

13. Литературная энциклопедия : в 11 т. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1929–1939 –.–
Т. 6 / [ред. коллег. : Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Скрыпник И. А., Фриче В. М. ; отв. ред. Луначарский А. В. ; ученый секретарь Гельфанд М. С.] – 1932. – 920 с. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/le6/le6-1101.htm>.
14. Литературная энциклопедия : в 11 т. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1929–1939 –.–
Т. 9 / [ред. коллег. : Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Фриче В. М. ; гл. ред. Луначарский А. В. ; ученый секретарь Михайлова Е. Н.] – 1935. – 832 с. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-2901.htm>.
15. Момот І. Стиль чи стилізація / Момот І. // Пролітфронт. – 1930. – № 1. – С. 195–236.
16. Никё М. Революционный романтизм / Никё М. // Соцреалистический канон : [сб. ст. под об. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. – С.-П. : Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. – С. 472–480.
17. Речь Секретаря ЦК ВКП (б) А. А. Жданова // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М. : Гослитиздат, 1934. –С. 4–5.
18. Свєрбілова Т. Г. Від модернізму до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Свєрбілова Т. Г., Малютіна Н. П., Скорина Л. В. – Черкаси, 2009. – 590 с.
19. Щупак С. Підсумки першого етапу творчої дискусії на Україні Співдоповідь на пленумі ВОАПП / Щупак С. // Гарт. – 1931. – № 9. – С. 138–149
20. Фадеев А. Собрание сочинений в 7-ми томах / Фадеев А. – М. : Художественная литература, 1971 –.–
Т. 5. – 1971. – 630 с.

Ukrainian Discussion of 1920– 30's Concerning the Place of Romanticism in Proletarian Literature

This article analyses Ukrainian discussion of 1920–30's concerning the place of romanticism in proletarian literature which existed between the theorists of Ukrainian Union of Proletarian Writers and «Molodniak» organization from one side and Politfront from the other. The author concluded that given discussion contained a chain of characteristics according to which it became possible to qualify it as a national variant of general Soviet discussion of dominant artistic style.

Валентина Хархун (Ніжин)

АНДРІЙ ГОЛОВКО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛІЗМУ

Семантика канону як нормативного еталону сигналізує про наявність чітко заданої структури. Функціональна модель літературного канону передбачає домінування постаті основоположника, навколо якого вибудовуються всі структурні полюси. Соцреалізм, який позиціонувався як новий цивілізаційний проект на рівні естетики, формує свій канон, у центрі якого – Максим Горький. Він визнаний основоположником соцреалізму й перебуває як беззаперечний і всіляко опоетизований авторитет у контексті радянської культури. Радянська критика стверджує: «Горький по праву вважається основоположником соціалістичного реалізму, так як він перший яскравіше, вірніше й глибше інших показав у своїй творчості визначальний процес сучасності – рух суспільства до соціалізму, процес перетворення раніше пригноблених народних мас у справжнього свідомого творця історії» [13; 11].

Для встановлення історичної першості в соцреалістичному каноні виділяється функція «зачинателя». За лексичними нормами «основоположник» і «зачинатель» за посередництвом іншого – «засновник» – можуть функціонувати як синоніми [11; 563]. Однак у контексті соцреалістичного канону акцентується важливість їхнього семантичного розмежування, зумовленого принципом ієрархії. Основоположник – це той, хто закладає вагомі підвалини

соцреалізму, визначає його сутність і є його єдиним репрезентантом. Функція зачинателя зводиться до піонерства – це початківство, яке не претендує на законодавчість (або якщо і претендує, то у звужених рамках – певного роду, жанру, національної літератури), а лише його «супроводжує». Основоположник єдиний і унікальний, тоді як зачинателів може бути кілька. У соцреалістичному каноні це залежить, наприклад, від родів і жанрів літератури. Так, Дем'яна Бідного вважають зачинателем соцреалістичної поезії [10; 261], Остапа Вишню визнано «одним із зачинателів української радянської сатирико-гумористичної літератури» [5; 568].

Позиціонування ролі «зачинателя» уяскравлює соцреалістичну візію центральне/маргінальне в структурі канону з урахуванням іонаціональних рівнів. Російський письменник Максим Горький – основоположник усього радянського соцреалістичного канону, тоді як інші національні літератури можуть мати тільки зачинателів. Так, на рівні теоретичного прогнозу унеможлиблювалося будь-яке більш-менш автономне існування національних варіантів соцреалізму й відверте кодування їхнього провінціалізму, з одного боку, з іншого – постулювався російський генетичний код соцреалізму.

