статей чи розвідок, що заслуговує чималої уваги. До того ж більшість вже надрукувалась в різних періодичних виданнях. Добре було б, щоб збірник побачив світ» [476, с. 59].

Стаючи на захист своєрідної народної поетики слова, закоханий у літературну творчість Кость Гордієнко вважав видання збірки нарисів і роздумів своїм обов'язком, позаяк мав «право, щоб збереглося ...сприймання і відтворення народного слова» [476, с. 113–114]. Хоча й неодноразово нарікав: «В теперішньому літ середовищі почуваю себе “чужаком”, чого не було в часи Рильського, Панча, Смолича, Яновського, Сосюри. (...) Зачароване коло, яке ніхто не може розірвати. Може, вийде до мого 100-річчя (через 6 років), коли мене вже не буде, і то я боюся, щоб моя книжка не потрапила в руки школярів. // Тим часом я чую поки ще негласні розмови про “застарілість” мого слова» [476, с. 108].

Письменник болісно сприйняв відмову видавництва «Дніпро» друкувати книжку, мовчання «Українського письменника»: «...чи треба

викреслювати з життя нас, стариків. Саме життя нас скоро викреслить, і не певен, чи діждуся я побачити бодай гранку “Зернослава”» [476, с. 111], – до такого невтішного висновку на схилі літ прийшов Кость Гордієнко.

За винятком «Зернослава» більшість публіцистичних та літературно-критичних творів письменника були надруковані за його життя окремими книжками, виходили на сторінках українських газет і журналів. Значна частина невиданого зберігається в архівних фондах Харківського літературного музею. Там само зберігаються листи Костя Гордієнка до поетів Івана Виргана, Віктора Кочевського, Олекси Ющенка, прозаїка Віталія Мацька й Олександра Левади, авторів блискучих перекладів Василя Мисика і Бориса Котлярова, головного редактора видавництва «Дніпро» Світлани Жолоб та багатьох інших. В архіві Харківського літературного музею зберігається машинопис критичних статей («Час добрий», «Про повість «Наступ» Олександра Шульги» та ін.), спогадів про Василя Еллана-Блакитного («Співець революції»), Майка Йогансена («Світився душею»), Миколу Хвильового («Нарис про Миколу Хвильового»), Івана Багмута («Друг дітей»), які розкривають творче кредо та світогляд, а також окреслюють літературне оточення Костя Гордієнка.

Перефразовуючи спостереження В. Дончика, можна сказати, що «становлення голосу» Гордієнка-критика та набуття ним досвіду публіциста «припали в основному на час масового “впровадження” ідеологічних догм і виламування рук національній інтелігенції, на час як вимушеного, так і добровільного, заподливого кон’юнктурництва» [175, с. 15]. Певна річ, в умовах панування ілюстративно-прикладної методології осмислення словесної творчості, що призводила до обмеження свободи авторської перспективи, літературно-критичні міркування й роздуми митця мали відповідну логіку функціонування й оприявлення.

Збірка «Лінія пера», укладена на зламі 1920-х–1930-х і на початку репресивних 1930-х років, наочно віддзеркалює ситуацію, що склалася в українській літературі та літературній критиці того часу. Демонструє певний

злам у творчих принципах, зміни в естетичних орієнтаціях Костя Гордієнка, що були властиві переважній більшості митців того часу. Ідейно-політична атмосфера доби сталінізму змушувала не тільки консолідуватися з класом переможців, а й вдаватися до самовиправдовувань за творчі помилки «молодості»: «світоглядну незрілість», «суперечливість художнього методу», «незнання життя» та інші «прорахунки». Пристосовуючись до «вимог часу», повсякчас висловлювати запевнення у підтримці партійного курсу побудови «світлого майбутнього».

Розгортання горизонтів критичного мислення Костя Гордієнка у збірці «Лінія пера» відбувається у визначеній офіційною ідеологією системі цінностей. Міркування починаються з розлогого славослів'я (на кшталт, «націоналістична пропасниця», «твань психологізму», «прозрілива ленінська думка», «ленінізм у будівництві культури» та подібні мовні звороти), літературознавчий аналіз набуває форми оцінкових суджень з яскравим ідеологічним забарвленням. Так, приміром, розповідаючи про труднощі професійного зростання та формування світоглядних позицій (у поцінуванні радянських критиків – «збочень» [207, с. 13], «манівців і кручених стежок» [45, с. 134]), письменник пояснює особливості власної творчої манери: «Певною логікою, організацією фактів, речей, що їх ніяк не заперечиш, показую, доводжу певну гостроспрямовану думку, ідею, якнайгостріше впливаю на психіку читача фактами-образами» [109, с. 4].

Виправдовується за творчі пошуки, реалізовані в 1920-ті роки, зокрема – за тривале перебування в «полоні натуралізму», погляд на світ «крізь окуляри нігілізму», захоплення «надуманими психологічними дрібницями», «формалістичні перекручення». При цьому використовує цілий ритуальний набір понять і категорій («спасибі керівним силам за терпимість і допомогу», «без ідейності нема творчості», «пізнавати радість масової ініціативи» тощо), застосовує мовні конструкції, що мають виразну ідеологічну семантику. Завершує самобичування публічним каяттям і запевненням знайти творчі шляхи, що приведуть до пролетарської літератури.

Не відкидаємо і прагнень письменника в «Лінії пера» реабілітуватися перед «суворим радянським читачем» та «пролетарською критикою» (особливо після проведення відкритих показових процесів проти «класових супротивників» та «ворогів народу». – Т. Ш.) за «серйозні невдачі й помилки» у творчій діяльності попереднього десятиліття. Тому, намагаючись не стати об'єктом цькування й звинувачень, Кость Гордієнко у подібних «одкровеннях» прагне відмежовуватись від компрометуючих зв'язків із колишніми боротьбистами й ваплітянами (Василем Блакитним, Миколою Хвильовим, Миколою Кулішем, Майком Йогансенем). Задля самозбереження оперативно реагує на політико-ідеологічні вимоги. Скажімо, як щодо відображення в художній літературі класової боротьби на селі: «вбивства голів колгоспів, підпалу комун, отруєння криниць від озвірілої глитайні та іншого шкідництва, на яке лишень здібна дегенеративна глитайська вдача» [109, с. 13–14].

Так чи інакше, книжка «Лінія пера» виразно засвідчила посилення тенденційних мотивів, проявлення конформістських інтенцій письменника та його підпорядкування тоталітарному засиллю. У мемуарних нарисах, статтях і розвідках літературно-критичного плану, надрукованих у періодиці й тих, що ввійшли до збірок «Слово про слово», «Рясне слово», Кость Гордієнко повторив досвід 1930-х років, вдаючись до інструментарію радянської критики, закутої в рамки ідеологічних приписів. Проте тут письменник, не раз критикований за невідповідність соцреалістичним канонам, виявляє себе не таким пафосно однозначним, категоричним і впевненим щодо рефлексій радянського світомоделювання.

Написані вже після розвінчання культу особи Сталіна ці праці в основному відтворюють ситуацію внутрішнього роздвоєння автора, спричиненого спробами поєднати непоєднуване, амбівалентність його пошуків. У результаті балансування між державно-партійними симпатіями та національними пріоритетами він «...під камуфляжем партійної риторики нерідко приховував глибокі думки й правдиві, чесні оцінки, – коли йшлося

про творчість класиків чи сучасників, про національну мову, про зв'язки з культурним світом» [359, с. 310].

Книжка статей «Зернися, земле», підготовлена до друку в кінці 80-х років – у період пробудження громадської активності в Україні, – певним чином віддзеркалює своєрідний злам у свідомості Костя Гордієнка. Іншими словами, літературно-критичні спроби, мемуарна практика прозаїка прикметно відбивають динаміку його «зцілення» як людини і як письменника. Повернення до джерел, коли на поверхню художнього мислення виходить пережите, наболіле, у стислих роздумах і спостереженнях відбивається енергія відродження нації.

Придивімося ближче до його літературно-критичних текстів, що з'явилися по завершенню доби сталінізму – в 60–80-ті роки ХХ століття. Якщо вдається до визначення проблемно-тематичного діапазону праць Костя Гордієнка, то варто окреслити серед них найголовніші. Серед аналітичних розмислів автора – 1) міркування про красу і силу народного слова, культуру рідної мови та особливість мовної майстерності письменника («Голоси і барви», «Енергія простоти», «Ще слово про слово», «Чутливість до слова»); 2) критичні виступи про світоглядно-етичні й естетичні засади творчості та проблеми літератури («Народження твору», «Народний характер», «Творчі джерела»); 3) спогади про незабуті дні українського ренесансу 1920-х років, мемуарні свідчення про літературне оточення, колег по ВАПЛІТЕ, друзів із «Гарту» і «Плугу» («Еллан», «Друг дітей», «Листопад», «Літа молодії», «Спогади повітового редактора» та ін.).

Аналізуючи літературно-критичні праці Костя Гордієнка, варто зважати, що він не є професійним критиком. Тому в роздумах, зауваженнях і висновках нерідко зустрічаються характерні для його прозових творів емоційне забарвлення та оціночні мовні інтонації, лексико-фразеологічне наповнення і стильове обрамлення з широкими авторськими описами тощо. В якихось нюансах критичних міркувань «трапляється не до кінця щось переконливе, часом смакове» [336, с. 3]. Разом із тим критична

публіцистика – невід’ємна частина художнього світу письменника – позначена аналітичною спрямованістю, гострим пафосом, широтою світогляду та виразним дослідницьким началом. Своєчасно приймаючи виклики й реагуючи на запити, автор прагне відповісти на ряд важливих питань, шукає аргументи у кращих зразках класичної і сучасної української та зарубіжної (насамперед – російської. – Т. Ш.) літератури. Беручи участь у критичних дискусіях, ділиться власним досвідом використання слова.

Загалом, у критичній спадщині Костя Гордієнка значне місце посідають дослідження, в яких письменник зосереджує увагу навколо мови художніх творів, манери розповіді, слова, наповненого почуттями письменника. Вони й досі зберігають свою актуальність, позаяк «питання мови – наріжне питання художньої літератури, її виразних і зображальних засобів» [437, с. 85]. Тут доречними можуть бути праці письменника про українське слово та мову, а також наукові розвідки про мову художніх творів українських класиків літератури (Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Панаса Мирного, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського та багатьох інших) та сучасних (письменників. – Т. Ш.) майстрів слова (Василя Блакитного, Максима Рильського, Павла Тичини, Володимира Сосюру, Олександра Довженка та інших).

Звертається Кость Гордієнко у критичних статтях до улюбленої теми – творчого ставлення до національної мовної спадщини і права письменника на художню індивідуальність мови. Чи найповніше про вимогливість до художнього слова письменників, про культуру рідної мови, її стилістичні та інтонаційні ресурси автор веде розмову в п’яти статтях, що увійшли до збірки «Слово про слово». Ідейно-змістовий лейтмотив його міркувань розкривають слова Миколи Гоголя, взяті епіграфом до книжки: «Дивуєшся дорогоцінності нашої мови: що не звук, то й подарунок; все зернисто, крупно, як самі перли, і, далєбі, інша назва значно дорогоцінніша від самої речі» [127, с. 3]. Кость Гордієнко висловлює багато цікавих думок про

народні художньо-мовні образи, поетичні звороти, інтонаційно багаті і влучні вирази та їхню роль у художньому творі.

«Могутність слова, – каже він, – я вбачаю в образній системі народного мислення, в поетичному багатстві... Народ вистраждав свою долю, своє слово, свою пісню // І коли б письменники не жилися цим духовним багатством, не було б у нас художньої літератури» [127, с. 3]. Тому моделювання художнього простору, на думку критика, неможливе без використання національних форм художнього слова, без фольклорних джерел, поцінованих як «народно-образна система» художніх засобів, «національно-своєрідна поетика» твору.

Звертає на себе увагу й зосередження автора на питаннях національної своєрідності мистецтва слова, національного характеру, проблемі віддзеркалення національної ментальності у художній літературі, що само по собі є доволі сміливим кроком Костя Гордієнка. Відомо ж бо, що академічне літературознавство того часу було повністю заповнене студіями, в яких домінував єдиний можливий – ідеологічний – кут зору. В арсеналі радянської критики були слова й поняття «“бажані” й “небажані”, заохочувані й переслідувані, дозволені й заборонені» [175, с. 15–16], якими мали послуговуватися дослідники в процесі літературознавчого аналізу. Серед таких слів активно тиражувалося слово «інтернаціональний», на підозріле слово «національний» накладалося табу.

Натомість у статті «Чутливість до слова», як і в статтях «Слово», «Ще слово про слово...», «Голоси і барви», спостерігаємо актуалізацію національних світоглядних кодів. Звернення до цих питань в умовах несвободи, неволі наукового мислення, цілком очевидно, вимагало від критика певного дерзновення, гостроти думки та усвідомлення вагомості національного досвіду. Він чітко формулює уявлення в цьому питанні, оснований на власному досвіді. Наголошуючи на вагомості категорії, ставлення до яких в офіційному критичному дискурсі далеко неоднозначне, письменник використовує інтонацію живої розмовної мови, витвореної за

рахунок низки характерних розгорнутих запитань: «Хіба пригасають усі національні особливості? Національні характери? // Хіба будь-який образ світової літератури може бути схожий на “Тараса Бульбу”? (...) Хіба національна своєрідність якоюсь мірою сприяє духовному відчуженню народів? // І навпаки: спорідненість мотивів і образів хіба повинна нівелювати національний характер» [127, с. 14–15]. Поставлені риторичні запитання ніби передбачають заперечну відповідь та увиразнюють авторську ідею національної своєрідності літератури.

У центрі розмови про національний характер, що її веде критик, виявилися й міркування про значущі для української історії події. Зокрема про найславніші сторінки визвольної війни українського народу, яскраві образи національних героїв (Устима Кармалюка, Олекси Довбуша, Лук'яна Кобилиці та ін.). Свідомість Костя Гордієнка спровокувала його як письменника звернутися до характеристики національного характеру, визначення питомо національних рис народу як комплексу світоглядних почувань і прагнень, народної вдачі. З цього погляду цікаві міркування про характерологічні риси українців, серед яких – незгасний оптимізм, непокора до зла, працелюбність, велика любов до землі.

Міркуючи про національні особливості літератури, письменник висловлює влучні зауваження й щодо національної мовної спадщини. На його думку, «мова художнього твору повинна бути означена своєрідними особливостями, своєю національною специфікою» [127, с. 40]. Дослідник настійливо радить освоювати «духовні людські скарби», проймаючись досвідом українського народу, глибинами його мудрості та відтворювати «розкидані самоцвіти народного слова. Водночас застерігає від несвідомого запозичення чи мимовільного копіювання засобів усної народної творчості, архаїзації літературної практики, адже «наліпки на сірому тлі не пособлять. Бо глину як не прикрашай – однаково це буде глина» [127, с. 17].

Кость Гордієнко орієнтує своїх колег на поетичне перетворення і перевтілення народних зразків, відтворення народного поетичного ладу, як

це роблять, приміром, у своїй творчості Максим Рильський, Павло Тичина, Андрій Малишко, Іван Варган, Дмитро Павличко, Володимир Сосюра та інші майстри слова. «Чистий стрій, свіжий рядок, багатство барв і тонів, легкі, смілі звороти, звучні рядки. Рідко в кого стрінемо таку кристалічну чистоту» [127, с. 23], – резюмує критик.

Письменника непокоїть канцеляризація мови, стандартизація письма та мовний схематизм, порушення стилістичної єдності художнього твору – і проти цього основний критичний пафос. Він також застерігає від архаїзації мовної системи, що може завести письменника на манівці побутово-натуралістичного ладу або ще гірше – на псевдонародність. Погоджуючись із процесом оновлення лексики, мовних зворотів, зауважує на загрозі механічного, часом безладного – без врахування органічного зв'язку слова – поєднання стилістично чужорідних для української мови засобів.

Доволі різко й однозначно Кость Гордієнко виступає проти мовного натуралізму – за творче використання живого ладу мови з метою вироблення власного стилю, який би увиразнював особливості народної мовної стихії. Усвідомлюючи необхідність оновлення мови, критик заперечує «буйну “словотворчість” людей, глухих до народного словника, до його поетики, образної простоти, поетичної густоти, сили й виразності» [127, с. 23]. Власні критичні зауваги підкріплював найкращими зразками мовних засобів, використаних авторитетними попередниками – Іваном Котляревським у «Наталці Полтавці», Тарасом Шевченком у поемі «Княжна», Михайлом Коцюбинським у повісті «Fata Morgana», Василем Стефаником у «Кленових листках», Левом Толстим у «Кавказском пленнике», Іваном Тургенєвим в оповіданні «Бежин луг».

У працях Костя Гордієнка знаходимо чимало міркувань про активну «словотворчість» людей, що нездужають на «естетичну глухоту». Мав на увазі тенденційну практику радянських критиків, які в основному поєднували свою роботу з цензорською. Переймаючись питаннями ідеологічної доцільності та політичної виваженості художньої літератури, свавільно

втручалися в текст, контролювали вибір тем, фактаж, інтерпретаційні підходи тощо. Уявлення Костя Гордієнка в цьому питанні ґрунтовані на власному досвіді. Неодноразово критикований за «ідейні прорахунки», «збочення» письменник змушений був переосмислювати творчі засади, реагуючи на звинувачення, переписувати, доробляти власні твори.

Письменник дозволяє собі навіть обережно протестувати проти ідеологічного тиску на інакодумство, регламентацій та заборон у творчій діяльності. Різко виступає проти викривально-повчальної тональності «вульгаризаторської критики, догматичної, доктринерської чи просто голобельної» [127, с. 45], що не раз ставила на шляху літератури свої бар'єри. На його думку, «замість того, щоб боротися за творчий простір, індивідуальне письмо, творчі шукання, збагачення мовних засобів» [127, с. 5], такі горе-критики свою діяльність спрямовують на вишукування «реп'яшків» та приписування політичних ярликів. «Такі критики не відчують засобів автора. Слова, відчуття, звороти мови чи мислення героїв твору, подані способом внутрішнього монолога чи діалога, приписуються авторові. Не відчують, де утрировка, іронія, усмішка, де сарказм, а де навмисна стилізованість» [127, с. 5], – робить у статті «Слово про слово» невтішний висновок Кость Гордієнко.

В означених нами вимірах критичної публіцистики не йдеться про вільний, позбавлений ідеологічної заангажованості рух думки Костя Гордієнка. Навіть у недовготривалій період «хрущовської відлиги», коли «з'явилися можливості ніби для ширшого й оперативнішого осмислення писань історії, теорії і критики художньої літератури» [322, с. 136], письменник не мав можливостей порушити принципи вульгарно-марксистської методології, що розглядала кожне літературне явище в ракурсі «соціально зумовленої правди життя». Точніше, не мав сили бодай знизити градус ідеологічної зашореності для виявлення власної думки. Чи стати на шлях опозиції, як це зробило молоде покоління творчої української інтелігенції – критики-дисиденти Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван

Світличний, «політично незрілі» поети-шістдесятники Микола Вінграновський, Іван Драч, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Василь Стус.

В умовах жорсткого репресивного пресингу не поступитися переконаннями, не миритися із системою, за словами В. Дончика, означало «потрапити за ґрати або, в кращому разі, бути усунутим від улюбленої праці, професії, творчості. (...) Українська критика й літературознавство 60–70-х років являли не один приклад такої гідної письменника та громадянина поведінки (...) Багато ж – хто свідомо, хто інерційно, змішуючи віру чи рештки віри із сумнівами чи вболіваннями, (...) намагався робити корисне для своєї літератури, діючи в запропонованих ідеологічних рамках» [175, с. 16].

Розвиваючи думку авторитетного дослідника, вкажемо на ще одну причину непотворення партійному контролю та підпорядкування регламентованим умовам літературної праці. За створені комфортні умови життя і праці, кажучи словами Барабари Уокер творчій інтелігенції «потрібно було платити – в суспільного договору є дві сторони, і за користування всією цією системою благ і привілеїв очікується лояльне, служіння державі з вдячністю, поза всяким сумнівом – за рахунок інтелектуальної свободи» [427]. Відтак, інтелектуалам доводилося надягати маску лояльності, йти на моральні компроміси з владою.

За таких умов «незалежність думки, автономія і право на опозиційність позбавляються своєї фундаментальної критичної функції в суспільстві, здатному все більше задовольняти потреби індивідів (...) Така держава має право вимагати сприйняття своїх принципів та примушувати опозицію до обговорення й розвитку альтернативних напрямів... у межах status quo. У цьому відношенні, індивіду цілком байдуже, чим забезпечується зростаюче задоволення потреб: авторитарною або неавторитарною системою» [307, с. 2], – вважає Г. Маркузе. Коли підвищується рівень життя, непокоєра системі стає безглуздя, що може знищити комфортні умови життя. Свобода перестає бути безперечним ідеалом та цінністю, адже «така ситуація знижує споживчу

вартість свободи; немає сенсу наполягати на самовизначенні, якщо кероване життя оточене зручностями і навіть вважається “зручним” життям» [307, с. 2].

Зрозуміло, що це усвідомлював Кость Гордієнко (як і більшість творчої інтелігенції того часу), з одного боку, неодноразово звинувачений у зв'язках із репресованими письменниками, «ворогами-націоналістами», зокрема з Миколою Хвильовим, який проголосив гасло «геть від російської літератури та її стилів», інтерпретоване владою як «геть від Москви!». З другого – інтегрований у радянську структуру цінностей, «обтяжений» званнями, преміями, нагородами, багатотисячними тиражами книжок не тільки українською, а й російською мовою. Подвійна свідомість стала нормою його мислення й зумовила антитетичність зовнішнього і внутрішнього буття.

Відтак, у текстах означеного тематичного комплексу зафіксовані основні ідейно-естичні орієнтири письменника, сформовані в умовах політичної регламентації. Чи не кожен його виступ, стаття починаються та закінчуються розлогим славослів'ям партії, Леніну, інтернаціональній дружбі радянських народів, братньому російському народу тощо («письменник має бути чутливим нервом партії», «до жанрового багатства кличе партія», «в сердечній дружбі злились голоси радянських народів», «ми, радянські люди, щасливі і горді», «братній уклін російському народу, що з доброю душею сприйняв наше слово» та ін.). За обрамленням із словесних декларацій автора розгортаються глибоко пережиті, наболілі проблеми літературної творчості, культури мови, національної своєрідності літератури.

Такий підхід автора до осмислення проблем літератури, творчої індивідуальності в ідеологічній системі координат – не поодинокий, більше того, закономірний. Вибору не було: щонайменші спроби інакомислення й опору (реального чи вигаданого з метою дискредитації) означали арешт із подальшим тюремним ув'язненням або душевне каліцтво, спричинене таємною співпрацею з радянськими спецслужбами. Таємних «провокаторів» та «іудошок» (вислів О. Гончара) серед української творчої інтелігенції історія, на жаль, знає немало.

Кость Гордієнко зі своїми природними сумнівами, ваганнями, осторогами стояв на позиціях, на яких багато хто серед творчих інтелігентів, які й виростали, і почали писати в сталінську добу, стояв того часу. Особливо тих, хто зазнав репресій, чи став свідком політичних розправ із неблагонадійними. Власне й молоде покоління українських митців у часи лібералізації літературно-мистецької діяльності не було радикально налаштоване до правлячої влади. Швидше, наснажене надіями на модернізацію соціалістичного реалізму, розширення рамок творчості в «країні рад», звільнення від стереотипів і догм тощо. Як слушно зауважує Т. Салига, «інакомислення... о тій порі ще не надто виходило за межі “ідеологічних координат” соцімперіальної системи та її тоталітарного режиму Кремлівські політики, хоч і здирали золоті погони із Генералісимуса, все ж свого не губили: чим швидше падав Сталін, тим активніше розростався ленінізм як пророцтво новітнього Христа, за висловом Бориса Олійника, «Христа двадцять клятого століття» [385, с. 12].

Такий погляд корелює зі спогадами І. Світличного про тогочасні настрої українських літераторів: «У багатьох із нас одразу після ХХ з'їзду було багато наївного, рожевоощокого оптимізму, телячого ентузіазму, багато було ілюзій, побудованих на піску; багатьом здавалося, що всі проблеми народного життя вирішуються одним махом, і нам нічого не лишається як з високо піднятими прапорами урочисто марширувати до комунізму» [389, с. 76]. Тому, скажімо, Іван Дзюба у трактаті «Інтернаціоналізм чи русифікація» шукає відповідей в доктрині ленінської національної політики: «він знайшов цитати з Маркса, а потім з Леніна, які звучали викривальне (...) Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури» [387, с. 15].

Навіть Василь Стус, один із лідерів українського дисидентського руху та літературного шістдесятництва, у пояснювальній записці пов'язував свою «ганебну» поведінку під час демонстрації фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» із боротьбою «кожної чесної людини ...за Леніна». Адже

«до цього зобов'язує пам'ять про мільйони людей, які боролися за справді соціалістичний, найбільш демократичний суспільний лад, що офірували життям для високого вогню революції, для щасливого майбутнього нащадків» [196, с. 187].

Міркуючи над питаннями іманентної природи творчості, Кость Гордієнко звертається до таких питань, як мова і стилістика, жанр і стиль, поетика і структура художнього твору, котрі слугують індикаторами різних літературних явищ. Хоча й не ставить собі амбітних спроб системно осмислити теоретико-естетичні питання творчості. Критичний пафос у статтях «Народження твору», «Замітки на “Кленових листках”», «Народний характер», «Творчі джерела» звернений до конкретних, суто «технічних» особливостей літературної творчості: образної системи та природи конфлікту, характеру й типу мови художнього твору. На ці питання критик прагне відповісти вдаючись до аналізу творів класичної і сучасної літератури.

Скажімо, про малоформатну прозу Василя Стефаника, що ввійшла до збірки «Кленові листки». Письменник захоплюється творчою манерою авторитетного попередника, його «тонким мовним різьбленням, майже анатомічним дослідженням душевних проявів – розпачу, горя, любові, ненависті, зневір'я, відчаю, безпорадності» [122, с. 30]. Він вбачає майстерність новеліста у вмінні подати «ясну, стислу, емоційно пружну, інтонаційно живу» фразу, що «живилася поетичними соками народного слова»; вродженим чуттям художника подати розповідь, дібрати стилістичні засоби – «живу пружну тканину в творчому формуванні». «“Кленові листки” саме і вражають внутрішньою напруженістю, стриманістю, стилістичною єдністю (...) мовною простотою» [122, с. 30], – до такого висновку приходять Кость Гордієнко.

Вельми своєрідно письменник трактує жанри публіцистики («На шляху до зрілості», «Талант – труд – слово»), зокрема – нарис. Покладаючись на власний досвід, визначає значення «найбільш оперативного жанру сьогодення» – художнього репортажу. На його думку, і нарис, і репортаж

аніскільки не поступаються іншим художнім видам творчості й у руках умілого майстра слова можуть мати велике творче звучання та громадянський пафос. Пов'язані з плином життя нарис і репортаж вимагають від автора вміння не тільки відібрати інформацію, подію, дослідити конкретний факт, а й використати інші елементи публіцистики, які тісно поєднуються із засобами художнього живопису. У результаті, перед читачем постає «пряме» зображення життя в слові, сповнене конкретно-чуттєвого, предметного змісту.

Чимало уваги (хоча й на рівні публіцистичних зізнань і запевнень) критик приділив питанню художньої типізації. Показовою тут є критика активно пропагованої в радянській естетиці, літературній критиці та літературознавстві «теорії безконфліктності» (чи т. зв. «лакування» дійсності), яка штовхала письменників до голих декларацій, зображення соціальних перетворень у «рожевих» фарбах. У відповідь на вимогу показувати конфлікт «хорошого» з «кращим» або й взагалі відмовитися від конфлікту, Кость Гордієнко категорично спростовував аргументи опонентів: «...для того, щоб застаріли конфлікти, треба, щоб застаріли пристрасті, кар'єризм і славолюбство – в першу чергу. Адже конфлікти не посади, а явища, точніше – певні характери в певних обставинах. І якщо такі явища назрівають, вони невпинно вступають у конфлікти» [122, с. 35].

Безкомпромісно означуючи загрозову в українській літературі тенденцію відображення «світливих сторін життя», він говорить про невміння окремих письменників розгорнути гострі життєві колізії. Відсутність уміння проникнути в діалектику суспільних суперечностей, художньої майстерності осмислити складні питання людського буття, на думку Костя Гордієнка, стають причиною схематичного, штапованого зображення конфліктів, загалом – безконфліктного, «лакованого» моделювання життєвих практик.

До слова, схожі позиції щодо «теорії безконфліктності» дотримувалося чимало вітчизняних критиків. В означеному проблемному колі йшли суперечки й дискусії на III з'їзді письменників України, що відбувся в

1954 році. Щоправда, «зміст їх і в цьому випадку набував схоластичного вигляду, оскільки базувався на тому ж ілюстративному уявленні про літературу, яка, мовляв, у соціалістичних умовах повинна творити «третю» піднесено-романтичну дійсність» [322, с. 257], – вважає М. Наєнко.

На завершення варто зауважити, що чимало фахових питань літератури, письменницької майстерності в літературно-критичних працях Костя Гордієнка розглядалося в рамках ілюстративно-прикладної методології осмислення словесної творчості. Зокрема характеристика певних літературних явищ, як-то: позитивний герой, соціальний конфлікт, типовий характер тощо – подається за допомогою набору певних тез і положень, підпорядкованих ідеологічній доктрині. Ось, приміром: «письменник, який хоче пізнавати життя, це не парадна постать, а дослідник, який намагається пізнати природу конфлікту» [114, с. 112]; «...для смілого твору потрібен смілий редактор. Але для цього треба, щоб було мужнє, щоб було партійне перо. Як автора, так і редактора» [101, с. 159]; «Зображаючи зіткнення творчої душі з верхоглядами, совісті – з кар'єризмом, щирості – з егоїзмом. Для цього потрібна громадянська мужність і політична зрілість» [115, с. 141].

Уже традиційно, як ми вже говорили попередньо, літературно-критичні міркування й висновки про «ідейну єдність художнього слова», «народний характер», «національну своєрідність літератури» тощо Кость Гордієнко підкріплював прикладами з літератури. Водночас упадає у вічі принцип відбору матеріалу та його репрезентація, що не виходили за межі усталених правил. Так, відповідно ідеологічних вимог першість належала російській літературі, що «стала – і не могла не стати – безцінним джерелом передового ідейно-естетичного досвіду (...) для багатомовної поезії народів Радянського Союзу» [326, с. 10], і на яку мала взорувати українська словесна творчість.

У критичних розвідках автор дотримується визначеної ієрархії, посилаючись спочатку на російських авторів, потім звертається до літературних зразків українських митців слова. Якщо в першому випадку він послуговується розгорнутою характеристикою, підкріплюючи свої тези

висловлюваннями російських літературних авторитетів (О. Пушкіна, А. Чехова, І. Тургенєва, М. Горького та ін.), то українська література нерідко представлена загальним переліком імен («М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, А. Малишко, І. Варган, Д. Павличко домоглися великої майстерності щодо відтворення народного поетичного ладу» [127, с. 23]; «Чудові зразки української стилістики створили Шевченко, Франко, Леся Українка, Марко Вовчок, Коцюбинський, Стефаник» [127, с. 41]).

5.2 Автобіографічна ретроспектива мемуаристики Костя Гордієнка як спроба самоусвідомлення «я» і «ми»

Чимало дослідників прозового доробку Костя Гордієнка звертали увагу на знакову рису його творчого почерку: синтез документального фактажу та особистого досвіду, доповнених творчою вигадкою й підпорядкованих законам реалістичної типізації. Вмінню органічно поєднувати в художній площині твору об'єктивне й суб'єктивне начало сприяла практика газетяра, що тривала не один рік. Уже в зрілому віці досвідчений письменник радив початківцям розпочинати шлях у літературу з журналістики, розглядаючи її як ефективний підготовчий етап та хорошу школу пізнання життя.

«Газета, коли хочете, формує твою громадянську мужність. // Газета розвиває твої аналітичні здібності...// Газета формує твою громадянську зрілість... // Газетяр – не ілюстратор, а боєць! // Газета вимагає не лакіровки і спрощення, а реального відтворення дійсності!» [130, с. 544], – переконував колишній редактор газети, якого привела в художню літературу журналістика. Кость Гордієнко добре усвідомлював, що діяльність редактора була необхідним і певною мірою неминучим епізодом у становленні його як прозаїка, засвідчила нахил до художнього експериментаторства, потяг до оволодіння новими художніми прийомами. Зрештою – вихід на новий щабель репрезентації людини і світу.

Серед текстів автодокументального жанру у творчому арсеналі письменника помітне місце посідають мемуари, в яких розлого представлена

історія про реальні події національно-культурного відродження 20-х років ХХ століття, учасником яких він був особисто («Літа молодії», «Літературне осоння», «Спогади повітового редактора»), та спогади про відомих літературних постатей, з якими зводила доля («Друг дітей», «Еллан», «Листопад» та ін.). Написані рукою зрілого майстра твори спроектовують увагу читача не тільки на живу діяльну людину (митця. – Т. Ш.) та її буття, а й на духовний простір цілого літературного покоління. Відредаговані власною самоцензурою, перманентними ваганнями й осторогами дозволяють отримати інформацію з перших уст безпосереднього учасника процесу та побачити не безлико-хрестоматійних, а «справжніх», наївно-романтичних, щирих у своїх думках і сподіваннях, залюблених у життя і літературу» [53] Остапа Вишню, Олександра Довженка, Василя Еллана, Майка Йогансена та багатьох інших друзів із харківського літературного кола.

Сучасні дослідники (О. Галич, Н. Колошук, В. Пустовіт, Т. Черкашина та ряд інших), аналізуючи систему літератури особистого спогаду, звертають увагу на переплетення в ній мемуарного та автобіографічного начал. Якщо до мемуарних складових належать ті, що відтворюють «зовнішнє життя автора, тобто події та факти його неprivатного життя, інформацію про знайомих йому людей», то «автобіографічне начало репрезентоване відомостями про приватне, індивідуальне життя автора (внутрішнє й зовнішнє)» [455, с. 10] – вважає дослідниця української мемуарно-біографічної прози ХХ століття Тетяна Черкашина.

Взаємодія мемуарного та автобіографічного виявляється на всіх рівнях структурної організації тексту. Тому нерідко події зовнішнього життя (соціокультурного, політичного, історичного плану) подаються крізь приватну історію автора-оповідача, стають проєкцією його індивідуального досвіду. Такий підхід спостерігаємо в автобіографічних мемуарах, що переповідають «біографію епохи», «історію покоління» з локальними вкрапленнями про життєпис автора-творця.

Отже, творам означеного жанру притаманні як документалізація, оскільки автор у своїй розповіді ґрунтується на реальні події (т. зв. «документи епохи»), історії конкретних людей, так і суб'єктивізм, позаяк цим подіям чи фактам зовнішнього життя надається суб'єктивна оцінка мемуариста. В оповіді приватне життя автора, його внутрішньо сповідальне «я» переплітається з сучасною йому добою, долею сучасного йому покоління. Саме суб'єктивність, на думку О. Галича, «дає змогу побачити концепцію певного історичного періоду в подіях і людях очима письменника» [56, с. 195].

Власне ретроспективну оповідь про події «буремної молодості», найбільш знакові моменти періоду творчого становлення, про життєві спостереження, враження і власні емоції, зроблені протягом певного життєвого відрізка, Кость Гордієнко представляє в мемуарно-автобіографічних спогадах «Літа молодії» та «Спогади повітового редактора». Якщо «Спогади повітового редактора» вперше з'явилися на сторінках єдиного в Україні періодичного видання для книголюбів «Друг читача» в 1975 році, то текст мемуарів «Літа молодії», робота над якими тривала з 1963 до 1975 рік, з'явився в журналі «Прапор» тільки 1987 року. Обидва твори автор вмістив до збірки «Рясне слово» (1978 р.).

«Літа молодії» – це історія «буремних років, лютого голоду, холоду червоних зим» [122, с. 87] в Україні, пов'язана з локальною історією та фактами з власного життя письменника. Основною сюжетною лінією у творі Костя Гордієнка є історія доби революційних перетворень, спомини про літературне покоління письменників, з якими його зводила доля. Відповідно до канону мемуаристики твір розділено на окремі розділи, що композиційно являють єдине ціле. Всі розділи пронумеровані, не мають ні заголовків, ні підзаголовків, які б сприяли тематичному увиразненню.

Водночас кожен із чотирьох розділів має чітко визначене тематичне спрямування. У першому йдеться про особливості процесу «кристалізації молоді літератури», співдружності нових творчих сил, що формувалися на

початку 20-го років у Харкові. У ретроспективу соціокультурних змін додаються краплі власного життєпису. Зокрема про перебування автора в «газетному середовищі» друзів – «Еллана, Остапа Вишні, Довженка, життєві голоси яких у добрій співдружності лунали в ті суворі дні» [122, с. 83]. У другому розділі представлений соціальний зріз українських реалій на початку 1920-х років: розорення і голод у містах і селах, розгул бандитизму, контрасти політичного життя, пов'язані із запровадженою більшовиками політикою непу, продрозкладкою тощо.