Роль «зачинателя» соцреалізму в національних літературах символічно співвідноситься з функціями «основоположника», однак не замінює їх. Тому «зачинатель» позиціонується як відповідник – він покликаний, відтворюючи й множачи образ «основоположника», посилювати його домінуючу роль у каноні. Так, українська критика постулює Андрія Головка, автора моделювального роману «Бур'ян», як українського «зачинателя» соцреалізму. Цьому сприяло кілька факторів. По-перше, візія Головка як «селянського сина», що «рідко виходив за межі селянської тематики» [7; 7]. По-друге, сприймання його як письменника «з ясно визначеною соціальною темою» [7; 7]. По-третє, визнання моделювального характеру текстів письменника. Юрій Смолич указує, що поява книг Головка створила ситуацію, коли з'явилася перша змога встановлювати критерії [19; 8]. Отже, як констатовано в радянській «Історії літератури», творчість Головка «стала великою школою і справжнім художнім взірцем для українських прозаїків» [3; 289].

Очевидне вивищення й чітке позиціонування Головка, напевно, мало свою мету: його творчість найоптимальніше могла прислужитися для моделювання сценарію із «становлення українського соцреалізму». Головка-зачинатель показово моделюється як еталонний радянський письменник, на прикладі якого чітко видно, що для радянської літературної історіографії важливим є не принцип достовірності, а принцип відповідності, за яким формується візія історико-літературного процесу.

Перший і визначальний механізм «узаконення» Головка-зачинателя полягає в порівнянні з Горьким-основоположником: констатовано, що в «Автобіографії» А. Головка порівнює свого наставника з Максимом Горьким [6; 5], він слухає розповіді земляків про перебування російського пролетарського письменника Максима Горького в сусідньому селі Мануйлівці [8; 4], самостановлення письменника пов'язують із процесом опанування творів російського класика («вплив Горького») [6; 6], [12; 7], [9; 17], а його роман «Мати» вже самою назвою вказує на опосередкований зв'язок із Горьким, образ матері з «Червоного роману» порівнюється з подібним у Горького («як і в Горького») [9; 46]. Так символічно утверджується «намісництво» Головка.

Наступний етап – формування «нової», відповідної першорядній ролі письменника, біографії. Треба сказати, що реальна біографія Головка не відповідала уявленням про ідеального кандидата на «зачинателя». Він народився в заможній сім'ї, співробітничав із незалежниками в українській партії есерів [4; 184], був причетним до сімейної трагедії (смерті дружини й доньки). Із подачі самого письменника, певно, свідомого своєї історичної місії, бо написав дві «зразкові» «Автобіографії» 1948 і 1958 року, радянська історіографія продукує біографію з яскравими по-радянськи коректними акцентами: «дитинство письменника було невіддільним від дитинства бідняцьких дітей, хоч походив він із заможної родини» [9; 8]; «з дитинства А. Головка вабить ідеал революціонера-борця» [9; 10]; «класична» зустріч із «Кобзарем», після якого почався «вирішальний для долі А. Головка етап в його житті» [6; 4]; відрахування з училища за участь у «таємних зборах і таємному рукописному журналі» [12; 5]; участь у першій світовій війні; «А. Головка революцію сприйняв усім своїм серцем» [9; 11]; у 1920 році вступає до лав Червоної Армії. Такий підбір фактів спричинює формування образу

письменника-революціонера й будівника нового соціалістичного життя. Ця «репутація» уможливила першорядне місце Головка в українському соцреалістичному каноні.

Згідно із принципом «відповідності» формується також творча біографія письменника. У 1930–40-х роках особлива увага приділялась роману «Бур'ян» і його моделювальній ролі в контексті соцреалістичного канону. Починаючи з 1960-х років, функціональний план соцреалістичного починання А. Головка зміщується й міфологізується. Основний акцент падає на ініціативну подію: «Андрій Головка входить в літературу» на початку 1920-х і «значну роль у формуванні письменника відіграла Жовтнева революція» [12; 7]. «Формула» письменника, «народженого з духу революції», ідеально підходила для функції «зачинателя». Показова характеристика молодого Головка, яку дав Леонід Новиченко, – «поет, пробуджений революцією» [7; 6].