Постать Василя Еллана-Блакитного в колі літературної молоді, що спочатку «прикладала свої сили в газеті “Вісті” ВЦВК, згодом у журналах “Всесвіт” і “Перець”» [122, с. 89] та паралельно пробувала свої сили в літературі – в центрі міркувань третього розділу автобіографічних мемуарів. Тут подається також історія про творчі здобутки та прорахунки самого автора. Четвертий, завершальний, розділ – це філософські міркування оповідача з погляду прожитих років про особисту участь в українському літературному житті. Думки з елементами сентиментального взорування на «друзів віддалених років», а тепер «сивих поважних авторів відомих творів»; із реалістичним осмисленням «драматизму... становища», який «полягав у тім, що маючи знання, лише куций життєвий досвід, ми нестримно прагнули сказати своє слово, слово не будення, щось повершити, виголосити своє, принаймні гучне на весь світ почування... разом відчуваючи свою безпорадність, малу силу» [122, с. 92]. Тут, як не дивно, зустрічається й визнання власної легкодухості, спричиненої побутовими злигоднями, голодом і холодом в пореволюційному Харкові.

Не викликає сумнівів наявність у тексті Костя Гордієнка усталених в радянській мемуаристиці стереотипних підходів, ідеологічних алгоритмів до відображення дійсності. Загальна тональність мемуарних спогадів «Літа молодії» позначена трафаретністю фраз про «радянську країну», на яку спрямовувались «не лише лиховісні погляди всесвітніх хижаків, а також і гармати» [122, с. 83]; зосередженістю на пафосі боротьби зі «спазмами

націоналізму», «націоналістичною пропасницею» колишніх друзів (Миколи Хвильового), «тванню психологізму» та іншими «збоченнями». Тут і романтика революції з її кровопролиттям, і пафосні переконання в партійній позиції Василя Еллана. Не обійшлося без цитування програмових засад соціалістичного реалізму, що знаходили відбиток у літературі на рівні «відтворення правди життя, героїку будівництва комуністичного суспільства, розквіт і розріст творчих сил радянського народу... драматичні зіткнення, боротьбу моральних сил, утруднення і перешкоди в процесі суспільного розвитку» [122, с. 89].

Попри словесні декларації автора, на які загалом хибувала радянська мемуаристика, у «Літах молодих» локально, навіть дещо хаотично, але з великою любов'ю зображено харківське літературне коло – «двадцятирічні юнаки, здебільшого самоуки, з виразними вольовими рисами, діти трударів міста чи села, овіяні романтикою революційної боротьби, часом самі обстріляні, нестримні прагненням ствердити свій голос, пісню свого серця...» [122, с. 89]. «Журливий тон» та ненав'язливі гумористичні пасажі – основні засоби для відтворення характерів друзів і однодумців: «молодого Довженка, якого в редакції тепло називали Сашком»; «щиросердної людини з вибитим оком Василя Чечвянського»; «сухорлявого, рухливого Блакитного» та «живої людської вдачі» Сергія Пилипенка. А ще теплі згадки про Володимира Сосюру, якому допоміг надрукувати в газеті «Більшовик» вірш «Відплата» («Відплата» вважається однією з перших опублікованих українських поезій В. Сосюри. – Т. Ш.); життєрадісний сміх Остапа Вишні, про плужан Олександра Копиленка і Петра Панча – «переляканих початківців у незграбних забовтаних чоботах».

Діалогізуючи з минулим, автор-оповідач увиразнює власне «я». Якщо зовнішній вигляд («сухорлявий юнак...червоною рукою з довгим плесном перегортає тремтливі листки», «з-за спини редактора часом визирає юнак, пітній, червоний, натикався на столи...»), окремі елементи біографії, події власної життєвої історії (на кшталт, в «двадцять першому році, будучи

редактором балтської повітової гезети») подаються в тексті окремими штрихами, то внутрішня боротьба, спроби віднайти себе розкриваються більш розгорнуто, з певною психологічною мотивацією: «я заздрих таким гартянам (...) Найбільш легкодухих, до них, мабуть, належав і я, ці негоди гнітили. Моє скигління з цього приводу Еллан сприйняв, як мені тоді здавалося, надто поверхово» [122, с. 92].

У «Спогадах повітового редактора» через долю авторського «я» прочитується доля літературного покоління буремних 20-х років ХХ століття. Більше того, через біографію Костя Гордієнка проходить історія України у трагічний період встановлення більшовицької влади. Тісно пов'язані між собою події особистого й суспільного життя та відчуття вагомості власного життєвого й духовного досвіду, винесене в заголовок твору, дають авторові привід писати, головним чином про себе. Звідси – відображення подій, що мають суто особистий характер, їх осмислення подаються з позиції вже пережитого ним «великого часу».

Однак, у текстуальній площині твору автобіографічний дискурс набуває ширшого хронотопного виміру. Тут можна простежити, як «прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом» [19, с. 235]. Мемуарний топос спогадів локалізований у конкретних місцях. Зокрема картина соціальних протистоянь протягом першого пореволюційного десятиліття пов'язана з Одещиною (Балтою, Одесою), Слобожанщиною (Краснокутський район), Волинню (Потіївський, Черняхівський райони Житомирської області), Сумщиною (Лебедином). Характерним образом простору твору є образ дороги / шляху («...бреду польовою дорогою в Балту», «...на суботу, неділю я зряджався в дорогу», «...вертаюся в Балту. Обійти пішки села – теж не просто...»). Відтак, у творі дотримується принцип взаємодії діахронного зображення із синхронним, який справедливо вважається важливою ознакою мемуарного жанру.

Згадуючи різні за масштабом соціальні події (продрозверстка, нова економічна політика, боротьба з неграмотністю, розгул бандитизму,

організація перших комун тощо), в яких йому довелося взяти участь, Кость Гордієнко практично ніколи не приховує своїх оцінок і поглядів на ту чи іншу проблему. Він оперує конкретними фактами особистих зустрічей, колоритними подробицями про наполегливу редакторську працю – спочатку в газеті «Червоне село», що виходила в невеликому повітовому містечку Балти, потім в одеській газеті «Більшовик».

Час від часу оприявнює фактичні дані власного життєвого досвіду: викладає фрагменти творчої біографії, що розпочалася з газетярської практики, згадує проблеми літературного становлення, осмислює творчі задуми. Водночас не забуває розповісти подробиці невлаштованого побуту та умов праці. Ось як, приміром, подає опис редакції газети, що почала виходити в Балті 1921 року: «В редакції на ту пору не було ніякого штату. Лише взимку з'явився перекладач. Газету доводилося робити самому. Друкували на твердому синьому папері, сахарному, на одній сторінці. Або на тонкому жовтому // На щастя, в Балті була так звана поліграфічна база – друкарка, складачі й друкарі. І, не знаю чому, розплачуватися з робітниками завжди доводилося мені. З великим труднощами добудеш пуд муки в повітпродкомі, і це була місячна оплата» [122, с. 92].

Про повсякденне життя Кость Гордієнко розповідає в найменших подробицях. Щиро, з тонкою іронією – про перше побачення, сум'яття від стосунків з інтелігентними дівчатами: «запросили мене і я неохоче погодився... Коли ти в обношеній одежині, вилялялій сорочці, вицвілих обмотках, на дерев'яній подошві взуття, а поряд тебе дівчина, та ще й чарівна, то можна зрозуміти, чому неохоче...» [122, с. 102]. З викривальною сатирою – про перших радянських обивателів, бюрократів, «кріпко збитих, похмурих», «недбалих у розмові й поведінці».

Згадуючи перебування в різних містах і селах України, автор не приховує причин свого переїзду з одного місця на інше. Він щиро зізнається: з одного боку, ним рухали високі наміри підвищити професійний рівень та набути творчий досвід (як-от: «попрацюваши півроку і набувши

деякий досвід (за цей час змінилося два редактори) я відчув, що газета мене не задовольняє» [122, с. 97]); з другого – цілком зрозуміле бажання молодої людини забезпечити себе матеріально («В сподіванці на гонорар я подався 1928 року на життя до Краснокутського району (Харківщина). Звідси, правда, через рік, завдяки гострій ситуації, довелося втікати. (...) // Тоді я кинувся в Житомирську область (Потіївський, Черняхівський райони), де написав брошуру “Комуна Жовтня на Волині” // Наприкінці 1929 року прибув до Лебедина, де написав другу брошуру “Комуна на хуторі Куличка”» [122, с. 99–100]).

Вельми охоче колишній повітовий редактор описує свої зустрічі з відомими письменниками, з якими тісно співпрацював і спілкувався під час виконання редакційних завдань. Подає цим людям виразні (хоч і доволі стислі), з акцентуванням на певних деталях, характеристики. Ось, скажімо, портрет Володимира Сосюри – «чорнявого юнака у потертій армійській шинелі» зі «співучим голосом, повільними рухами» і Валентина Катаєва – «сухопарого, чорнявого юнака, літературно більш досвідченого, ніж я»; оцінка людських і професійних якостей Костянтина Паустовського – «людини лагідної душі і життєрадісним сприйняттям світу», «чудового оповідача», який умів терпляче слухати «часом нудного співрозмовника». Не важко помітити, що автор «Спогадів...» виділяє такі риси людської вдачі, які цінував найбільше: професіоналізм і повагу до людини. Міркуючи вголос про місце письменника в суспільстві, акцентує на світоглядних домінантах творчого світобачення колег по перу.

Серед автобіографічної мемуаристики Костя Гордієнка немало спогадів про українських письменників – Івана Багмута («Друг дітей»), Василя Еллана-Блакитного («Співець революції»), Майка Йогансена («Світився душею»), Сергія Пилипенка («С. В. Пилипенко»), Максима Рильського («Листопад»), Миколи Хвильового («Нарис про М. Хвильового») та ін. Ці твори позначені певним емоційним зарядом, який передає ставлення автора до друзів і колег, з якими тісно співпрацював чи спілкувався в роки власного

літературного становлення. Це щемливий сум та скорботна туга за тими, кого вже немає, непідробна любов і повага до метрів художнього слова, захоплення від творчих досягнень.

Означені тексти мають виразні жанрові особливості: асоціативно-ретроспективні екскурси, «пунктирний» підхід до творчої індивідуальності, автентичний фактаж та високий рівень суб'єктивності (потужне авторське начало у процесі фіксації тих чи інших рис творчого обличчя) уривчастість і фрагментарність. У спогадах постає образ конкретної людини-митця, лаконічно відтворюється якийсь один епізод із його життя, нерідко обрамлений «картиною» епохи. Особистість оповідача в таких спогадах знаходиться на периферії, власне як і ретроспективність оповіді, що має (за законами жанру. – Т. Ш.) розгортатися в хронологічній послідовності. У творах означеного тематичного спрямування поряд із фактами реальної дійсності потужно оприявлюються елементи художнього письма.

У спогадах письменник не шкодує слів для того, щоб розповісти про «дар Божий» свої друзів – «перших голосів на зламі світу, в яких пробивався новий емоційний струм». Із повагою й захопленням розповідає про поетичні голоси Павла Тичини і Володимира Сосюри, з яким на все життя «встановилися дружні стосунки»; молодого Олександра Довженка, який до своїх малюнків «часом сам давав дотепний текст»; Остапа Вишню і Степана Олійника, що «засівали землю вишневим сміхом, життєрадісним, як веснянки. Часом кидали під ноги їжаків» [110, с. 12].

У «Нарисі про М. Хвильового»¹ автор зосереджує увагу на постаті письменника, який відіграв значну роль у його становленні. Точніше, на двох подіях, пов'язаних із Миколою Хвильовим. Перша представлена на рівні міркувань про авторитетного вчителя й наставника, друга – пов'язана із трагічним моментом загибелі «романтика революції». Діяльність майстра

¹ Текст «Нарису про М. Хвильового» довгий час зберігався в Харківському літературному музеї в рукописному вигляді. Вперше опублікований у виданні «Кость Гордієнко: нариси, публіцистика, епістолярій», підготовленому нами 2014 року [476].

слова оповідач розглядає в органічній єдності – як людини («Людина великої душі, простої вдачі, Микола Хвильовий притягував до себе нас, початківців. Ми відчували в ньому майстра, але мадодоступного» [476, с. 23]; «...в пам'яті збереглася доброзичливість людської душі. Теплий голос. Бадьорі інтонації» [476, с. 24]) і творця («...мені недсяжні були засоби письма Хвильового. Його поетика, стильова експресія, творча насиченість, сатиричні засоби» [476, с. 23]).

Звертає увагу читача на доброзичливе ставлення Миколи Хвильового до його перших літературних спроб. Не забуває розповісти і про прикрий випадок, що стався на перших порах їхнього знайомства. Кость Гордієнко, не маючи творчого хисту та достатнього професійного рівня, не досягнувши творчої майстерності майстра слова, виступив у газеті «Вісті» з критичними роздумами з приводу його «Синіх етюдів». Уже з погляду життєвого і творчого досвіду причину вчинку дилетанта-самоука пояснює чесно й лаконічно: не зумів «легко досягнути чи сприйняти».

Розповідь про свою останню зустріч із письменником Миколою Хвильовим насичена драматичними подробицями: «В кімнаті було душно і людно... Гнітюча тиша... В людських очах сльози... Не ховає жалю Тичина... // На безкровному обличчі Хвильового, на скроні і біля носа запеклася кров. Блискавка смерті» [476, с. 24]. Інтонаційно-логічні, фразові акценти (риторична серія питань, еліпсис, інверсії) й недомовленість посилюють розуміння трагічної ситуації. Використані в тексті психологічні паузи детермінують напруження, викликають чіткі асоціації від усвідомлення великого горя – смерті близької людини.

Авторські інтонації у спогаді «Листопад» мають абсолютно інше забарвлення. Вони – щирі й душевні, натхенно-замріяні та хвилююче наснажені особистою зустріччю й бесідою з Максимом Рильським. Дві неповні сторінки філологічних спостережень із вкрапленнями діалогу, ліричними пейзажами та кількома штрихами до характеристики розкривають образ майстра художнього слова. Основний акцент – на глибокій ерудиції

поета-лірика, енциклопедичному світобаченні та поетичній сназі, що жила з народних джерел.

Малюючи словесний портрет Сергія Пилипенка («С. В. Пилипенко»), автор спогадів прагне передати свою повагу й шану до «організатора і вихователя літературної молоді», який на початку буремних 20-х років умів гуртувати навколо себе людей та «заохочував нас, молодих, до критики, але обережно охолоджував занадто гарячі голови своїм зрілим словом» [123, с. 74]. Власне так само, як і до Василя Еллана Блакитного, який познайомив Костя Гордієнка з керівником літературного об'єднання селянських письменників «Плуг».

Однак розповідаючи про першого й незмінного редактора газети «Вісті» ВУЦВК («Еллан»), що «вражав ...своєю невтомною енергією, життєрадісним сприйняттям світу», оповідач звертає увагу насамперед на спосіб його художнього мислення, мотиви поезії й образну систему, на сатиру, яка «набирала широкого обсягу і звучання» тощо. І чи не вперше, згадуючи «невтомного бійця і трибуна», організатора «Гарту», натхненника «Всесвіту» й «Перцю», публічно говорить про молоді «літературні сили» та «видатних художників» слова, яких «спіткала трагічна доля часів деспотичного культу» [127, с. 53].

Іншими словами, в кінці 1970-х років, коли Україною котилася хвиля безцеремонних нагінок на творчу молодь, що виступила проти догматизму і традиціоналізму, та набирала обертів сфабрикована кампанія карних процесів проти правозахисників і дисидентів, Кость Гордієнко знайшов у собі мужність відкрито сказати правду (нехай навіть і неповну, нехай на рівні констатації) про сталінські репресії, які знищили українське літературне відродження 20-х років ХХ століття. Розповісти про тих, хто потрапив під маховик каральної системи, кому режим «зламав хребта», звинувачуючи в «буржуазному націоналізмі».

Одягнувши в маску лояльності в умовах тоталітарного засилля, Кость Гордієнко свідомо (можливо, і вдавано свідомо) став виразником офіційної

доктрини і, просто кажучи, словомислення соціалістичного реалізму. Однак радянська система не змогла знищити в ньому глибокі людські вартості. Вже на схилі літ письменник у ряді автобіографічних мемуарів відверто розповів страшну правду про трагедію голодомору та сталінські репресії. Визначивши свій та інших «безвольних одописців» (вислів О. Зінкевича) «діагноз» – конформіста: «ми були найтрагічніші постаті, в яких не вистачило духу сприйняти сувору минувшину в світлі правди» [127, с. 53].

Мемуари Костя Гордієнка (власне як і весь літературний доробок) – це не просто підсумок довголітньої літературної праці, зроблений автором наодинці для обмеженої аудиторії. Це відповідь на питання: чи мав один із могікан української літератури ХХ століття ідеологічну домінанту в своєму світовідчужанні та художньому світомоделюванні; чи прожив більшу частину життя, надягнувши маску лояльності, вправно послуговуючись творчим інструментарієм конформістських практик.

Висновки до п'ятого розділу

В історію української літератури ХХ століття Кость Гордієнко ввійшов не тільки як талановитий прозаїк, а й як мемуарист та автор літературно-критичних праць. Досвід і роздуми митця лягли в основу мемуарних нарисів, статей і розвідок, більшість із яких склала збірки «Лінія пера», «Слово про слово», «Рясне слово», «Зернися, земле».

Збірка «Лінія пера» засвідчує злам у світоглядних позиціях автора та принципах художнього світомоделювання, зміни в естетичних орієнтаціях. Діючи під постійною загрозою життю й добробуту свого власного та своєї родини, долаючи докори сумління, письменник відмовився від виявлення власної думки на користь ідеологічних та державно-партійних пріоритетів.

Проблемно-тематичний зміст літературно-критичних праць та мемуаристики, що ввійшов до книжок «Слово про слово», «Рясне слово», «Зернися, земле», фокусується навколо осмислення питань культури рідної мови та особливостей мовної майстерності письменника, світоглядно-

етичних й естетичних засад та проблем літературної творчості (художньої типізації, публіцистичних жанрів, стилю й поетики). Кость Гордієнко виступає проти канцеляризації мови, стандартизації письма та мовного схематизму, критикує порушення стилістичної єдності художнього твору.

Ряд різких міркувань автора критичних статей спрямовані проти вульгаризаторської сталінської критики та всієї системи рольових функцій наглядців над літературою (жорсткого ідеологічного тиску на інакодумство, репресій і заборон). Разом із тим інтегрований у радянську структуру цінностей письменник у своїх міркуваннях не виходить за регламентовані межі радянської літературознавчої методології та використовує словомислення на рівні стандартизованих трафаретів, що відповідають естетиці соціалістичного реалізму.

У портретних замальовках постають образи найвидатніших українських письменників (Олександра Довженка, Василя Еллана-Блакитного, Сергія Пилипенка, Максима Рильського, Миколи Хвильового та багатьох ін.), зображені з найменшими подробицями зовнішнього і внутрішнього характеру. Амплітуда авторських інтонацій у спогадах про друзів, об'єднаних спільністю інтересів, доволі широка: від щирих і хвилююче наснажених до щемливого суму та скорботної туги за тими, кого вже немає.

Спогади Костя Гордієнка – це публічна розповідь про результати творчості, актуальний діалог із широкою аудиторією – новою, часом незрозумілою для немолодого письменника. Це спроба осмислити власну долю й розібратися в самому собі. Для сучасного читача – це спроба зрозуміти не тільки минуле, а й сучасні українські реалії, певною мірою – визначитися з пріоритетами майбутнього як для індивідуального «я», так і народу загалом.

ВИСНОВКИ

Український літературно-мистецький процес початку ХХ століття – явище яскраве й неоднорідне, позначене, з одного боку, формуванням багатовекторних естетичних потоків, свободою художнього вияву та масштабними експериментами; з другого – домінуванням політичних рефлексій у соціокультурній сфері, спробами творення літератури в дусі «пролетарської ідеології». Результатом процесу інтенсивного «змішування культури з політикою» стало утвердження партійно-державного диктату в літературі й мистецтві та формування єдиного методу – соціалістичного реалізму. Принципи соцреалізму, офіційно задекларовані на установчому з'їзді радянських письменників та закріплені у статуті Спілки, визначали світоглядно-змістовий і формально-стильовий діапазон літературної практики.

Соцреалізм був динамічною системою, що характеризувалася різними «життєвими фазами»: фаза канонізації (кінець 20-х – початок 1930-х років) та використання канону з різним рівнем ідеологічного тиску перейшла в період деканонізації (середина 30-х років ХХ століття – 1953 рік), а після краху політико-ідеологічної системи трансформувалася в постканонічну стадію (1953 рік – початок 1980-х років). В умовах несвободи, тотального цензурування поетикальних ознак і рецептивних критеріїв художній метод радянської літератури забезпечував політичну маніпуляцію свідомістю мас, виконував функцію регулятора соціальної комунікації. Безапеляційне панування ідеологічного дискурсу детермінувало ідеологічне маркування художньої творчості письменників. Гносеологічною нормою буття і творчості в радянській системі координат стала роздвоєна свідомість автора-творця.

Розвиток літератури, художня творчість під тиском ідеології й диктату влади детермінували практику «примирення» та «співробітництва», що включала відверті вчинки й негласні компроміси. Механізми убезпечення життєдіяльності діяли в унісон з механізмами самовиправдання та

самореабілітації. Політична лояльність / псевдолояльність стала індульгенцією права на творчість, а в ситуації політичних репресій – збереження життя.

Практика конформізму формувалась не тільки через партійний контроль та жорстку регламентацію творчої діяльності. Дієвим механізмом упокорення літераторів стала система заохочень (ордени, медалі, звання, премії, гонорари за книжки і под.), патерналізм і заступництво. Найбільш схильні до компромісів отримували керівні посади в СПУ, в державному апараті, членство в громадських організаціях тощо.

«Процедура» вписування в систему координат радянського буття забезпечувалась набором конформістських практик: від соцреалістичного міфотворення до боротьби за прихильність і симпатії партійних можновладців задля кар'єри чи заступництва. Естетичний конформізм – пристосування автора до вимог соцреалізму – оприявлюється на рівні відмови суб'єкта творчості від естетично відповідальної позиції та його орієнтації на «прямий контакт» із читачем; на рівні поєднання індивідуального художнього бачення і визначених політичних установок, контекстуального використання готових художніх прийомів і форм тощо.

«Мова співробітництва» в царині художнього слова, сформована в політичних та соціокультурних реаліях радянської системи, детермінувала корозію базових понять і смислових рівнів та знівельовала будь-яке автономне існування митця. Навзамін індивідуально-авторському слову прийшло «готове слово», корельоване із системою нормативних значень. Традиційні естетичні категорії (прекрасне й потворне, творча уява, фантазія, гра та ін.) змінила тріада – «ідейність» / «партійність» / «народність», що виступала критичним знаряддям оцінки художнього твору та визначала його естетичну вартість. Поетика компромісу як результат максимально несуперечливого пристосування художнього світу твору до ідеологічних завдань передбачала чітку структуру нормативних значень, репрезентованих як на проблемно-тематичному, образному, композиційному, так і на жанрово-стильовому структурних рівнях.

Попри обмеження свободи творчої самореалізації, в українській літературі нерідко оприявлювалася протилежна до репрезентованої офіційною ідеологією система знаків. Серед механізмів письма, які не вкладались у нормативні вимоги, – іносказання, натяки, смислові інверсії та «підозрілі» міркування. Помітна двозначність, використання символів і знаків, що надавали тексту додаткового змісту, пов'язаного з кодами національної культури. Означена тенденція посилилася в період трансформації та модифікації канону соцреалізму, пов'язаних із частковим демонтажем тоталітарної системи та локальною лібералізацією соціокультурної сфери.

Творчість Костя Гордієнка формувалася в епоху соціально-політичних катаклізмів та національно-визвольних змагань, що так чи інакше позначилися на його світогляді, принципах художнього світомоделювання. Недовготривалий «одеський» та активний «харківський» періоди роботи в 1920-ті прикметні творчими зв'язками з національно-свідомою літературною генерацією, естетичним ростом і формуванням творчих засад, зреалізованих у малоформатній прозі та сатиричних повістях. «Утікацтво» у провінцію в кінці 1920-х років пов'язано з посиленням партійної регламентації літератури, що зводила до мінімуму простір творчої ініціативи, ідеологічним тиском та судовими процесами. «Лебединський» період тривалістю в півстоліття (за винятком евакуації в період Другої світової війни) став випробувальним етапом для художнього розвитку письменника, його естетичних переконань і художнього мислення.

Внутрішні зміни, спричинені зовнішніми факторами, детермінували конформістські практики життя і творчості Костя Гордієнка. «Діалог» із владою у площині великої епічної прози знайшов відбиток у готових соціальних риториках, запропонованих схемах і методах міфологізації, що відповідали соцреалістичним вимогам. Перманентне балансування між власними творчими спонуками, художніми пріоритетами та офіційним

«дискурсом влади» нерідко призводило до внутрішнього роздвоєння майстра слова, проявлення конформістських інтенцій.

Основною формою художнього реагування письменника-початківця стали такі «мобільні» жанри, як: нарис («На руїнах монастиря», «Баржан»), оповідання («Федько», «Харчевня “Розвага друзів”»), новела («Ніч», «Червоні роси»), шкіц («Кривий Зуб і Клишоногий»), «малюнок з натури» («Вулиця вечірня», «Базар»), що не лише жанрово маркували текст, а й виконували функцію конкретизації та доповнення змісту твору. Мала проза, видрукувана у періодиці та окремими виданнями, виявляє реалістичність манери письма (об'єктивно-описова манера оповіді, діалогічний наратив, сюжетно-подієве начало) з помітним тяжінням до натуралістичної стилістики та стильових тенденцій модернізму (імпресіонізму, символізму, кінематографічних прийомів).

Найбільш продуктивним у ранній творчості Костя Гордієнка є жанри оповідання та новели. Нарисова форма як спосіб пізнання «я» та іншого дозволяла авторові відтворити події, умови життя й побуту персонажів із документальною скрупульозністю та конкретикою; будувати сюжет, відмовляючись від художнього вимислу, спираючись на реальні події та залучаючи публіцистичний матеріал. Шкіц прикметний точністю зображення життя, життєвими прикладами, вихопленими з потоку реалій дня. Гумористичні «малюнки з натури» стали майже фотографічною констатацією побутових спостережень автора в період непу, у фокусі уваги якого – певна ситуація чи момент, зображені з відтінками сатиричного висміювання.

Домінантними в ранній прозі Костя Гордієнка є тема міста й села пореволюційного десятиліття, нерозривно пов'язана з осмисленням долі «маленької людини» (нерідко – духовно вбогої, з асоціальним способом життя), інтереси якої полягають у задоволенні найпростіших життєвих запитів. Авторська увага зосереджена на осмисленні глибини падіння людини «на дно», визначенні міри моральної та духовної ницості, до якої вона

здатна дійти. Художній аналіз дитячі долі синтезується з аналізом виняткових у своєму трагізмі ситуацій, що найповніше виявляються у кризові моменти соціальних протистоянь – революції, війни, голоду. На передньому плані, як правило, характери дітей із бідняцьких верств, сиріт-безбатченків, «дітей вулиці», їхні відчуття і враження. На іншому полюсі художньої моделі зафіксовані картини радянського міфотворення – щасливого дитинства, – пафосні, далекі від правди, ідеологічно зорієнтовані.

У центрі сатиричного аналізу повістей «Автомат» і «Славгород» – нетипові для ранньої прози характери, ситуації, теми. З одного боку, українська провінція, відгороджена від світу своєю самовдоволеністю та герметичною самозакоханістю; з другого – система цінностей (чванливість, снобізм) у наскрізь фальшивому світі новітніх чиновників від влади, обивателів і пристосуванців. Типізуючи образи радянських урядовців, автор демонструє різні прийоми сатиричного зображення: промовисті прізвища і прізвиська, мовну характеристику (поєднання розмовного стилю з офіційно-діловим, лайливі лексеми, знівечені іншомовні слова, актуальні лексичні кліше), зіставляє високе й низьке, ідеологію і побут тощо. Обидва твори прикметні яскраво вираженими перегуками з «Повістю про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», із «Тарасом Бульбою» і «Старосвітськими поміщиками» Миколи Гоголя, з повістю «Іван Іванович» Миколи Хвильового, гуморескою Остапа Вишні «Про чистку апарата на селі»: як на рівні алюзій і ремінісценцій, так і на рівні загального пафосу, типу риторики, образно-сміслових рядів тощо.

Різноманітні за стилем і поетикою твори 1928 – 1930-го років демонструють процес адаптації письменника до політико-ідеологічних вимог: спочатку поєднання індивідуального художнього бачення та визначених політичних установок, згодом підпорядкування художнього мислення диктатові влади. Найбільш затребувані малоформатні жанри – нарис і оповідання – сфокусовані на відтворення динаміки й панорами «нового часу». У змодельованій письменником картині світу засадничим є

конкретно-реалістичне відображення життя українських селян, що об'єдналися в перші артіль / комуни, завжди однозначне й пафосно оптимістичне (оповідання «Ладька», «Комунари», «Кулічани в комуно пішли»; нариси «Комуна «Жовтня» на Волині», «Комуна на хуторі Куличка» та ін.).

В окремих творах («Хазяїн і наймит», «Мудриголови», «Нечипір») помітні спроби органічно поєднати соціальний та національний компоненти, показати індивідуальне «я» через характерні мовні «партії» з усіма можливими відтінками та нюансами, через внутрішню і зовнішню реакцію. На першому плані нарації деталізовані міркування й короткі репліки героя, розповіді, спогади, далі – конкретні вчинки й поведінка. Мовлення персонажів, що помітно переважає сюжетно-подієве начало, розкриває мотивацію вчинків, логіку поведінки, загалом – виражає спосіб мислення. Часом у структурі тексту знаходять відбиток експерименти раннього періоду творчості (графіка, ритмічна організація тексту з характерною семантико-синтаксичною будовою фрази та заклично-спонукальними інтонаціями).

У малоформатній прозі та у великих епічних творах періоду «канону соцреалізму» (цикл повістей «Зерна», роман «Діти землі») автор представляє раціонально обґрунтовану візію соціальної дійсності. У тематиці й поетиці оприявлюється ідеологічний компонент: функціонування групи персонажів із наперед визначеними соціальними ролями, ряд типових проблемних колізій, пов'язаних із класовою боротьбою, вихованням несвідомої селянської маси, досягненнями соціалістичного будівництва тощо. Попри деталізоване відтворення життя, психології, побуту персонажів, автор демонстративно ігнорує особисті взаємовідносини, уникаючи осмислення тем приватного життя (дружби, кохання, інтимних почуттів). Побутові колізії в художній інтерпретації Костя Гордієнка народжуються з трудових, виробничих відносин, що цілком відповідало соцреалістичній схемі зображення життя людей. Стандартний мотив «класової боротьби» розгортається не тільки між односельцями, а й між членами однієї родини.

У «сільських» повістях («Артіль», «Зерна», «Атака», «Сім'я Остапа Тура»), у романі «Діти землі» помітне намагання відійти від офіційної риторики та системи нормативних значень. В окремих епізодах письменник вдається до об'єктивного відтворення колективізації українського села, розповідаючи про непомірні плани хлібозаготівель, низький рівень оплати праці, адміністративний тиск; до глузування (часом неприхованого) над радянською системою господарювання. У текстах зустрічається чимало натяків, згадок та відвертих розмов про голод, про мотивацію розкуркулення заможних господарів, що проводилася під гаслом «грабуї нагробоване!».

У виховній повісті «Буян» принцип використання художнього тексту як політичної пропаганди обумовлює проблематику, конфлікт і ключові соціальні ролі персонажів. Твір містить стандартизовані трафарети офіційного дискурсу, на кшталт: показу щасливого дитинства, гіперболізації успіхів учнів у суспільнокорисній праці, кітчевих картини відпочинку й дитячих захоплень.

Провідною темою малої прози Костя Гордієнка воєнного періоду є боротьба українців з фашистськими загарбниками: зі зброєю на полі бою, у партизанському загоні, на окупованій землі. Рефреном проходить ідея незнищеності й волелюбності народу, заклики до відплати ворогові, звучить біль згорьованих матерів. У низці оповідань, що засвідчують збереження константних прикмет творчого почерку, автор осмислює морально-етичні питання, зокрема аналізує морально-етичні первні у характері людини, її вартісні життєві орієнтири, що найгостріше проявляються у кризові моменти. Оповіданням притаманна композиційна зосередженість, концентрація думки та лаконічність викладу, відображення етапних моментів життя героя, який знаходиться в екстремальних умовах воєнного лихоліття. Твори не позбавлені виразної публіцистичної загостреності, однак у них більше тепла, ліричного пафосу, живих національних реалій. Звучить національний гумор, влучний, із сатиричним відтінком, нерідко відлунить саркастичний сміх.

Короткі за обсягом, але глибокі за змістом оповідання Костя Гордієнка, попри широке осмислення життєвих проблем і колізій воєнного часу, не позбавлені вад і певних слабкостей, серед яких чи не найпомітніші – стандартизовані трафарети (схематичне зображення ворогів, плакатність радянських героїв, мелодраматизм і под.), спрощені батальні уявлення, штучний народний оптимізм, кітчеві картини торжество праці та добробуту українських колгоспників.

У романній трилогії «Буймир» письменник відобразив широку епічну картину народного життя. У сфері художньої обсервації – події історичного минулого («Чужу ниву жала»), розвиток українського села за умов колективних форм господарювання, перетворення у свідомості й побуті («Дівчина під яблунею»), хроніка крові й боротьби народу періоду кривавого лихоліття Другої світової війни («Буймир»). Романи ввібрали чимало вантажу образів та мотивів із попередніх творів Костя Гордієнка.

Художні моделі трилогії «Буймир» «обертаються» довкола ключових опозицій соцреалістичного методу, маркованих ідеологічним змістом: свій / чужий, вчора / завтра, минуле / майбутнє, позитивний / негативний, свідомий / стихійний і под. Водночас, маючи обмежену свободу на творчість, глибоко вистражданий досвід в умовах ідеологізованої літератури, письменник зосереджує увагу на моральних підвалинах життя українського хлібороба, незнищенності вікових традицій; визначальні риси поезики бере від національної традиції, живого народного слова.

У художній площині трилогії «Буймир» виразно простежуються визначальні риси індивідуально-авторського стилю: потужна фольклорна стихія, символічні образи, романтичне сприйняття й зображення подій і характерів, правдивість оповіді та об'єктивізм оцінок тощо. В усіх трьох книгах незмінно живописними є описи природи, картини мальовничих слобожанських краєвидів. Персонажі зображені здебільшого в етнонаціональних ознаках, у поєднанні внутрішнього й okazіонального. Висновки – часто розлогі, з філософськими узагальненнями – набувають

вагомого сенсу як для розуміння морально-етичних ідеалів та духовних орієнтирів героїв романної трилогії, так і для усвідомлення світоглядно-етичних цінностей автора.

Прагнення Костя Гордієнка до життєвого й художнього узагальнення, відтворення живої правди дійсності, до осягнення різних суперечностей буття зреалізоване в книжці «Зимова повість». Попри актуальність проблематики, аналітичність, гостро критичний пафос та увагу до народного середовища, у творі виразно окреслилися принципові художні вади. Серед від'ємних прикмет – схематичність конфлікту, «персоналізація» суспільних зв'язків, невмотивованість людських характерів, переважання «технології над психологією» тощо.

Горизонти критичного мислення Костя Гордієнка розгорнулися у нарисах і статтях літературно-критичного, публіцистичного плану. Літературно-критичні праці «Народження твору», «Замітки на “Кленових листках”», «Народний характер», «Творчі джерела», «На шляху до зрілості» та інші резонують із актуальними проблемами української літератури та художньої творчості. Рух думки автора обертається навколо питань культури мови, її стилістичних та інтонаційних ресурсів, образної системи народного мислення тощо. У критичних розвідках актуалізуються національні світоглядні коди, пов'язані з національною своєрідністю мистецтва слова, національним характером, із віддзеркаленням національної ментальності в художній літературі.

Потужний пласт публіцистики Костя Гордієнка пов'язаний зі спогадами про літературний процес 1920-х років, вплив літературного оточення на творче зростання («Літа молодії», «Літературне осоння», «Спогади повітового редактора») та творчі взаємозв'язки («Друг дітей», «Еллан», «Листопад» та ін.). У мемуарно-автобіографічних творах факти реальної дійсності, пов'язані з елементами художнього письма, не виходять за межі біографії автора. Події власної життєвої історії подаються окремими штрихами, натомість спроби утвердитися в літературі розкриваються більш

розгорнуто, з певною психологічною мотивацією. Попри наявність у текстуальній площині усталених стереотипних підходів та ідеологічних алгоритмів до відображення дійсності, оповідач широко представляє творчу атмосферу в українському літературному житті періоду національного відродження, об'єктивно відтворює характери друзів і колег-однодумців із харківського літературного кола.

Белетризована мемуаристика Костя Гордієнка – це не тільки підведення підсумків наодинці з собою, публічне самопізнання і розповідь про сокровенне, не тільки глибокі роздуми про свій довгий неспокійний вік. Це відверта спроба на схилі літ налагодити діалог із широкою аудиторією, розповісти про себе, про літературу, повернутися до осердя власної творчості. Загалом, спроба показати буремну епоху соціальних катаклізмів ХХ століття через злети і падіння індивідуального «я», через суб'єктивний простір і час, і таким чином зрозуміти не лише минуле, але й сьогодення.

І насамкінець, зауважимо: творчість Костя Гордієнка, формування художньої свідомості якого припало на пореволюційну атмосферу 1920-х років, а набуття досвіду та розвиток таланту – на період панування ідеологічної парадигми соцреалізму, наочно ілюструє долю і роль митця в тоталітарних умовах. Розкриває практики адаптації автора-творця, висвітлює логіку як вимушеного, так і добровільного конформізму. Більше того, віддзеркалює трагічний результат балансування між світоглядно-етичними й естетичними засадами та накинутими «згори» вимогами єдиного радянського стилю.