Для повноти й завершеності сюжету ініціативі актуалізується «зворотна» фабула: «народження революції з-під пера письменника-зачинателя». Звідси й відповідна риторика: «Революція як художній об'єкт і джерело натхнення стала основоположним матеріалом його (Головка. – В. Х.) творчості, організуючою художньою домінантою творення образів, композиційних засобів, мовностилістичної специфіки» [8; 211]. У такий спосіб увиразнюється основоположна роль «Червоного роману», де формується візія революції.

Цей твір довгий час розглядався як невдалий епізод творчості Головка, бо був «надто заплутаним і ускладненим» [12; 19]. Лише в 1960-х, коли канон теоретично укріплювався, «Червоний роман» не лише повернуто в контекст творчості Головка, а й прописано його чільне місце: «Червоний роман» – своєрідне естетичне кредо письменника. Багато з того, що знаходимо в подальшій його творчості, в зародковому вигляді було вже в «Червоному романі» (праця як основний критерій естетичного і етичного, революційно-романтичне трактування героїчної смерті в ім'я всенародної справи, зображення людського колективу, постійна увага до теми села, біль за «пошматовані, латка на латці, лани», зображення матері трудівниці, викриття націоналізму)» [9; 49].

Зміни в політиці рецепції можуть бути пояснені, крім ключової – міфологічної, – згаданої вище, принаймні двома причинами. По-перше, для формування ідеального образу Головка-зачинателя важливим було скорочення його «шляху становлення» від 1927, року видання «Бур'яну», до «вибухового» 1923 року, коли помітно дебютувала ціла плеяда письменників, зокрема Мирослав Ірчан, Остап Вишня, Олександр Копиленко, Іван Сенченко. Так хронологічно забезпечувалося місце Головка в соцреалістичному каноні. Він позиціонується як «майстер» (П. Орлик), як «готовий» соцреалістичний письменник: «[...] А. Головка на початку 20-х років вирізняється серед цих авторів [В. Еллана, Г. Косинки, М. Ірчана, С. Пилипенка. – В. Х.] не стільки пошуками, скільки здобутками, перемогами (підкреслення наше. – В. Х.), бо на той час навчився не тільки соціально, класово визначитися в темі твору, ставити його на чітку, недвозначну ідейну основу, але й змальовувати внутрішній світ, емоційне багатство героя переважно засобами непрямой мови, на різних психологічних і мовних зрізах і сюжетних площинах, це, якщо врахувати цілком новий матеріал, ідейну наповненість і партійну пристрась, надавало його творчості цілком осібних, непересічних ознак» [12; 17]. Так 1923 рік, час появи «Червоного роману», тлумачиться як «переломний», а сам роман як «конденсат» усієї творчості Головка. Прикметно, що сам Головка розглядав свій твір, як «заявку» і «схему» майбутнього твору про громадянську війну в Україні [1; 206].

Важливість «Червоного роману» мотивується ще одним чинником – зовнішньо-контекстуальним, – пов'язаним із оспорюванням права на «зачинательство». Твір уписаний у полемічний контекст – це реакція на «Блакитний роман» Гната Михайличенка. У творі Головка (написаний 1922 року, надрукований у журналі «Червоний шлях» за 1923 рік, № 4–5) явно склішовані сюжетні й образні схеми, розроблені Михайличенком («Блакитний роман» написаний 1919 року, надрукований у Харкові 1921 року). Головка палімпсестно переписує Михайличенка, конституюючи пріоритетність свого тексту. Для соцреалістичної історіографії – це визначальний момент для позиціонування «зачинательства». Адже, завдячуючи концепції про «чотирьох хоробрих», ворожій соцреалістичній історіографії, Михайличенко конституюваний як один із зачинателів української пролетарської літератури пожовтневої доби, тобто фактично, зважаючи на радянські теоретичні маніпуляції з генезисом

соцреалізму, засновником «основного методу». Тому «побороти» Михайличенка – означало відібрати й зайняти місце «зачинателя». А ситуація полеміки й заперечення для Головка була не нова: як зазначають критики, у загубленому творі «Сулеми землі» письменник і використовує, і протистоїть ідеям Володимира Винниченка [9; 19], а твір «Можу» полемічно спрямований проти героїв Валер'яна Підмогильного, зокрема з повісті «Остап Шаптало» [9; 26]. Озброєний досвідом, Головка вступає в полеміку з Михайличенком. Слід указати на ще один «пікантний» аспект, орієнтований, передусім, на організацію літературного життя 1920-х – це дискусія/синхронізація пролетарської літератури, ранній варіант якої представляє Михайличенко, і селянської чи «плужанської, яку презентує Головка.

Віртуальний герць Головка з Михайличенком, спричинений боротьбою за «свою» і «правильну» візію революції, сприймається радянською критикою як ключова цивілізаційна подія міфологічного порядку. Пояснення цьому досить просте й вагоме водночас: «Соцреалізм в радянській літературі і складається перш за все у процесі художнього освоєння Жовтневої революції» [10; 297]. Звідси осмислення специфіки «бою» за революцію практично дає поштовх для аналізу генези соцреалізму – «священного» питання радянської теорії літератури, – тому й така увага до полеміки.

Ситуація ускладнювалася тим, що ревізувати доводилося тексти своєрідного модерністського експерименту з конструювання нової картини світу і, зокрема, візії ключової історичної події – революції: Г. Михайличенко презентує символістську модель, А. Головка – експресіоністську.

Символізація «Блакитного роману» Гната Михайличенка тяжіє до моделей, заявлених психоаналізом, і продукує міф про Революцію в контексті буттєвого міфу «дійсної дійсності». Міф про революцію, репрезентований у «Блакитному романі», реалізується через абсолютизацію танатологічного як моделюючого принципу, що підпорядковує еротичні імпульси.

У той час, як Гнат Михайличенко моделює «інакшу» (не-таку-як-реальну) «дійсну дійсність», ключем до якої є символ, Андрій Головка спрямований на оприявлення катастрофічної реальності (реальності-як-даності) за допомогою експресіоністського надміру у вираженні. Використовуючи ті ж образні схеми й сюжетику, що й Гнат Михайличенко, – прихід героя у революцію, – Головка конструє експресіоністську картину світу: це світ тотальної руйнації, фрагментування й деформації, який оприявнюється в катастрофічності й протистоянні, есхатологічному крику й воланні і продукує дисоційовану особистість у ситуації больового надлому.

Хаологічні роздуми Головка-експресіоніста виявляються у зображенні чотириплановості картини світу, виділенні конкретно-чуттєвого, соціально-історичного, внутрішньо-психологічного й міфологічного вектора. Експресіоністська семантика найорганічніше оприявлена у створенні емкої відчуттєвої картини світу. Твір перевантажений нюховими, зоровими, слуховими образами, організованими за принципом контрасту. Особливу роль тут відіграють протиставлення червоного й чорного, що утворює драматично-тривожний фон. Подібну функцію виконують звукові образи, якими перенасичений твір. Тут уся гама звуку: клекіт, шум, галас, крики, скрегіт, бряжчання, ревіння, регіт, гавкання, рипіння, гомін, брязкіт, гул, рев, гупання, хрипіння, рипіння, плач, стогнання, хруск, – серед якої найчіткіше увиразнено образ крику («крик онімів», «розпатланий крик», «крик-стогнання»).

Конкретно-чуттєвий вектор створює відповідний фон для конструювання соціально-історичного. У творі розглянутий значний історичний відрізок, на якому чи не найяскравіше позначився цивілізаційний надлом: це початок ХХ століття, Перша світова війна, жовтнева революція, громадянська війна, окрім того, перспективи додають альянзи з козацького минулого [2; 12, 21].

У рецепції історії чітко виділяється парадигматика, прописана за двома критеріями – «панорамності» і «фокусу». Панорамність реалізується завдяки тиражуванню ситуації тотальної руйнації та війни. Увесь текст монтується як «набір» фрагментів війни, надмірно деталізованих і натуралізованих: це картина Першої світової війни, воєнні дії у селі, походи Червоної Армії, руйнівна діяльність гайдамаків. Фрагменти війни, за допомогою яких розгортається сюжетику твору, формують візію світу як цивілізаційну катастрофу. Основними

формантами есхатологічної картини світу у творі, прописані за допомогою експресіоністичної стилістики, є крах, кров, смерть, «скривавлені трупи». Ситуація цивілізаційного надлому спричинює деформацію свідомості, яка, оприявнюючи руйнівний порив, уписується в ідентифікаційні практики з виразною есхатологічною семантикою: «Вже посіріли наші обличчя, на нас сірі шинелі, скривавлені й пошматовані, і в душі також сіро і пошматовано» [2; 6], «Ти пам'ятаєш – серця наші загострилися в багнети» [2; 39]. Так світ-катастрофа спрогнозує нові акценти в антропології – особистість катастрофічного типу з есхатологічним світовідчуттям.