Потенціал проблеми політичної регламентації естетичних норм тоталітарної культури, системи прийомів, сформованих для поєднання вимог соцреалістичного дискурсу, власне художньої логіки й індивідуально-авторських інтенції не вичерпується нашим дослідженням. Цілком очевидно, що вивчення тоталітарного досвіду шляхом осмислення літературно-художніх практик дає можливість не тільки розширити межі пізнання людини й соціуму, а й дозволяє виокремити своєрідний інтелектуально-ментальний феномен, що виявляється в антиколоніальній проекції світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Канон як мистецтво пам'ятати. *Сучасність*. 2010. № 5. С. 153 – 163.
2. Агеєва В. Микола Хвильовий. *Хвильовий М. Новели, оповідання*. Київ: Наук. думка, 1995. С. 5 – 30.
3. Агеєва В. Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років. *20-і роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1990. С. 124 – 170.
4. Агеєва В. П. Психологічний соціалізм: лірика Максима Рильського періоду зламів. *Наукові записки НаУКМА. Т. 98: Філологічні науки*. 2009. С. 11 – 24.
5. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза. Київ: Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. 160 с.
6. Арндт Х. Джерела тоталітаризму. Київ: Дух і література, 2002. 575 с.
7. Алексієвич С. У войны не женское лицо...: документальна проза. Москва: Правда, 1988. 460 с.
8. Астаф'єв О.Г. Неореалізм: стратегія транзитивності. *Лірика української еміграції: еволюція стильових систем*. Київ: Смолоскип, 1998. 314 с.
9. Баберовскі Й. Червоний терор. Історія сталінізму. Київ: К.І.С., 2007. 245 с.
10. Бажан О. Андрій Малишко та суспільно-політичні процеси в Україні (друга половина 1940–1960-і роки): оцінки, судження, дії. *Краєзнавство*. 2012. №4. С. 75 – 86.
11. Балина М. Дискурс часу в соціалізмі. *Соціалістический канон: збірник статей*. Санкт-Петербург: «Академічний проект», 2000. С. 585 – 595.
12. Балина М. Ідейність – класовість – партійність. *Соціалістический канон: збірник статей*. Санкт-Петербург: «Академічний проект», 2000. С. 362 – 376.
13. Баран В. Цензура та ідеологічний контроль в Україні (1946 – 1960-ті роки). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*.

- Вип.7.* Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2000. С. 497 – 509.
14. Барка В. Душі едемітів: роман. Київ: УКСП «Кобза», 1994. 664 с.
15. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: ПРОГРЕСС, 1989. 616 с.
16. Барт Р. Нулевая степень письма [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://vk.com/doc115091650_444395793
17. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва: Худ. л-ра, 1986. 543 с.
18. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/index.html>.
19. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
20. Баш Я. Сила: повість. Київ: Молодий більшовик, 1934. 117 с.
21. Бедзик Д. Завжди з народом: К. Гордієнку – 80. *Літературна Україна*. 1979. 2 жовтня. С. 3.
22. Бердяев Н. А. О самоубийстве: Психологический этюд. Москва: Изд-во МГУ, 1992. 23 с.
23. Бережний В. Нескорений Буймир. *Літературна Україна*. 1969. 7 січня. С. 3.
24. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману. *Слово і час*. 2005. № 2. С. 44 – 52.
25. Біда А. Літописець славного Буймира: К. Гордієнку – 75. *Ленінська зміна*. 1974. 3 жовтня. С. 4.
26. Білецький О. Становлення української радянської прози. *Зібрання праць у п'яти томах*. Київ: Наукова думка, 1966. Т. 3: Українська радянська література. С. 7 – 36.
27. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917–1941 рр.): Джерелознавче дослідження. Київ: БВ, 1999. 447 с.

28. Блюм А. За кулисами «министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917 – 1929. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1994. 320 с.
29. Болдырева Е. М. От «Педагогической поэмы» к «педагогической идиллии» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/14_9/
30. Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. Москва: МФД: Материк, 2005. 751 с.
31. Борев Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. Москва: АСТ: Олимп, 2008. 478 с.
32. Бродский В. Послесловие к «Котловану» А. Платонова [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/BRODSKIJ/br_platonov.txt
33. Брюгген В. Люди Буймира. *Сільські вісті*. 1972. 2 березня. С. 2.
34. Брюховецький В. Микола Зеров. Літературно-критичний нарис. Київ: Рад. письменник, 1990. 309 с.
35. Брюховецький В. Нивою життя народного. Кость Гордієнком. *Твори в двох томах*. Київ: Дніпро, 1979. Т. 1. С. 5 – 16.
36. Брюховецький В. Творчі джерела. Розмова з К. Гордієнком. *Прапор*. 1977. № 9. С. 100 – 104.
37. Бузько Д. І. Голяндія: романи. Київ: Дніпро, 1991. С. 242 – 393.
38. Булавка Л.И. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. Москва: Культурная революция, 2007. 272 с.
39. Булавка Л. Художник и власть: перпендикулярно мифу. *Политический класс*. 2009. № 1 (49). С. 96 – 112.
40. Буржуазних націоналістів – на смітник історії! *Літературна газета*. 1947. 20 листопада, № 47 (240). С. 2.
41. Василенко П. Майстер із Буймира: до 90-річчя з дня народження українського письменника К.О. Гордієнка. *Червона зірка*. 1989. 30 вересня. С. 2.
42. Васильев В. Ю. Селянський опір колективізації в Україні (1930-ті рр.). *Історія України. Маловідомі імена, події, факти: зб. ст.* Київ: Ін-т історії України НАН України, 2005. № 31. С. 140 – 150.

43. Васьків М. Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/5693/7/M_Vaskiv_UHPISP_1_GI.pdf.
44. Васьків М. С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка: монографія. Кам'янець-Подільський: Буйницький О. А., 2007. 208 с.
45. Верунь Т. Кость Гордієнко (до 60-річчя з дня народження). *Дніпро*. 1964. № 10. С. 134 – 135.
46. Виступ Івана Світличного на вечорі пам'яті Василя Симоненка в Київському медінституті у грудні 1963 року. *Український вісник*. 1971 (січень). Вип. 4. С. 76.
47. Вишня О. Усмішки. Том другий. Київ: ДВУ, 1930. С. 111 – 113.
48. Власенко С. Документи про О.П.Довженка періоду Великої Вітчизняної війни у фондах Центрального державного архіву громадських об'єднань України. *Сіверянський літопис*. 2014. № 5. С. 103–114.
49. Власть и художественная интеллигенция. *Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике 1917–1953 гг.: сб. материалов*. Москва: Международный фонд «Демократия», 1999. 868 с.
50. Волинський К. Довга тінь «кремлівського розп'яття»... *Літературна Україна*. 1992. 16 квітня. С. 5.
51. Вороніна Л. Півсторіччя великої співдружності: інтерв'ю з К. Гордієнком. *Україна*. № 34 (серпень). 1984. С. 6–7.
52. Вухналь Ю. Життя та діяльність Федька Гуски. [б.м.] [б.р.]. 36 с.
53. Гаврищак І. Неспокій Юрія Смолича (1900-1976). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.slideshare.net/gavryshchak/ss-49424351>
54. Гаджиев К. С. Тоталитаризм как феномен XX века. *Вопросы философии*. 1992. № 2. С. 3 – 25.
55. Гаев А. Заробітчани. *Красное знамя*. 1950. 3 январа. С. 3.

56. Галич О.А. Мемуари: масова чи елітарна література? *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.* Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. С. 191 – 196.
57. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
58. Гарачковська О. ХХ століття в українській поезії крізь призму сміху. Київ: Альфа-М, 2015. 560 с.
59. Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма. *Соцреалистический канон: сборник статей.* Санкт-Петербург: «Академический проект», 2000. С. 289 – 319.
60. Геллер М. Машина и винтики: история формирования советского человека. Москва: Изд-во МиК, 1994. 336 с.
61. Гельфандбейн Г. Делегат першого з'їзду. *Вечірній Харків.* 1984. 20 вересня. С. 3.
62. Гельфандбейн Г. Доля Буймира. *Соціалістична Харківщина.* 1973. 23 лютого. С. 14.
63. Гельфандбейн Г. Епізоди незабутніх днів. *Прапор.* 1980. № 11. С. 115 – 117.
64. Гельфандбейн Г. Збагаченні життям. *Літературна Україна.* 1977. 20 травня. С. 3.
65. Гельфандбейн Г. Публіцистика К.О. Гордієнка. *Соціалістична Харківщина.* 1985. 2 квітня. С. 3.
66. Герасименко Ю. Лінія життя: про творчість письменника К.О. Гордієнка. *Прапор.* 1973. № 5. С. 72–77.
67. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2002. 750 с.
68. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград: Сов. писатель, 1979. 224 с.
69. Головка А. Бур'ян. Харків: ДВУ, 1929. 288 с.
70. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. 296 с.

71. Голубева З. Роман о колхозной деревне. *Красное знамя*. 1954. 25 декабря. С. 3.
72. Голубева З. С. Український радянський роман 20-х років. Харків: Вид-во Харк. ун-ту, 1967. 215 с.
73. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. Москва: Наследие, 1992. 199 с.
74. Гольдштейн Д. Діти землі. *Літературна газета*. 1938. 11 січня. С. 2.
75. Гордієнко К. Артіль: повість. Харків: Рух, 1932. 260 с.
76. Гордієнко К. Автомат: оповідання. Харків: Книгоспілка, 1928. 37 с.
77. Гордієнко К. Авторизований текст. Спогади Костя Гордієнка про М. Хвильового: рукопис. *Архів Літературного музею*, м. Харків. Вст-10353, РП-412/1-2, 1972. 1 арк.
78. Гордієнко К. Атака: оповідання. Гордієнко. Харків: Рух, 1931. 232 с.
79. Гордієнко К. Баржан: нарис про робітників. *Всесвіт*. 1926. № 10. С. 10 – 11.
80. Гордієнко К. Безсмертя людяності: зі спогадів воєнних літ. *Прапор*. 1985. № 2. С. 62 – 77.
81. Гордієнко К. Буймир. Київ: Дніпро. 1972. 277 с.
82. Гордієнко К. Буян: повість. Київ: Державне літературне видавництво, 1938. 96 с.
83. Гордієнко К. Б'ють джерела: нариси. Харків: Харківське книжково-газетне видавництво, 1947. 60 с.
84. Гордієнко К. Вечори на хуторі під Красносілкою. Харків: Радянська література, 1934. 28 с.
85. Гордієнко К. Вибори. Харків: Рух, 1931. 80 с.
86. Гордієнко К. Вірність. Київ: Українське видавництво, 1943. С. 39.
87. Гордієнко К. Голос землі: оповідання і нариси. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1964. 217 с.
88. Гордієнко К. Двожильна повість. *Декада*. № 22–24. 1932. С. 7 – 8.

89. Гордієнко К. Джерела натхнення: *Літературна газета*. 1958. 3 січня. С. 2.
90. Гордієнко К. Дівчата-подруги: оповідання. Київ: Держдідвидав, 1941. 23 с.
91. Гордієнко К. Діти землі: роман. Харків : Державне літературне видавництво, 1937. 301 с.
92. Гордієнко К. Дорога в'ється полем... *Літературна Україна*. 1976. № 99 (3417). С. 3.
93. Гордієнко К. Друг дітей: есе. *Прапор*. 1984. № 6. С. 11 – 61.
94. Гордієнко К. Енергія простоти. *Прапор*. 1986. №5. С. 157 – 158.
95. Гордієнко К. Живемо комуною. *Всесвіт*. 1925. № 8. С. 18 – 20.
96. Гордієнко К. Жіноча доля в народних піснях. *Соціалістична Харківщина*. 1970. 8 березня. С. 6.
97. Гордієнко К. Згублена слава: оповідання. *Червоний шлях*. 1930. № 11 – 12. С. 7–19.
98. Гордієнко К. Зерна: повість. Харків: Рад. література, 1934. 320 с.
99. Гордієнко К. Зимова повість. Київ: Радянський письменник, 1965. 179 с.
100. Гордієнко К. Іще про слово. *Прапор*. 1989. № 10. С. 136 – 148.
101. Гордієнко К. Іще слово про слово... *Прапор*. 1980. № 8. С.110 – 111.
102. Гордієнко К. Комуна Жовтня на Волині: нариси. Харків: Книгоспілка, 1930. 76 с.
103. Гордієнко К. Комуна на хуторі Куличка: нариси. Харків: Книгоспілка, 1930. 72 с.
104. Гордієнко К. Комунари: оповідання. *Гарт*. 1930. № 10–11. С. 86 – 132.
105. Гордієнко К. Кривий зуб і Клишоногий: шкід. *Всесвіт*. 1925. №1. С. 10 – 11.
106. Гордієнко К. Крута борозна. *Прапор*. 1989. № 11. С. 44 – 47.
107. Гордієнко К. Кулічани в комуно пішли: оповідання. *Робоча газета «Пролетар»*. 1930. 26 червня. С. 6.
108. Гордієнко К. Ладька: оповідання. Гордієнко. Харків: Український робітник, 1930. 24 с.
109. Гордієнко К. Лінія пера. Харків : Література і мистецтво, 1932. 38 с.
110. Гордієнко К. Літа молодії. *Прапор*. 1987. № 11. С. 12.

111. Гордієнко К. Мудриголови. Харків: Гарт, 1930. 40 с.
112. Гордієнко К. Народження твору. *Прапор*. 1984. №10. С. 110 – 112.
113. Гордієнко К. На руїнах монастиря. *Всесвіт*. 1925. № 19. С. 12 – 15.
114. Гордієнко К. Народження твору: роздуми письменника. *Прапор*. 1987. № 10. С. 110 – 113.
115. Гордієнко К. На шляху до зрілості. *Прапор*. 1985. № 7. С. 144.
116. Гордієнко К. Нечипір. Харків: Український робітник, 1930. 28 с.
117. Гордієнко К. Пам'яті товариша і вчителя. *Ні слова про спокій: спогади про В. Еллана-Блакитного*. Київ: Дніпро, 1965. 199 с.
118. Гордієнко К. Повість наймита. Харків: Гарт, 1930. 100 с.
119. Гордієнко К. Повість про комуну. Київ: Література і мистецтво, 1931. 132 с.
120. Гордієнко К. Полільниці: оповідання. *Червоний шлях*. 1931. № 11–12. С. 33 – 41.
121. Гордієнко К. Радість: оповідання. *Літературна газета*. 1934. 1 березня. С. 3 – 4.
122. Гордієнко К. Рясне слово: роздуми і спогади. Київ: Радянський письменник, 1978. 135 с.
123. Гордієнко К. С. В. Пилипенко (Із циклу «Літературне осоння»). *Слово і час*. 1999. № 10. С. 76 – 81.
124. Гордієнко К. Сильніше смерті: оповідання. Харків: Харківське кн.-газ. вид-во, 1946. 70 с.
125. Гордієнко К. Сквар і син. Київ: Молодий більшовик, 1935. 256 с.
126. Гордієнко К. Славгород: повість. Харків: Книгоспілка, 1929. 248 с.
127. Гордієнко К. Слово про слово: статті і спогади. Київ: Рад. письм., 1964. 70 с.
128. Гордієнко К. Співець революції: спогади про В. Еллана Блакитного. *Дніпро*. 1963. № 6. С. 123 – 133.
129. Гордієнко К. Спогади повітового редактора: нарис. *Друг читача*. 1975. 3 квітня. С. 3 – 4.
130. Гордієнко К. Талант – труд – слово. *Прапор*. 1977. № 7. С. 12.
131. Гордієнко К. Там, де царі жили: нарис. *Всесвіт*. 1926. № 13. С. 13.

132. Гордієнко К. Твори в двох томах. Чужу ниву жала: [роман]. Заробітчани: [повість]. Сім'я Остапа Тура: [повість] Київ: Дніпро, 1969. Т.1. 693 с.
133. Гордієнко К. Твори в двох томах. Дівчина під яблунею: [роман]. Буймир: [роман]. Київ: Дніпро, 1969. Т.2. 275 с.
134. Гордієнко К. Твори в двох томах. Чужу ниву жала. Дівчина під яблунею: Романи. Київ: Дніпро, 1979. Т.1. 639 с.
135. Гордієнко К. Факти не підтвердилися. *Комуніст*. 1929. 25 вересня. С. 3.
136. Гордієнко К. Федько. Харків: Книгоспілка, 1925. 16 с.
137. Гордієнко К. Хазяїн і наймит: оповідання. *Гарт*. 1930. № 9. С. 95 – 103.
138. Гордієнко К. Харчевня «Розвага друзів»: оповідання. Харків: Укр. робітник, 1926. 32 с.
139. Гордієнко К. Чужу ниву жала: [роман]. Київ: Державне літературне видавництво, 1959. 235 с.
140. Гордієнко К. Червоні роси. Харків: Український робітник, 1926. 16 с.
141. Гордієнко К. Цвіти, земле!: нариси. Харків: Харківське книжково-газетне видавництво, 1951. 421 с.
142. Гордієнко К. Щасливі ми хлібом: оповідання. *Україна*. 1982. № 45. 7 листопада. С. 4.
143. Гордієнко К. Як я був редактором повітової газети: оповідання. *Всесвіт*. 1925. № 21. С. 2 – 5.
144. Грабович Г. Тексти і маски. Київ: Критика, 2005. 312 с.
145. Грабовський С. Українська людина у вимірах ХХ століття: до постановки проблеми. Київ: Видання центру громадянської просвіти «Київське братство». 1997. 118 с.
146. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда. *Вопросы литературы*. 1992. № 1. С. 42 – 61.
147. Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. Москва: Новое литературное обозрение. 2008. 456 с.
148. Гундорова Т. Соцреалізм: між модернізмом і авангардом. *Слово і Час*. 2008. №4. С. 14 – 21.

149. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
150. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура. *Сучасність*. 2004. № 6. С. 52 – 66.
151. Гусейнов Г. Ч. Ложь как состояние сознания. *Вопросы философии*. 1989. № 11. С. 64 – 76.
152. Гусейнов А. А. Мораль и насилие. *Вопросы философии*. 1990. № 5. С. 127 – 136.
153. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры. *Соцреалистический канон: сборник статей*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2000. С. 743 – 784.
154. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства). *Вопросы литературы*. 1992. Вып. 1. С. 27 – 61.
155. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. *Соцреалистический канон: сборник статей*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2000. С. 281 – 288.
156. Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/>
157. Гловінський М. Новомова. *12 Польських есеїв*. Київ: Критика, 2001. С. 158 – 182.
158. Даниленко В.М., Касьянов Г.В., Кульчицький С.В. Сталінізм на Україні: 20–30-ті роки. Київ: Либідь, 1991. 340 с.
159. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття. Київ: Довіра, 2002. 318 с.
160. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод). *Сучасність*. 2003. № 1. С. 88 – 112.
161. Дзюба І. М. Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна. Київ: Криниця, 2003. 144 с.
162. Дзюба І. П'ятдесят років тому... [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dt.ua/history/p-yatdesyat-rokiv-tomu-.html>

163. Дзюба И. Пятьдесят лет спустя: украинская литература 30-х годов – глазами 80-х. *Дружба народов*. 1989. № 4. С. 210 – 237.
164. Добренко Є. Соцреалізм: радянська імперія знаків *Studia Sovietica. Семіосфера радянської культури: знаки і значення. Вип. 2*. Київ: Інститут л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Ніжин: Вид. ПП Лисенко М. М., 2011. С. 5 – 13.
165. Добренко Е. Амфир во время чумы, или Лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма). *Общественные науки и современность*. 1992. № 1. С. 161 – 172.
166. Добренко Е. Искусство принадлежать народу. Формовка советского читателя [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/1994/12/dobren.html
167. Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. 320 с.
168. Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма. *Новый мир*. 1990. № 2. С. 237 – 250.
169. Добренко Е. Цветущая простота: о советской литературной критике революционной эпохи. *Критика 1917–1932 годов*. Москва: Астрель: АСТ, 2003. 463 с.
170. Добренко Е.А. Не по словам, но по делам его. Избавление от миражей: соцреализм сегодня. Москва: Советский писатель. 1990. С. 309 – 334.
171. Довженко О. Твори в п'яти томах. Київ: Дніпро, 1994. Т.3 Кіноповість. Драматичні твори. Оповідання. 362 с.
172. Довженко О. Україна в огні. Кіноповість, щоденник. Київ: Рад. письменник, 1990. 416 с.
173. Документы свидетельствуют: Из истории деревни накануне и в ходе коллективизации 1927-1932 гг.: сб. Москва: Политиздат, 1989. 525 с.

174. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політики (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). Київ: Либідь, 2001. 334 с.
175. Дончик В. Г. З потоку літ і літпотоку. Київ: ВД «Стилос», 2003. 556 с.
176. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. Київ: Дніпро, 1987. 427 с.
177. Дончик В. Якщо з позицій національних і конструктивних (нотатки з приводу). *Слово і час*. 2008. № 9. С. 30 – 45.
178. Донцов Д. Дух нашої давнини. Мюнхен – Монреаль, 1951. 342 с.
179. Дорош Е. Живое дерево искусства. Москва: Искусство, 1967. 272 с.
180. Дорошевич О. До питання про утворення радянського мистецького блоку. *Більшовик*. 1923. 1 січня. С. 2.
181. Драй-Хмара М. Щоденник (1924 – 1928). *Слово і час*. 1990. № 1. С. 41 – 44.
182. Драч І. Публіцистика: вибрані статті, інтерв'ю. Київ: Фоліо, 2017. 544 с.
183. Дрофань А. Щедре пожнив'я. *Радянська Україна*. 1979. 3 жовтня. С. 3.
184. Дубин Б. Игра во власть: Интеллигенция и литературная культура. *Свободная мысль*. 1993. № 1. С. 66 – 78.
185. Дубин Б. История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпохи [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.rulit.me/books/istoriya-russkoj-literaturnoj-kritiki-sovetskaya-i-postsovetskaya-epohi-read-392630-111.html>
186. Дуйчак М. Прізвиська та їх мотивованість. *Проблеми сучасної ареалогії*. Київ: Наук. думка, 1994. С. 256 – 259.
187. Дьяченко В. К вершине столетия: харьковскому писателю К. Гордиенку – 90. *Красное знамя*. 1989. 3 октября. С. 12.
188. Еліот Т. С. Єдність європейської культури. *Всесвіт*. 2003. № 1–2. С. 143 – 150.
189. Епик Г. Перша весна. *Епик Г. Твори*. Київ: Держ. вид-во худ. л-ри, 1958. С. 25 – 352.
190. Епілог. *Літературний ярмарок*. 1929. Кн. 7. С. 275 – 277.

191. Эйхенбаум Б. М. «Мой современник»...: художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. Санкт-Петербург: Инапресс, 2001. 652 с.
192. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. *Сквозь литературу: сб. статей*. Ленинград: Академия, 1924. С. 171 – 175.
193. Эткинд Е. Г. Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь: Статьи и исследования. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. 704 с.
194. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Феміна, 1995. 688 с.
195. Єфремов С. Щоденники: 1923 – 1929. Київ: ЗАТ «Газета «РАДА», 1997. 848 с.
196. Жулинський М. [...] Нецензурний Стус... Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. Кн. 1. С. 185 – 195.
197. Журахович С. Гордієнко К. Дівчина під яблунею. *Літературна газета*. 1954. 17 червня. С. 3.
198. Заєць В. Андрій Головка. *Головка А. Бур'ян*. Харків: Молодий більшовик, 1930. С. 2 – 20.
199. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2006. 224 с.
200. Захарчук І. Війна і слово: мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму. Луцьк: Твердиня, 2008. 407 с.
201. Захарчук І. В. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму (еволюція, функції, аберації): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. Київ, 2010. 32 с.
202. Захарчук І. Соцреалістичний канон: трансформація архетипів. *Вісник Львівського університету*. Серія філол. Вип. 33. Ч. 2. 2004. С. 66 – 73.
203. Збанацкий Ю. Быть идейным борцом за великое дело партии. *Коммунист Украины*. 1963. № 5. С. 47 – 49.
204. Зеров М. Два прозаїки. *Зеров М. Твори: у 2 т*. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 516 – 526.

205. Зінкевич О. Молода поезія в Україні 1960 – 1963 рр. і її розгром [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://museum.khpg.org/index.php?id=1457121207>
206. Зінченко О. Земля його натхнення: К. Гордієнку – 75. *Друг читача*. 1974. 3 жовтня. С. 2.
207. Зінченко О. Кость Гордієнко: літературно-критичний нарис. Київ: Рад. письм., 1987. 176 с.
208. Зінченко О. Літописець українського села. *Дніпро*. 1979. № 10. С. 140 – 143.
209. Зінченко О. Повстання Буймира. *Радянське літературознавство*. 1976. № 3. С. 64 – 74.
210. Знакомый незнакомец: социалистический реализм как историко-культурная проблема. Москва: Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1995. 288 с.
211. Іванисенко В. Події 1905 року в романі К. Гордієнка «Чужу ниву жала». *Прапор*. 1955. № 3. С. 3 – 6.
212. Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив. *Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927)*. Харків: ДВУ, 1928. С. 7 – 19.
213. Іванюк С. С. АДРЕСАТ – МАЙБУТНЄ. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941). Київ: Наук. думка, 1990. 128 с.
214. Івашкявічус М. Мовчання та покарання. *Критика*. 2002. № 11. С. 24 – 25.
215. Івченко М. Робітні сили. Новели. Оповідання. Повісті. Роман. Київ: Дніпро, 1990. 823 с.
216. Ільєнко І. Під дамокловим мечем. Максим Рильський у слідчих справах. *Літературна Україна*. 1992. 19 березня. С. 5.
217. Інформація відділу науки і учбових закладів ЦК КПУ про методологічні помилки в докторській дисертації С. П. Пінчука «“Слово о полку Ігоревім” і українська література ХІХ–ХХ століть» (1973 р., серпня 28). *Історія України:*

- хрестоматія* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://history.vn.ua/book/xrestomatia/index.html>
218. Історія української літератури: у 2-х т. Київ: Вид-во АН УРСР, 1950. Т. 2: Українська радянська література. 605 с.
219. Історія української літератури: у 2 т. Київ: Вид-во АН УРСР, 1957. Т.2: Радянська література. 742 с.
220. Історія української літератури: у 8 т. Київ: Наукова думка, 1971. Т.8: Література післявоєнного часу (1946 – 1967 рр.). 576 с.
221. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Київ: Либідь, 1993. Кн. 1: 1910–1930-ті роки. 782 с.
222. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Київ: Либідь, 1994. Кн. 2 Ч.1: 1940–1950-ті роки. 367 с.
223. Иванова Р. А. Культура мас или культура для мас? *Российская массовая культура конца ХХ века: материалы круглого стола, (4 дек. 2001 г.)*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское военное общество, 2001. Вып. 15. 226 с.
224. Избавление от миражей: Соцреализм сегодня: *сб. ст.* Москва: Сов. писатель, 1990. 413 с.
225. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. *Вибрані твори*. Київ: Смолоскип, 2001. С. 361 – 475.
226. Кавун Л. Синкретизм художнього мислення в українській літературі 20-х років ХХ століття. *Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка*. Донецьк: Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2008. Т. 23. С. 6 – 19.
227. Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения. *Миф и человек. Человек и сакральное*. Москва: ОГИ, 2003. С. 83 – 104.
228. Кандинська В. Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму. *На пошану пам'яті Віктора Китастого: зб. наук. пр.* Київ: ВД «КМ Академія», 2004. С. 274 – 282.

229. Кандинська В. Естетичні та ідеологічні параметри української соцреалістичної прози та драматургії 30-х – 50-х років. *Молода нація*. 2005. № 2. С. 62 – 90.
230. Канони та іконостаси: дискусія [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.aup.iatp.org.ua/litplus/lit36-37.php>.
231. Капельгородський П. Артезіан. Оборона Полтава: романи. Київ: Радянський письмен., 1977. 334 с.
232. Кара-Мурза С.Г. Советская цивилизация. Книга первая. Москва: Алгоритм, 2002. 528 с.
233. Кароль С. Художній матеріал в «Новій Україні». *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 307 – 309.
234. Качура Я. Ольга. *Вибрані твори: в 2 т.* Київ: Держ. вид-во художньої літ-ри, 1958. Т. 2. С. 5 – 215.
235. Кенігсберг М. З життя народного. *Літературна Україна*. 1972. 18 лютого. С. 2.
236. Кирилюк Є. К. Гордієнко «Автомат». *Критика*. 1928. № 4. С. 162–164.
237. Кіш Д. Цензура – автоцензура. *Ї: Незалежний культурологічний часопис*. 1999. №15: Югославія. Косово. Європа. С. 40–44.
238. Кларк К. Советский роман: история как ритуал [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689>.
239. Кларк К. Положительный герой. Соцреалистический канон. *Соцреалистический канон: сборник статей*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2000. С. 576 – 577.
240. Климчук В. Естетика тоталітаризму. *Сучасність*. 2001. № 4. С. 122 – 134.
241. Коваленко Л. Заробітчани. *Вітчизна*. 1953. № 10. С. 163 – 166.
242. Коваленко Л. Про повість К. Гордієнка «Заробітчани». *Літературна газета*. 1950. 16 березня. С. 3.
243. Коваленко Б. Під прапором пролетарського реалізму. Пролетарські письменники. Харків – Київ: ДВ «Література і мистецтво», 1931. С. 59 – 88.

244. Коваленко Б. Образ радянської людини. *Літературна газета*. 1936. 6 липня. С. 2.
245. Коваленко Л. Про повість К. Гордієнка «Заробітчани». *Літературна газета*. 1950. 16 березня. С. 3.
246. Коваленко Б. Проблеми прози. *Літературно-критичні статті*. Київ: Рад. письменник, 1962. С. 17 – 65.
247. Коваленко П. Українська пролетарська література. Київ: Бібліотека газети «Пролетарська правда». 1929. 48 с.
248. Коваленко Б. Чиї сили? *Літературна газета*. 1930. 15 лютого. С. 6.
249. Коваленко Л. Заробітчани. *Вітчизна*. 1953. № 10. С. 163 – 166.
250. Ковалів Ю. Полісемантика «Розстріляного відродження» з обірваною перспективою. Київ: МП «Леся», 2009. 504 с.
251. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. *Слово і Час*. 2009. № 4. С. 27 – 42.
252. Ковалів Ю. Так, «Камо грядеши»... *20-роки: літературні дискусії, полеміки*. Київ, 1991. С. 19 – 69.
253. Ковтуненко А. Еволюція стилю. *Радянське літературознавство*. 1963. № 1. С. 16 – 26.
254. Коган П. С. О социальном заказе. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов. Москва: Искусство, 1980. С. 216 – 224.
255. Кодак М. Поетика як система: літературно-критичні нариси. Київ: Дніпро, 1988. 159 с.
256. Козлова Н. Н. Согласие, или Общая игра (методологические размышления о литературе и власти). *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40. С. 193 – 209.
257. Копиленко О. Народжується місто. Харків: ДВОУ. Література і мистецтво, 1934. 204 с.
258. Копиця Д. Невтомний шукач : до 60-річчя К. Гордієнка. *Вітчизна*. 1959. № 10. С. 177 – 184.
259. Копштейн А. Повість «Зерна». *Літературна газета*. 1934. 1 березня. С. 3.

260. Кордун В., Дончик В. та ін. Шістдесятництво як явище, його витoki й наслідки. *Слово і час*. 1997. № 8. С. 40 – 55.
261. Кормер В. Ф. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура. *Вопросы философии*. 1989. № 9. С. 65 – 79.
262. Косинка Г., Підмогильний В., Осьмачка Т. Лист до редакції. *Червоний шлях*. 1923. № 4 – 5. С. 289 – 290.
263. Кость Гордієнко: до 60-річчя з дня народження і 40-річчя літературної діяльності. *Ленінська зміна*. 1959. 20 листопада. С. 2.
264. Костюк Г. *У світі ідей та образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980 рр.* Б.м.: Сучасність, 1983. 537 с.
265. Коцюбинська М. Корозія таланту: (болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї). *Радянське літературознавство*. 1989. № 11. С. 46 – 58.
266. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. Нью-Йорк: Пролог, 1964. 380 с.
267. Крижанівський С. Спогад і сповідь з ХХ століття. Київ: Стилос, 2002. 240 с.
268. Кристева Ю. Разрушение поэтики. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 5 – 30.
269. Круглова Т. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства. *Известия Уральского гос. ун-та. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры*. Вып. 29. 2004. С. 75 – 86.
270. Круглова Т. Семиотические «ловушки» советского искусства. *Семіосфера радянської культури: знаки і значення: вип. 2*. Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України; Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2011. С. 13 – 23.
271. Ксьондзик Н. «Естетична» теорія соціалістичного реалізму. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2010. Вип. 18. С. 109 – 115.
272. Кудрявцев М. Своє і чуже: історико-літературознавчі та компаративістичні студії. Кривий Ріг: Громада, 2007. 368 с.

273. Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. Слідами феї Морганиї... Київ: Рад. школа, 1990. 208 с.
274. Кулик І. З промови на першому поширеному пленумі оргкомітету Спілки радянських письменників СРСР. *Літературна Україна*. 1932. 14 грудня. С. 1.
275. Кулик І. На шляхах до пролетарського мистецтва. *Шляхи мистецтва* Ч. 2 (4) (1922). С. 32 – 34.
276. Кулик І. Передмова. Гордієнко К. Повість наймита. Харків: Гарт, 1930. С. 3 – 10.
277. Куліш М. Комуна в степах. Харків: Кооперативне видавництво «Рух», 1931. 72 с.
278. Кульчицький С. Проблема колективізації сільського господарства в сталінській «революції зверху». *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: міжвідомчий зб. наук. праць*. Київ: Інститут історії України НАН України, 2004. Вип. 12. С. 21 – 69.
279. Лавров А.В. «Производственный роман» – последний замысел Андрея Белого [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/56/lavr-pr.html>
280. Ланський М. Лівий роман. *Нова генерація*. 1927. № 2. С. 34 – 38.
281. Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и позитивный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма. *Вопросы литературы*. 1992. №1. С. 184 – 205.
282. Лебон Г. Психология народов и масс. Санкт-Петербург: Макет, 1995. 316 с.
283. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1985. 536 с.
284. Левченко М. Роман і сучасність: до проблеми українського радянського роману. Київ: Держлітвидав, 1963. 288 с.
285. Левченко И. Е. Цензура как социокультурный феномен. *Социологические исследования*. 1996. № 8. С. 87 – 90.

286. Лежен Ф. Слово за решеткой. *Индекс: досье на цензуру*. 2000. № 10. С. 216 – 219.
287. Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. Санкт-Петербург: Златоуст, 2005. 366 с.
288. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи». *Вопросы литературы*. 2002. № 4. С. 3 – 47.
289. Лейтес А. Шляхи до роману. *Всесвіт*. 1926. № 8. С. 10 – 11.
290. Ленобль Г. Советский читатель и художественная литература. *Новый мир*. 1950. № 6. С. 218 – 225.
291. Ленська С. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю: монографія. Полтава: ПолтНТУ, 2014. 656 с.
292. Лист до редакції. *Життя і революція*. 1928. № 12. С. 203 – 204.
293. Лист Миколи Куліша до редактора «Літературної газети». *Легкосиня даль: Ваплітянський збірник*. Нью-Йорк: Пролог, 1963. С. 111 – 112.
294. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. 752 с.
295. Літературна творчість в Україні після війни. *Свобода. Український щоденник*. 1947. Ч. 120. С. 2 – 3.
296. Литература факта. *Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Москва: Издательство «Федерация», 2000. 285 с.
297. Литературная энциклопедия. Т. 9. Москва: Сов. Энциклопедия, 1935. 832 с.
298. Логвиненко М. Буймир і його люди. *Україна*. 1973. № 9. 4 березня. С. 5.
299. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993)*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
300. Лукин Ю. Социалистический реализм – творческий метод советской литературы и искусства. Москва: Профтехиздат, 1964. 51 с.
301. Луначарский А. Наши задачи в области художественной жизни: Статья первая. *Красная новь*. 1921. № 1. С. 146 – 157.
302. Луначарский А.В. Социалистический реализм (1 доклад) [Електронний

- ресурс]. Режим доступу: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticskij-realizm/>
303. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. Київ: Гелікон, 2000. 248 с.
304. Львова П. Щедре поле життя: К. Гордієнку – 90. *Вечірній Харків*. 1989. 3 жовтня. С. 3 – 4.
305. Малахов В. Парадокс поцейбічності: марксова концепція людини в світлі радянського досвіду. *Філософська і соціологічна думка*. 1993. № 2. С. 114 – 131.
306. Малишко А. За ідейну чистоту літератури проти націоналістичних рецидивів. *Радянська Україна*. 1951. 10 липня. С. 3.
307. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального Общества. Москва: REFL-book, 1994. 368 с.
308. Марочко В. Історичні погляди Олександра Довженка [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://history.org.ua/JournALL/pro/pro_2011_20/5.pdf
309. Масенко Л. Мова радянського тоталітаризму. Київ: Клію, 2017. 240 с.
310. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму. *Слово і час*. 2003. № 12. С. 13 – 19.
311. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії. *Червоний шлях*. 1923. №2. С. 199 – 210.
312. Мельник П. Маленькі наслідки великого жанру. *Авангард-альманах*. 1930. № в. С. 50 – 62.
313. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті (нариси, образки, етюди). Харків: Майдан, 2013. 256 с.
314. Миронець Н. Свідчення І. Багряного слідчому Державного Політичного Управління УСРР. *Розбудова держави*. 1995. № 2. С. 16 – 29.
315. Михайлин І. З когорти засновників: Костю Гордієнку – 85. *Соціалістична Харківщина*. 1984. 3 жовтня. С. 3.
316. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ: ВД «Стилос», 2008. 544 с.