Соціальний акцент оприявлений, зокрема, у соціографії героя («Ти»): селянин-заробітчанин, солдат, червоноармієць, націоналіст. Звідси широта соціального плану та його драматизація: контрасти селянського й поміщицького життя, воєнні будні, збурене «революційне місто на Півночі», соціальні протистояння на селі, Червона Армія і гайдамащина.

Оприявлення соціального плану твору в його «фокусності» пов'язане з топосами. Серед низки топосів (село, хутір, місто) і локусів (степ, вокзал, казарма, площа), за допомогою яких формується просторова панорамність картини світу, вирізняється образ села, який найчіткіше виявляє увесь спектр соціальних катаклізмів і є своєрідним «фокусом» цивілізаційних процесів. Історіографія проєкцій образу села – дореволюційного, революційного й мирного – формує таку картину світу, у якій селянська свідомість почувається загубленою. У творі Головка прокреслено два виходи. Це, із одного боку, пошук механізмів для реставрації власне сільського життя (праця на землі, мир, достаток), із іншого – визначення пріоритетності іншого візійного топосу – комуні, яка «тоне у дзвонах», як альтернативного простору побутування. Саме ці два сюжети – основа внутрішньопсихологічного рівня картини світу, сконструйованого у творі Головка.

Письменник змальовує дві історії входження селян у революцію. Він використовує такі ж образні схеми («Я» – «Ти»), як і Михайличенко, однак змінює їх функціональне призначення. У Михайличенка я-оповідач, стратег наративних структур і водночас герой, одержимий ідеєю повторно втілити духовний шлях Ти. В Головка роль Я глобалізується: це і оповідач, і герой. Оповідь від першої особи максимально точно оприявнює еволюцію свідомості героя в напрямку до ідеалів «червоної» революції, із одного боку, із іншого – духовні катаклізми «Ти» героя з типовою селянською свідомістю подані у баченні й оцінці «Я».

Контрастна історія двох становлень уяскравлюється у функціональних ролях героїв. Я-герой утілює пріоритетність свідомого вибору на користь революції та її ідеалів і покликаний впливати – опосередковано чи безпосередньо – на становлення Ти. Ти-герой символізує «несвідоме» – бажання мирного життя в добробуті, чуже для ідеалів революції. Саме така опозиція – між упорядкованою свідомістю та стихійним несвідомим, змальована у творі, типова для пресоцреалістичного канону й узаконена соцреалістичною естетикою.

Становлення героїв відбувається паралельно й кодифікується через любовні романи: віртуальний роман Я та деромантизовані стосунки Ти з багатою дівчиною з хутора. Я заражається візією казки – «в промінні сонячній блакитні простори» [2; 10]. Імовірність її втілення символізується в образі жінки: спочатку реально-конкретної революціонерки, а далі – уявної золотоконої жінки, яка з'являється у видіннях героя і пришвидшує його ідейне становлення. Мотив ідейного Еросу вказує на те, що мова йде про роман героя з Революцією, наближення якої всіляко поетизується. Візія «великого шляху» [2; 13], констатація «Прийдемо ми сами до себе й визволимо себе» [2; 22], участь у громадянській війні на боці червоних – такий ідейний шлях Я.

Швидке ідейне зростання Я урівноважується довготривалою історією Ти. Причина – система мотивацій, пов'язана з концепцією селянської свідомості, для якої одним із основних концептів є земля. Одержимий ідеєю утілення казки, Я упереджено нігілізує землю як константу селянського буття: «В ніч місячну, як у мішурне убрання повія, нарядилася Земля» [...] Журба й смуток залякли у твоїй, повія Земле, робленій усмішці» [2; 11], таким чином звільняючись від міцного зв'язку з селянським буттям. Тужна згадка про землю з'явилася лише у кінці твору й одразу ж витіснилася візією комуні (перша редакція твору).