317. Моргаєнко П. Самобутність. *Україна*. 1969. № 44. С. 14 – 15.
318. Моргаєнко П. Поэзия народной жизни. *Правда Украины*. 1974. 2 октября. С. 2.
319. Московская Д. В поисках слова: «странная» проза 20-30-х годов». *Вопросы литературы*. 1999. № 6. С. 31 – 65.
320. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт: Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века. Даугава. 1989. № 8. С. 114 – 126.
321. Наєнко М. Agvi facet – clamat, або Про що мовчав Сергій Єфремов. *Літературна Україна*. 1999. 18 березня. С. 8.
322. Наєнко М. Історія українського літературознавства: підручник. Київ: ВД «Академія», 2003. 520 с.
323. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму. *Слово і час*. 2008. № 9. С. 46 – 52.
324. Наскрізний зріз української історії від найдавніших часів до сьогодення: <https://history.vn.ua/book/xrestomatia/693.html>
325. Новиченко Л. Зважаючи на вічність. *Літературна газета*. 1940. 10 січня. С. 3.
326. Новиченко Л. Поэзия великого сорокаріччя. *Антологія української поезії: у 4-х т.* Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1957. Т. 3. С. 5 – 58.
327. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. Кн. друга: 1941 – 1964. Київ: МПП «Інтел», 1993. 271 с.
328. Новиченко Л. Проза чверті віку. *Українська література*. 1943. №1–2. С. 162 – 193.
329. Новиченко Л. М. Український радянський роман: стислий нарис історії жанру). Київ: Наук. думка. 1976. 131 с.
330. Новицький М. Передмова. *Недоля Л. Жовті брати: Кризь Хіну*. Харків: Український робітник, 1929. С. 3 – 16.

331. Нойфельд Г. Кого ховає Тичина в «Похороні друга»? [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/kogo_hovae_tichina_v_pohoroni_druga.html.
332. Нудьга Г. Кость Гордієнко «Буян». *Літературна критика*. 1938. № 1. С. 131 – 133.
333. Окань М. Епопея народного поступу. *Літературна Україна*. 1973. 13 березня. С. 1 – 2 .
334. Оскоцкий В. Ветры истории над Буймиром. *Радуга*. 1973. № 11. С. 157 – 165.
335. Острик М. Буймир – світ революційний. *Радянська Україна*. 1973. 7 лютого. С. 3.
336. Острик М. Зброя письменника – слово. *Радянське поділля*. 1964. 13 вересня. С. 3.
337. Острик М. З глибин народних. *Літературна Україна*. 1974. 2 жовтня. С. 2.
338. Острик М. Літописець Буймира. *Літературна газета*. 1959. 30 жовтня. С. 3.
339. Острик М. Літописець Буймира. *Гордієнко К. Твори в двох томах. Чужу ниву жала: [роман]. Заробітчани: [повість]. Сім'я Остапа Тура: [повість]*. Київ: Дніпро, 1969. Т.1. С. 5 – 21.
340. Очеретянюк В. Загратовані книги. Встановлення партійно-державного контролю над виданням, розповсюдженням та використанням літератури в Україні у 20–30-ті роки. *З архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ.: науково-публіцистичний журнал*. 1999. № 1–2. С. 129 – 141.
341. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
342. Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997. 445 с.
343. Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія – Проза – Критика. Мюнхен: Сучасність, 1974. 701 с.

344. Панченко В. Є. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998. 272 с.
345. Панченко В. Кость Гордієнко. *Письменники Радянської України: літературно-критичні нариси*. Київ: Рад. письм., 1981. С. 3–25.
346. Панченко В. Нарис про автора «Буймир». *Прапор*. 1988. № 7. С. 159 – 162.
347. Панченко В. Осягаючи життя народу: до 80 річчя Костя Гордієнка. *Прапор*. 1979. № 10. С. 133 – 140.
348. Панченко В. Осягаючи суть життя. *Енергія пошуку*. Київ: Радянський письменник, 1983. С. 89 – 120.
349. Панченко В. Складники таланту. *Літературна Україна*. 1978. 21 листопада. С. 2 – 3.
350. Пащук І. Трилогія Костя Гордієнка. *Червоний прапор*. 1973. 6 липня. С. 5.
351. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стеногр. отчет. *Репринт. воспроизведение изд. 1934 г.* Москва: Сов. писатель, 1990. 714 с.
352. Переверзев В.Ф. О теории социального заказа. *Печать и революция*. 1929. № 1. С. 60 – 65.
353. Петров В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору (1920–1940 рр.). Київ: Воскресіння, 1992. 79 с.
354. Підмогильний В. Історія пані Ївги: Оповідання, повість. Київ: Веселка, 1991. 173 с.
355. Підмогильний В. Лист до редакції. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 281.
356. Підсуха О. Провісник Довженко О. Україна в огні. Кіноповість, щоденник. Київ: Радянський письменник, 1990. С. 6 – 14.
357. Погорілов С. Співець «Зернослава»: з нагоди річниці смерті письменника К. Гордієнка. *Панорама*. 1995. 1 січня. №3. С. 2.
358. Політика партії у справі української художньої літератури: постанова Політбюро ЦК КП(б)У від 15 травня 1927 р. *Вісті ВУЦВК (Харків)*. 1927. 17 травня. С. 3.

359. Поліщук Я. Краківські рефлексії Максима Рильського. *Поліщук Я. Пейзажі людини*. Харків: Наук. вид-во «Акта», 2008. С. 310 – 328.
360. Полонский В. П. Художник и общественные классы (О теории «социального заказа»). *Из истории советской эстетической мысли, 1917 – 1932 : сб. материалов*. Москва: Искусство, 1980. С. 207 – 215.
361. Попович М. «Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище. *Український театр ХХ століття*. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 199 – 237.
362. Постанова ЦК КПУ про посилення цензури (1969 р.). *Історія України: хрестоматія*: <https://history.vn.ua/book/xrestomatia/index.html>
363. Постишев П. Шляхи української радянської літератури *За марксо-ленінську критику*. 1935. № 5. С. 3 – 18.
364. Постоутенко К. Исторический оптимизм как модус сталинской культуры. *Соцреалистический канон: сборник статей*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2000. С. 48 – 491.
365. Почепцов Г. Візуальний і вербальний простори тоталітаризму. *Філософська і соціологічна думка*. 1993. № 6. С. 51 – 60.
366. Почепцов Г. Метафоричний простір тоталітаризму. *Філософська і соціологічна думка*. 1993. № 11–12. С. 99 – 112.
367. Прицкер Л. Чужу ниву жала. *Вісті*. 1940. 9 червня. С. 3.
368. Прицкер Л. Чужу ниву жала. *Літературна критика*. 1940. № 3. С. 76 – 90.
369. Проект потрібний і можливий. *Українознавство*. 2010. № 1. С. 236 – 243.
370. Про перебудову літературно-художніх організацій: постанова Політбюро ЦК ВКП (б) від 23 квітня 1932 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1932.htm>.
371. Проти ідеологічних перекручень у літературі. *Молодий більшовик*. 1951. № 7. С. 2 – 4.
372. Процес СВУ. Стенографічний звіт судового процесу. Т.1. 555 с.
373. Пустовіт В. Ю. Український письменницький епістолярій ХІХ століття: відображення перебігу літературного процесу: монографія. Харків: Видавництво Іванченка І. С., 2019. 328 с.

374. Равлюк М. Епічна концепція прозаїка. *Вітчизна*. 1970. № 2. С. 150 – 153.
375. Резолюція ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. *Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932 : сб. материалов*. Москва: Искусство, 1980. С. 52 – 58.
376. Рікер П. Ідеологія та утопія. Київ: Дух і літера, 2005. 386 с.
377. Рильський М. Українська радянська література в дня визволення України. *Зібрання творів у двадцяти томах*. Київ: Наук. думка, 1986. Т. 13. Літературно-критичні статті. С. 102 – 118.
378. Роготченко О. О. Соціокультурне тло 1945 – 1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків: Вид-во ХДАДМ, 2015. № 3. С. 85 – 93.
379. Родіонов В. Згадаймо патріарха прози. *Слобідський край*. 2006. 2 грудня. С. 2.
380. Романовский В., Литвинов В. Из крепкого корня: 3 октября Костю Гордиенку исполнилось бы 100 лет. *Вечерний Харьков*. 1999. 4 октября. С. 3.
381. Романовский В. Последний из могикиан. *Вечерний Харьков*. 1993. 7 декабря. С. 3.
382. Романовський В. Осінь патріарха. *Вечірній Харків*. 1991. 3 жовтня. С. 2 – 3.
383. Романченко І. Кость Гордієнко «Повість про комуну». *Металеві дні*. 1931. № 3–4. С. 90 – 92.
384. Савельєва М. Віра як спосіб пізнання дійсності: постановка проблеми. *Філософська і соціологічна думка*. 1994. № 3–4. С. 108 – 119.
385. Салига Т. «...В мільйонних митях жити як в одній...» (Іван Світличний без часових кордонів). *Українське літературознавство*. 2011. Вип. 73. С. 11 – 27.
386. Сауленко Л. Мы наш, мы новый мир построим...: Мифологемы тоталитарного искусства. Одесса: Астропринт. 2001. 184 с.
387. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси: ПП Чабаненко Ю. А., 2009. 598 с.

388. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Знання. 1993. 256 с.
389. Світличний І. Голос доби: у 2-х кн. Київ: Сфера, 2008. Кн. 2. 424 с.
390. Семенко М. Ну й репліки. *Нова генерація*. 1930. №10. С. 30 – 35.
391. Сенік Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції). *Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.): Літературознавство*. Київ: АТ «ОБЕРЕГИ», 1996. С.44 – 50.
392. Сенік Л. Ще раз до питання: що таке українська радянська література (полемічні нотатки). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 14: Слово і доля: зб. на пошану Уляни Єдлінської*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2005. С. 329 – 335.
393. Сенік Л. Що таке радянська література? Коли вона почалася в Україні і коли закінчиться? *Матеріали IV Міжнародного конгресу україністів (Одеса, 26 – 29 серпня 1999 р.). Літературознавство : доповіді та повідомлення*. Кн. 2. Київ: Обереги, 2000. С. 20 – 26.
394. Сінченко О. «Норма» і «технологія» соціалістичного реалізму. *Studia Sovietica. Семіосфера радянської культури: знаки і значення. Вип. 2*. Київ: Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Ніжин: Вид. ПП Лисенко М. М., 2011. С. 54 – 62.
395. Синявский А. Что такое социалистический реализм [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.pseudology.org/literature/TerzSozRealism.pdf>
396. Сивокінь Г. Самототожність письменника: до методології сучасного літературознавства. Київ: Укр. книга, 1999. 157 с.
397. Скульський Г. По заданной схеме. *Литературная газета*. 1959. 16 апреля. С. 3.
398. Слісаренко О. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2011. 872 с.
399. Слісаренко А. Чорний ангел: Вірші. Новели. Повісті. Роман. Київ: Дніпро, 1990. 557 с.

400. Смілянський Л. Кость Гордієнко. *Радянська література*. 1941. № 4–5. С. 297 – 320.
401. Смілянський Л. Кость Гордієнко. *Твори: у 4-х т.* Київ: Дніпро, 1971. Т.4. С. 3 – 21.
402. Смирнов И. «Низы еще могут, но верхи уже не хотят» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/philology/1999-11-04/4_nehotyat.html.
403. Смирнов И. П. Психодиохронологика: История русской литературы от романтизма до наших дней. Москва: Новое Литературное Обозрение, 1994. 351 с.
404. Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение. *Соцреалистический канон: сборник статей*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2000. С. 16 – 31.
405. Смульсон Л. Образи і схеми: про успіхи і хиби роману «Десятикласники». *Літературна критика*. 1939. № 4. С. 98 – 109.
406. Соботович В. З артезіанських джерел. *Дніпро*. 1969. № 43 (жовтень). С. 145 – 147.
407. Солженицин А. Архипелаг ГУЛАГ [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://royallib.com/read/ai_solgenitsin/arhipelag_gulag.html#368640
408. Сосюра В. Дніпрельстан [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://archive.org/stream/SosiuraPoeziiTom3z3/Sosiura_Poezii_Tom3z3_djvu.txt
409. Спивак М. «Услужившие в людской»: сервиллизм литературы глазами пореволюционной эмиграции [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/spivak.html>
410. С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. Москва: Сов. писатель, 1990. 414 с.
411. Стецюра В. Ясність художнього твору. Лебединські зустрічі. *Прапор*. 1969. № 10. С. 24 – 27.
412. Страда В. Советская литература и русский литературный процесс XX в. *Вестник МГУ. Сер. 9*. 1995. № 3. С. 93 – 101.

413. Стукалова Г. На родючому ґрунті: риси творчого портрета. *Літературна Україна*. 1974. 26 липня. С. 3.
414. Стукалова Г. Певец доли народної. *Красное знамя*. 1973. 13 марта. С. 3.
415. Субтельний О. Україна: Історія. Київ: Либідь, 1993. 717 с.
416. Сухино-Хоменко В. Література в соціалістичному будівництві. *Критика*. 1929. № 11 (22). С. 3 – 20
417. Сухомлин І. Д. Українські прізвиська людей як власні родові назви. *Говори і ономастика Наддніпрянини: зб. ст.* Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 1970. С. 30 – 58.
418. Таганов Л. Н. Стихотворные тетради Я. П. Надеждина: к проблеме массовой контркультуры 1920 – 1930-х годов [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=55164>.
419. Танюк Л. Драма Миколи Куліша. *Куліш М. Твори: У 2 т.* Київ: Молодь, 1990. Т.1. С. 3 – 24.
420. Тельнюк С. Містифікація генія в тоталітарному пеклі (до 100-річчя П. Г. Тичини). *Дніпро*. 1991. № 1. С. 181 – 197.
421. Теория литературы: в 4 т. Москва: Наследие, 2001. Т. 4: Литературный процесс. 624 с.
422. Тичина П. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1977. 270 с.
423. Ткаченко Б. Він жив Україною. *Літературна Україна*. 1999. 11 листопада. С. 3.
424. Трипільський А. Проблеми соціалістичної естетики. Київ: Держлітвидав УРСР, 1954. 288 с.
425. Тюпа В. Альтернативный реализм. *Избавление от миражей: Соцреализм сегодня: сборник*. Москва: Советский писатель. 1990. С. 345–372.
426. Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: ООО Научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. 155 с.

427. Уокер Б. Кружковая культура и становление советской интеллигенции: на примере Максимилиана Волошина и Максима Горького [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40>
428. Філатова О. Автор і текст у системі соцреалізму. Миколаїв: Іліон. 2017. 243 с.
429. Філатова О. Провіденційність авторського світовідчуття в площині соцреалістичного тексту. *Метаморфози в сучасній українській літературі: монографія*. Варшава: Sova Sp. z.o.o., 2014. Т.IV. С. 47 – 57.
430. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості. Миколаїв: Іліон, 2010. 485 с.
431. Філатова О.С. Від художньо-есетичної комунікації до дискурсу влади: траєкторія соцреалістичних трансформацій. *Літературознавчі студії: зб. наук. праць*. Вип. 34. 2012. С. 279 – 284.
432. Франк С. Л. Духовные основы общества: Париж. 1930 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.odinblago.ru/duh_osnovi_obsh/
433. Франко І. Влада землі в сучасному романі. *Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наук. думка, 1976–1986. Т. 28. 1980. С. 176 – 195.
434. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. Москва: Наука, 1993. 456 с.
435. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Москва: АСТ: МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 189 с.
436. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва: Прогресс, 1995. 253 с.
437. Фургайло В. Дві стихії. *Прапор*. 1957. № 1. С. 85 – 91.
438. Фургайло В. З думою про весну. *Прапор*. 1966. № 2. С. 75 – 76.
439. Фургайло В. Невторованими шляхами. *Риси сучасника: літературно-критичні нариси*. Харків: Книжково-журнальне видавництво, 1958. С. 84 – 116.
440. Фургайло В. Творчість Костя Гордієнка. *Прапор*. 1957. № 10. С. 94 – 105.
441. Хамфри К. Опасные слова: табу, уклонение и молчание в Советской России. *Антропологический форум*. 2005. № 3. С. 314 – 329.
442. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія. Ніжин: ТОВ «Гідромас», 2009. 508 с.

443. Харчук Р. Павло Тичина. Зміна обличчя: <https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/13-0211.pdf>
444. Харчук Р. Б. Талант і його одержавлення (Юрій Яновський). *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства: колективна монографія*. Київ: Українська книга, 1999. С. 32 – 54.
445. Хвиля А. Зрадники. *Більшовик України*. 1928. № 7. С. 8 – 19.
446. Хвиля А. Ясною дорогою (Рік на літературному фронті). Харків: ДВУ, 1927. 245 с.
447. Хвильовий М. *Твори: в 2-х т.* Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 650 с.
448. Хвильовий М. *Твори: в 2-х т.* Київ: Дніпро, 1990. Т. 2. 925 с.
449. Хвильовий М., Сосюра В., Йогансен М. Наш універсал до робітництва і пролетарських митців українських. *Жовтень. Збірник, присвячений роковинам Великої пролетарської революції*. Харків: Вид Всеукраїнського літ. комітету худ. сектора Головополітосвіти. 1921. 7 листопада. С. 1 – 2.
450. Холодков В. З пером, прирівненим багнету: творчість К. Гордієнка в роки війни. *Вечірній Харків*. 1975. 21 березня. С. 2 – 3.
451. Цалик С., Селігей П. Таємниці письменницьких шухляд: детективна історія української літератури. Київ: Наш час, 2011. 252 с.
452. Цеков Ю. Ренесансова особистість в українському письменстві 20-х років. *Слово і час*. 1994. № 2. С. 13 – 22.
453. Чегодаєва М. Социалистический реализм: мифы та реальность. Москва: Захаров, 2003. 215 с.
454. Чередниченко В. Щоденник. Рукописи. *Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Ф. 95. Од. зб. 1 – 234.
455. Черкашина Т. Ю. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція: автореф. дисер. на здобуття наук. ступеня д. філол. н. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. 37 с.

456. Черноиваненко Е. М. Литература соцреализма: от художественности к риторичности (судьбы слова и стиля). *Вісник одеського держ. ун-ту ім. І.І. Мечникова. Гуманітарні науки*. 1997. №1. С. 25 – 23.
457. Черноиваненко Е. М. «Туманное и глуповатое слово – творчество» (Эволюция представлений о литературном труде в советском эстетическом сознании 20–30-х годов). *Слов'янський збірник. Східнослов'янські літератури*. Одеса: Маяк, 1997. Вип. IV. С. 242 – 255.
458. Чеховий М. К. Гордієнко «Мудриголови». *Життя й революція*. 1931. № 1–2. С. 171 – 173.
459. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 567 с.
460. Чижевський Д. Нариси з історії філософії в Україні. Київ: Вид-во «Орій» приУКСП «Кобза», 1992. 230 с.
461. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. Київ: ВЦ «Просвіта», 1999. 118 с.
462. Чудакова М. О. Избранные работы. Т.1: Литература советского прошлого. Москва: Языки русской культуры, 2001. 472 с.
463. Чудакова М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20-30-х годов. *Новый мир*. 1988. № 9. С. 240 – 260.
464. Чудакова М. Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов *Избранные работы*. Москва: Языки русской культуры, 2001. Т. 1. Литература советского прошлого. С. 339 – 366.
465. Чудакова М. О. Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов). *Избранные работы*. Москва: Языки русской культуры, 2001. Т. 1. Литература советского прошлого. С. 393 – 420.
466. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. Москва: Новое литературное обозрение, 1999. 573 с.
467. Шамота М. За слово правдиве і цілеспрямоване. *Вітчизна*. 1951. № 8. С. 150 – 162.
468. [Шамота Микола Захарович]. *Слово і Час*. 2008. №9. С. 107 – 110.

469. Шаповал М. Земні джерела. *Літературна Україна*. 1971. 16 березня. С. 3.
470. Шарова Т. Автобіографічна ретроспектива мемуаристики Костя Гордієнка як спроба самоусвідомлення «я» і «ми». *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2018. № 2 (4). [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/sharova_tetiana_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/sharova_tetiana_04_2018.pdf).
471. Шарова Т. М. Генеза змістоформи роману Костя Гордієнка «Чужу ниву жала». *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. №16. С. 57 – 60.
472. Шарова Т. Дискурс соцреалізму: комунікативні стратегії й тактики. *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2017. № 2. <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=207>.
473. Шарова Т. К. Гордієнко: осмислення творчої платформи. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр.* Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. Вип. 36. С. 264 – 265.
474. Шарова Т. К. Гордиенко: становление жизненной и творческой позиции писателя. *European Applied Sciences*. 2013. № 1. Р. 54 – 55.
475. Шарова Т. Кость Гордієнко: нариси, публіцистика, епістолярій: науково-публіцистичне видання. Мелітополь: ФОП Однорог, 2017. 152 с.
476. Шарова Т. Кость Гордієнко: художній літопис села Буймир. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Луганськ: ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. № 19 (230). С. 45 – 51.
477. Шарова Т. Індивідуальний код оповідної манери К. Гордієнка. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника*. Філологія. 2014. Вип. 40–41. С. 138 – 140.
478. Шарова Т. Літературна практика у форматі соціалістичного реалізму. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр.* Кривий Ріг: ФОП Мариниченко С.В., 2018. Вип. 11. С. 90 – 100.

479. Шарова Т. Літературний процес 20-х років ХХ століття і механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. № 2. Р. 28 – 30.
480. Шарова Т. Літературно-художня творчість у радянській парадигмі: практики адаптації, логіка та аргументи конформізму. зб. наук. пр. Філологічні науки. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2018. № 1 (21). С. 143 – 149.
481. Шарова Т. Образ жінки в художньому світі К. Гордієнка. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди: зб. наук. пр.* Серія літературознавство. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 1 (77). Ч. I. С. 202 – 211.
482. Шарова Т. Основні етапи модуляції художнього мислення К. Гордієнка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип.30. Т.3. С. 163 – 169.
483. Шарова Т. Особливості художньої творчості Костя Гордієнка. *Science and Education in Australia, America and Eurasia: Fundamental and Applied Science*. 2014. №. II. Р. 413 – 416.
484. Шарова Т. Парадигма наукових та творчих пошуків українських письменників 30–40-х рр. ХХ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр.* Серія «Філологічна». Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. Вип. 45. С. 176 – 177.
485. Шарова Т. Поетикальні вектори художньої творчості К. Гордієнка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Бердянськ: БДПУ, 2014. Вип. V. С. 183 – 190.
486. Шарова Т. Практики адаптації автора-творця: соціокультурний простір. *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2018. № 3. <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=239>.
487. Шарова Т. Сатиричні твори К. Гордієнка в ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород». *Літературний процес: методологія, імена,*

- традиції: зб. наук. пр. Філологічні науки. Київ: Вид-во Київського університету імені Бориса Грінченка, 2016. № 7. С. 190 – 194.*
488. Шарова Т. «Тематичні сфери» і стильові маркери малої прози Костя Гордієнка. *Літературний процес: методологія, імена, традиції: зб. наук. пр. Філологічні науки. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ: Вид-во Київ. ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2019. № 14. С. 105 – 111.*
489. Шарова Т. Трагічні колізії роману К. Гордієнка «Буймир». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: зб. наук. пр. Серія «Філологічні науки». Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2015. № 2. С. 309 – 312.*
490. Шарова Т. Філософські візії прози К. Гордієнка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: зб. наук. пр. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 235 – 238.*
491. Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2-х кн. Кн. II. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 1152 с.
492. Шевченко В. Співець українського села. *Життя і слово. 1973. 30 квітня. С. 19.*
493. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни. Київ: Темпора, 2002. 272 с.
494. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. 634 с.
495. Шелест П. Справжній суд історії ще попереду. Київ: АДЕФ-Україна, 2011. 1120 с.
496. Шкурупій Г. Черговий блеф М. Хвильового. *Авангард-альманах. 1930. № в. С. 63 – 64.*
497. Шляхи розвитку сучасної літератури: Диспут 24 травня 1925 р. Київ: Культкомісія Місцкому УАН, 1925. 82 с.
498. Штонь Г. Становлення нової людини і літературний процес (Із спостережень над українською радянською прозою 60–70-х років). Київ: Дніпро, 1978. 147 с.

499. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення. *Дніпро*. 1981. № 1. С. 138 – 143.
500. Шумило М. Дорогою ціною. *Літературна газета*. 1946. 24 жовтня. С. 3.
501. Щупак С. Соціалістичний реалізм в художній літературі. *За марксо-ленінську критику*. 1934. № 8. С. 3 – 26.
502. Юнг К. Г. К вопросу о подсознании. *Человек и его символы*. Москва: Серебряные нити, 1998. С. 15 – 102.
503. Юрченко І. К. Гордієнко «Мудриголови». *Життя і революція*. 1931. № 1–2. С. 171 – 173.
504. Юрченко І. К. Гордієнко «Мудриголови». *Молодняк*. 1930. № 5. С. 108 – 110.
505. Ющенко О. Кость Гордієнко – сівач зерносластва. *Слово і час*. 1999. № 10. С. 74 – 76.
506. Ющенко О. Побачення красою: К. Гордієнкові – 85. *Прапор*. 1984. № 10. С. 113.
507. Якель Р. Останній з могікан. *Молодь України*. 1991. 9 липня. С. 3.
508. Якимович А. К. Тоталитаризм и независимая культура. *Вопросы философии*. 1991. № 11. С. 16 – 25
509. Якубовський Ф. Художня проза в українських журналах (жовтень-грудень 1929 р.). *Критика*. 1930. № 2. С. 103 – 119.
510. Яницький Б. «Коренище моє тяглося на село...»: до 90-річчя з дня народження К. Гордієнка. *Соціалістична Харківщина*. 1989. 3 жовтня. С. 4.
511. Яницький Б. Він знав село і тягнувся до нього: К. Гордієнку – українському письменникові минає 100 років з дня народження. *Слобідський край*. 1999. 2 жовтня. С. 2.
512. Яновський Ю. Дід Данило з «Соціалізму» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2594>
513. Яров С. Интеллигенция и власть в Петрограде 1917 – 1925 годов: конформистские стратегии и язык сотрудничества [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/iar1.html>

514. XX-й съезд КПСС, 14 – 25 февр. 1956 г.: стенографический отчет. Т. 1. Москва: Госполитиздат, 1956. 640 с.
515. Baudin A., Heller L. Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947 – 1953). Bern; Berlin; Frankfurt/M.; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1998. XVII. 394 p.
516. Możejko E. Realizm socjalistyczny. Teoria Rozwój. Upadek. Kraków: Universitas, 2001. 117 s.
517. Naiman E. Sex in public: The incarnation of early Soviet ideology. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. 307 p.
518. *Studia Sovietica*: збірник. Вип. 1: Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. Київ: Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. 297 с.
519. *Studia Sovietica*: збірник. Вип. 2: Семіосфера радянської культури: знаки і значення. Київ: Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 288 с.
520. *Studia Sovietica*: збірник. Вип. 3: Хронологія радянської культури: константи й трансформації. Київ: Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2014. 288 с.

ДОДАТКИ

А. Список опублікованих праць за темою дисертації

Монографії

1. Шарова Т.М. Автор і текст у системі соцреалізму: природа естетичного конформізму та поетика компромісу (на матеріалі творчості К. Гордієнка): монографія. Мелітополь: ФОП Однорог, 2019. 400 с. (23,25 д. а).

2. Шарова Т. Мілітарна модель у зображенні буденного життя і художні рефлексії Костя Гордієнка. *Українська література в загальноєвропейському контексті*: колективна монографія. Мелітополь: ФОП: Однорог, 2020. С. 24 – 33 (0,57 д. а).

3. Шарова Т. Short prose of Kost' Gordienko of the 1920's: dynamics of thematic and genre-style orientations. *From rhetorical communication to a situation of real dialogue. The experience of literary reflection at the beginning of the XX century*: collective monograph. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing». 2020. S. 54 – 71 (1,18 д. а).

Науково-публіцистичне видання

4. Шарова Т. Кость Гордієнко: нариси, публіцистика, епістолярій: науково-публіцистичне видання. Мелітополь: ФОП Однорог, 2017. 152 с. (8,84 д. а.).

Статті у фахових наукових виданнях України

5. Шарова Т. Парадигма наукових та творчих пошуків українських письменників 30–40-х рр. ХХ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр. Серія «Філологічна»*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. Вип. 45. С. 176 – 177 (0,35 д. а).

6. Шарова Т. Кость Гордієнко: художнє відображення теми села. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Філологічні науки. Луганськ: ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2014. № 1 (284). Ч. I. С. 104 – 111 (0,43 д. а).

7. Шарова Т. Образ жінки в художньому світі К. Гордієнка. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди: зб. наук. пр.* Серія літературознавство. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 1 (77). Ч. I. С. 202 – 211 (0,45 д. а).

8. Шарова Т. Поетикальні вектори художньої творчості К. Гордієнка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Бердянськ: БДПУ, 2014. Вип. V. С. 183 – 190 (0,45 д. а).

9. Шарова Т. Індивідуальний код оповідної манери К. Гордієнка. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.* Філологія. 2014. Вип. 40 – 41. С. 138 – 140 (0,35 д. а).

10. Шарова Т. Трагічні колізії роману К. Гордієнка «Буймир». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: зб. наук. пр.* Серія «Філологічні науки». Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2015. № 2. С. 309 – 312 (0,5 д. а).

11. Шарова Т. Генеза змістоформи роману Костя Гордієнка «Чужу ниву жала». *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. №16. С. 57 – 60 (0,5 д. а).

12. Шарова Т. Особливості роману К. Гордієнка «Дівчина під яблунею». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: зб. наук. пр.* Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 58. С. 249 – 252 (0,45 д. а).

13. Шарова Т. Художня часографія прозових творів Костя Гордієнка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Літературознавство. 2015. №8. С. 152 – 155 (0,45 д. а).

14. Шарова Т. Сатиричні твори К. Гордієнка в ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород». *Літературний процес: методологія, імена, традиції: зб. наук. пр.* Філологічні науки. Київ: Вид-во Київського університету імені Бориса Грінченка, 2016. № 7. С. 190 – 194 (0,48 д. а).

15. Шарова Т. Особливості «художньої правди» у творах Костя Гордієнка. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2016. Вип. 23. С. 54 – 56 (0,37 д. а).

16. Шарова Т. Дискурс соцреалізму: комунікативні стратегії й тактики. *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2017. № 2. <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=207> (0,8 д. а).

17. Шарова Т. Філософські візії прози К. Гордієнка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: зб. наук. пр. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 235 – 238 (0,44 д. а).

18. Шарова Т. Літературно-художня творчість у радянській парадигмі: практики адаптації, логіка та аргументи конформізму. зб. наук. пр. Філологічні науки. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2018. № 1 (21). С. 143 – 149 (0,75 д. а).

19. Шарова Т. Журналістика Костя Гордієнка як підготовчий етап до літературної творчості. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. пр.* Ужгород: Ужгородський національний університет, 2018. Вип. 23. С. 379 – 381 (0,38 д. а).

20. Шарова Т. Практики адаптації автора-творця: соціокультурний простір. *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2018. № 3. <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=239> (0,7 д. а).

21. Шарова Т. Автобіографічна ретроспектива мемуаристики Костя Гордієнка як спроба самоусвідомлення «я» і «ми». *Текст. Контекст. Інтертекст*. 2018. № 2 (4). [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/sharova_tetiana_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/sharova_tetiana_04_2018.pdf) (0,5 д. а).

22. Шарова Т. Літературна практика у форматі соціалістичного реалізму. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр.* Кривий Ріг: ФОП Мариниченко С.В., 2018. Вип. 11. С. 90 – 100 (0,45 д. а).

23. Шарова Т. Тематичні сфери і стильові маркери малої прози Костя Гордієнка. *Літературний процес: методологія, імена, традиції: зб. наук. пр. Філологічні науки*. Київський університеті мені Бориса Грінченка. Київ: Вид-во Київ. ун-ту ім. Бориса Грінченка, 2019. № 14. С. 105 – 111 (0,6 д. а).

24. Шарова Т. Основні етапи модуляцій художнього мислення К. Гордієнка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30. Т.3. С. 163 – 169 (0,8 д.а.).

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

25. Шарова Т. Літературний процес 20-х років ХХ століття та механізми формування політичного дискурсу. *European Applied Sciences*. 2018. № 2. Р. 28 – 30 (0,45 д. а).

26. Sharova T. Artistic and documentary basis of creativity K. Gordienko: modern retrospective. *Scientific Journal Virtus*. 2020. № 41. С. 173 – 176 (0,65 д. а.).

27. Шарова Т. Схематичні шляхи репродукування світу у вимірі канону соцреалізму (на матеріалі творчості Костя Гордієнка). *Scientific Journal Virtus*. 2020. № 42. С. 142 – 144 (0,45 д. а.).

28. Sharova T. An attempt at an ideological and aesthetic compromise in the satirical story «Automat» by K. Gordienko. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII(68), Issue 226. С. 42 – 44 (0,55 д. а.).

Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації

29. Sharova T. Kost Gordienko: variety of the conflicts in the works of the master. *The Strategies of Modern Science Development: Proceedings of the II International scientific-practical conference, Yelm, WA, USA, 4–5 June, 2013*. Р. 61 – 66 (0,35д. а).

30. Шарова Т. Сатиричні прийоми роману К. Гордієнка «Славгород». *Мова. Свідомість. Концепт: зб. наук. пр.* Мелітополь: МДПУ імені Богдана Хмельницького, 2016. Вип. 6. С. 209 – 214 (0,3 д. а).

Б. Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Доповідь «Традиції класичної літератури у творах В. Підмогильного та К. Гордієнка» на III Всеукраїнській науковій конференції «Проза Валер'яна Підмогильного в контексті української літератури XX століття» (Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 24–25 березня 2016 року); (очна участь).

2. Доповідь «Сатиричні прийоми в романі К. Гордієнка «Славгород» на V Міжнародному науковому семінарі «Концептуальні проблеми функціонування мови в полікультурному просторі» (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, 30 березня 2016 року); (очна участь).

3. Доповідь «Сатиричні твори Костя Гордієнка в його ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород» на VII Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київський університет імені Бориса Грінченка, 01 квітня 2016 року); (очна участь).

4. Доповідь «Поетикальні вектори творчості К. Гордієнка» на Всеукраїнській науковій конференції «Література та історія» (Запорізький національний університет, 04 жовтня, 2016 р.); (очна участь).

5. Доповідь «Життєва правда у художніх творах К. Гордієнка» на VI Міжнародній науково-практичній конференції «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Національний університет «Острозька академія», м. Острог, 12 жовтня, 2016); (заочна участь).

6. Доповідь «Художня концепція нарисів у творчості К. Гордієнка» на Міжнародній науковій конференції «Скарина і наш час» (Республіка Білорусь, м. Гомель, Гомельський державний університет імені Франциска Скорини, 4–5 жовтня 2017 року); (очна участь).

7. Доповідь «Повість К. Гордієнка «Діти землі»: історична основа, конфлікти, структурно-образна система» на I Міжнародній науково-практичній конференції «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах

міжкультурної комунікації» (Національний університет «Острозька академія», м. Острог, 6–7 квітня 2017 року); (заочна участь).

8. Доповідь «Своєрідність художнього стилю К. Гордієнка в зображенні українського села ХХ ст.» на Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс у полікультурному просторі» (Миколаївський національний університет імені В.О. Сухомлинського, 6 – 7 жовтня 2017 р.); (очна участь).

9. Доповідь «Філософські візії прози Костя Гордієнка» на VIII Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поезики» (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 13–14 жовтня 2017 року); (очна участь).

10. Доповідь «Журналістика Костя Гордієнка як підготовчий етап до літературної творчості» на Міжнародній науковій конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгородський національний університет, 19–21 квітня 2018 року); (заочна участь).

11. Доповідь «Духовне зростання особистості у творах К. Гордієнка» на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Комунікативний дискурс: наукова рецепція та стилістика перекладу» (Національний університет біоресурсів і природокористування, м. Київ, 15–16 березня 2018 року); (заочна участь).

12. Доповідь «Художні особливості прозової творчості К. Гордієнка (на матеріалі роману «Чужу ниву жала»)» на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Мелітопольський державний педагогічний університет умені Богдана Хмельницького, 04 жовтня 2018 р.); (очна участь).

13. Доповідь «Активізація суб'єктивної авторської позиції в українській військовій та повоєнній прозі ХХ ст.» на Всеукраїнській науковій конференції «Література та історія» (Запорізький національний університет, 11–12 жовтня 2018 року); (очна участь).

14. Доповідь «Літературна практика у форматі соціалістичного реалізму» на III Міжнародній науково-теоретичній конференції «Літератури світу: поетика, ментальність і духовність» (Криворізький державний педагогічний університет, 20 жовтня 2018 року); (очна участь).

15. Доповідь «Правда життя» українського села у великій епічній прозі К. Гордієнка» на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Мелітопольський державний педагогічний університет умені Богдана Хмельницького, 04 жовтня 2019 р.); (очна участь).

16. Доповідь «Семантика ідеологічного дискурсу в українській прозі 40–50-х рр. XX ст.» на II Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній дистанційній конференції «Текст у медіакультурному просторі» (Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу, 14–15 жовтня 2020 р.); (заочна участь).