Натомість для Ти земля уявляється найвищою цінністю: «Душа твоя уже повна вщерть одним словом: земля, «моя земля!» і будилися в тобі образи твоїх давніх мрій» [2; 26]. Візія щасливого життя з любою дружиною, хутірцем та десятиною землі – це те, що мотивує поведінку Я й зумовлює його перебування в різних ворожих таборах. Одержимий ідеєю власної землі, герой руйнує економію, утілюючи таким чином революційну стихійність. Покараний білогвардійцями, він утікає, рятуючись, до червоноармійців. Втопившись від війни, герой дезертирує додому і там через намовляння коханої переходить у табір націоналістів.

На чистому б боці «Ти» не був, він завжди залишається селянином: напружено працює на панському полі [2; 5], натхненно оре землю, повернувшись із війська [2; 5], уболіває за спалене його побратимами-гайдамаками зерно [2; 48]. Трагедія «Ти» в тому, що у світі соціальних катаклізмів він не спроможний реалізувати своє власне селянське буття. Пригнічена соціальною невизначеністю, охоплена пафосом убивства свідомість «Ти» зазнає деформації: «Згас ти, заллятий хвилями з брязкоту й хряску вагонів, з криків-стогнання. Згас і темний та холодний без тями гасав з шаблею скривавленою, толочучи крики й плач...» [2; 46], яку підсилює ритуальне вбивство гайдамацького «батька». Цей, мотивований бажанням повернутися до землі, учинок визначає концептуальний поворот у моделі характеру «Ти».

У двох редакціях він прописаний по-різному. У першій героя виправдано за вбивство отамана Петренка, і він повертається до землі. Прикметним тут є фінальне позиціонування двох героїв: «Я» їде поїздом у казку – «комуну, що тоне у дзвонах, у дзвонах», – і з вікна бачить Ти-орача, оціненого з позицій революційно-романтизованого «Я» в дещо знижувальних тонах – «сіра пляма на чорній ріллі». Так, герої практично отримали те, до чого прагнули: Я – казку, Ти – землю.

У другій редакції твору, здійсненій 1957 року, Головка змінює фінал, роблячи його ідеологічно більш витриманим. Він ставить крапку на сцені виправдання героя («Ти»), його прощання з мрією про щасливе життя на хуторі й повернення в село. Таким чином, змінюється ключова мотивація: герой повертається не до землі, він наворачтається до радянської влади. Підсилює цю сюжетну рокировку мотив «широкого» каяття героя, яке кодифікує його свідомий вибір й позначає становлення його «радянської» самосвідомості.

Третій план картини світу – міфологічний – додає сюжету архетипичності й універсальності висновків, він оприявнюється в образах раю і крові. Головка концептуалізує власну візію біблійної історії. Зокрема, він уводить у текст образ раю (використовується у тексті кілька разів – [2; 8, 22, 29, 32, 44]), який позиціонується згідно з біблійними асоціаціями, як «утрачений», і, згідно з соціологічними установками, як «панський», «радянський» («рай на руїнах»). Акцентування міфологічного плану дозволяє розглядати мотивацію героїв як пошук «втраченого раю» і як його віднайдення (перша редакція) – казки для «Я», землі – для «Ти».

Початок історії у творі Головка пов'язаний із символом крові – це те, що об'єднує усіх людей («і в них, і в нас тече по жилах червона кров») і спричиняє усі катаклізми: «І була спершу вільна земля і вільні люди... Проходили віки. Десь хтось пролив і покуштував крові. Сп'яніла. Пішли літа, сотні-тисячі в чаду. Лілася кров...» [2; 8]. Посилуючи експресіоністсько-есхатологічне звучання, письменник подає історію світу як історію крові. Приміром, козацьке минуле осмислюється переважно через кров: «Серед темної ночі палали заграви. У крові купалися ножі...» [2; 12]. Нова революційна свідомість теж освячена через кров: «Ми не боїмося калюж крові, що проллється з нашого серця, пірамід трупів...» [2; 22]. Очі героїв «налиті кров'ю» [2; 20, 34, 38, 46], а увесь світ просякнутий кров'ю – «криваві сліди», «повітря, підхмелене кров'ю», кривава смуга», «бруківки, залиті кров'ю», «криваві іскри», «бризнула кров і грала-мінилася червоними рубінами», «криваві шарики». Кульмінаційний момент у долі героя – навернення Ти до радянської ідеології – відбувається через кров: герой убиває свого гайдамацького отамана, приносячи таким чином жертву для реальності вищого гатунку – радянського життя.

Отже, Андрій Головка змальовує революцію як «проливання крові», уписуючи цей мікросюжет у контекст логіки розгортання світової історії як кровопролиття. Звідси ключова символізація червоного у творі й універсальність художніх висновків. Тобто письменник оприявнив за допомогою іншої естетичної системи головну ідею Гната Михайличенка –

пріоритетність танатологічного, яке стає основним формантом картини світу. У цьому разі твори Михайличенка й Головка можуть прочитуватися як «ідейні близнюки».

Однак радянська критика, зорієнтована на диференціацію та ієрархію, формує іншу рецепцію. Символізм «Блакитного роману» спрогнозував його закритість, а отже, і замкненість на власній текстуальній території – твір Михайличенка сприймається радянською критикою як декадентський і містичний. Наділяючи сюжетні схеми Михайличенка експресіоністичним соціологізмом, Головка розмикає закритість тексту, прогножуючи його рецептивні виміри, один із яких – уключеність у пресоцреалістичний канон.

Утягування твору в канон відбувається завдяки «відповідній» інтерпретації, яка стушовує «невідповідність» змістових домінант «Червоного роману» ключовим тенденціям соцреалізму. Як ключовий пріоритет розглядається скерованість на реальне життя й «увесь багатобарвний різноманітний світ», чим Головка якісно відрізняється від Михайличенка. Так, наприклад, констатовано, що, на відміну від похоронного суму в Михайличенка, у творі Головка зображені «повні стверджувального пафосу картини участі народу в революції» [9; 33], а «в індивідуальній етичній психології героя відбувається безнастанна боротьба між егоїстичним, власницькими інтересами і громадськими, народними» [9; 41]. Як основоположні, у творі виявлено прийоми революційної романтики, нові, характерні для радянської літератури етичні й естетичні критерії, зокрема «праця як єдине джерело усіх багатств на землі» і «народ як творець історії».

Такі аргументи дозволяють беззастережно вписати «Червоний роман» Андрія Головка в соцреалістичний канон. М. Пасічник і К. Фролова констатують із цього приводу: «Художні переваги «Червоного роману» над «Блакитним романом» очевидні. Реальність зображуваного, напружена розповідь, здорова атмосфера, в якій відбуваються події, чіткий, порівняно з «Блакитним романом», сюжет, внутрішня динаміка, конкретність образного мислення, нові естетичні та етичні категорії, яскрава емоційність, образність мови, лексичне багатство, фразеологічне новаторство – всім цим Головка довів плідність, перевагу та життєздатність методи соціалістичного реалізму навіть у стадії його становлення» [9; 49]. Стає зрозумілим принцип, за яким твір визначається як соцреалістичний: це санкція влади (критики), що поміщає твір у відповідну інтерпретаційну площину. Так виразно експресіоністський твір став практично класикою соцреалізму у фазі його становлення, а Головка, вигравши в рецепції радянської класики віртуальний герць із Михайличенком, утвердився у соцреалістичному каноні як «зачинатель».

Література:

1. Головка А. Автобіографія / А. Головка // Твори в 5-ти томах. – К. : Дніпро, 1977 – .– Т. 5. – 1977. – С. 201–207.
2. Головка А. Червоний роман / А. Головка. – Плучанин, 1929. – 51 с.
3. Історія української літератури у 8-х т. – К. : Наукова думка, 1970 – .– Т. 6 : Література періоду боротьби за перемогу соцреалізму (1917–1932). – 514 с.
4. Історія української літератури у 2-х книгах / [за ред. В. Дончика]. – К. : Либідь, 1994. – Книга друга. Частина перша (1940-ві–1950-ті роки). – 367 с.
5. Історія української літератури у 2-х т. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1957 – .– Т. 2 : Радянська література. – 1957. – 878 с.
6. Коваленко Л. Андрій Головка / Л. Коваленко. – К., 1958. – 32 с.
7. Новиченко Л. Світ боротьби й любові / Л. Новиченко // Головка А. Твори в 5-ти томах. – К. : Дніпро, 1976. – .– Т. 1. – 1976. – С. 5–30.
8. Орлик П. Андрій Головка. Нарис життя і творчості / П. Орлик. – К. : Дніпро, 1986. – 212 с.
9. Пасічник М., Фролова К. Андрій Головка. Творчий шлях / М. Пасічник, К. Фролова. – К. : Дніпро, 1967. – 255 с.
10. Петров С. Возникновение и формирование соцреализма / С. Петров. – М. : Высшая школа, 1976. – 415 с.
11. Словник синонімів української мови у 2-х томах. – К. : Наукова думка, 2001 – .– Т. 1. – 2001. – 1026 с.
12. Шнайдер Б. Андрій Головка. Літературний портрет / Б. Шнайдер. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. – 94 с.

13. Щербина В. Вопросы развития социалистического реализма в советской культуре (русской и украинской) / В. Щербина. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1958. – 89 с.

Andriy Holovko in the Context of Ukrainian Socialist Realism

Andriy Holovko's role of Ukrainian socialist realism «initiator» is analyzed in the article. The paper discusses a post-Soviet reconstruction of Andriy Holovko's biography and literary works. Particular attention is paid to the «literary struggle» between Andriy Holovko and Hnat Mykhaylychenko for the creation of revolution myth to achieve the leading place in the socialist realist canon.

Наталія Ксьондзик (Київ)

«ЕСТЕТИЧНА» ТЕОРІЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Дослідження соціалістичного реалізму, що був беззаперечною літературною догмою впродовж довгого часу, і сьогодні належить до актуальних проблем вітчизняного літературознавства. У представленій статті ми розглянемо її під кутом зору функціонування теоретичного аспекту, а саме – питання естетичної теорії, що видається нам доволі продуктивним у контексті вивчення всієї соцреалістичної системи. У роботі виходитимемо з твердження про безперечне існування такої естетичної теорії, проте, з огляду на специфіку матеріалу та сприйняття соцреалізму як своєрідного мистецького перевертня з неминуче закладеною деструктивною складовою, трансформуємо означення цієї теорії у заперечне – «не-естетична».

Останнім часом до різнопланового висвітлення проблематики літератури соціалістичного реалізму звертається все більше вітчизняних дослідників, проводяться семінари й конференції (наприклад, науковий семінар «Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму», що нещодавно відбувся в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України). На сторінках фахового журналу «Слово і час», починаючи від 2003 року, регулярно з'являються студії, присвячені обговоренню саме цього напрямку. Це статті Людмили Медведюк «Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму», Ніни Бернадської «Канон соціалістичного реалізму», Тамари Гундорової «Соцреалізм: між модерном і авангардом», Тетяни Свербілової «Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст.», Дмитра Наливайка «Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму». Водночас слід згадати й розвідки на сторінках інших фахових видань, зокрема публікації Віри Агеєвої «Чи буде постмодерн золотим віком Класики?», Галини Соловій «До питання теоретичного осмислення концепції читача у соцреалізмі», Віри Кандинської «Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму», Тамари Гундорової «Соцреалізм як масова культура» тощо.

Втім, провідне місце у дослідженні проблеми соціалістичного реалізму належить саме російським науковцям. Якнайперше це авторитетні праці Євгена Добренка «Формовка радянського письменника», «Формовка радянського читача», «Політекономія соцреалізму», а також його спільний проект з Хансом Гунтером – збірник «Соцреалістичний канон». Крім того, не стоять осторонь й інші іноземні, а особливо американські, дослідники, серед яких варто виокремити студії Катаріни Кларк і Світлани Боем.

Отже бачимо, що вивчення питання соціалістичного реалізму перебуває у стані повсякчасного розвитку й становлення, проте ведеться в абсолютно різних площинах, що з одного боку, забезпечує його всесторонній огляд, а з іншого – може спричинитися до нівеляції одних і наголошення інших його складових. Тож, спробуємо надолужити порушення цієї рівноваги, звернувшись до, на наш погляд, недостатньо дослідженої теми відповідного дискурсу, що вже усталася номінально, проте не прописана детально, а саме до проблеми естетичної теорії соцреалізму, в сенсі її самозаперечення.