

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

КОЛОМІЄЦЬ ІРИНА АНАТОЛІЇВНА

УДК 821.161.2-31 Копиленко.09

**ТВОРЧІСТЬ О. КОПИЛЕНКА
І СОЦРЕАЛІСТИЧНА ПАРАДИГМА
1920–1950-Х РОКІВ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Сподарець Михайло Павлович,
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. НАУКОВО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ О. КОПИЛЕНКА ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1.1. Творчий шлях письменника в оцінках критиків та літературознавців	9
1.2. Теоретичні засади вивчення соцреалістичної парадигми 1920–1950-х рр.	26
Висновки до першого розділу	46
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ О. КОПИЛЕНКА	48
2.1. Проблемно-тематичні акценти малої прози 1920-х років	48
2.2. Роман «Визволення»: проблеми, персонажі, образи	71
Висновки до другого розділу	98
РОЗДІЛ 3. РОМАНИ 1930-Х РР. ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПРОБЛЕМНО-СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА	101
3.1. Специфіка художньої реалізації виробничого роману «Народжується місто»	101
3.2. Розвиток радянського роману виховання і художнє трактування проблем шкільної освіти в діалогії «Дуже добре» та «Десятикласники»	125
Висновки до третього розділу	146
РОЗДІЛ 4. СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛІЗМУ 1930–1950-Х РР. У ПІЗНІЙ ПРОЗІ О. КОПИЛЕНКА	149

4.1. Оповідання 1930–1950- рр.: особливості тематичної й сюжетної організації	149
4.2. Тема повоєнного села в романі «Лейтенанти»	157
4.3. Проблемні й конфліктні вузли роману «Земля велика»	169
Висновки до четвертого розділу	180
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190

ВСТУП

Актуальність дослідження. Українська література 1920–1950-х років у дискурсі сучасного гуманітарного знання може бути інтерпретована доволі різнобічно. Сьогодні дослідники активно звертаються до аналізу творів, котрі через низку політико-ідеологічних причин були надовго вилучені з читацького та наукового кола, таким чином в історію літератури повертаються забуті чи заборонені імена, твори, події. Однак паралельно існує ще один спадок ХХ століття – величезний пласт вітчизняного письменства, передусім, створеного в рамках соцреалізму, і частина цих творів заслуговує на свіжий погляд, нове прочитання, без яких огляд літературного процесу цього періоду не буде повним.

О. Копиленко розпочав свою письменницьку кар'єру в 1920-х роках, активно долучившись до тогочасного мистецького життя. Огляд досліджень засвідчує розбіжність в ідеологічних оцінках його літературного доробку, але одностайно всіма критиками й науковцями визнається непересічний хист письменника і його творчий потенціал. У 1930-х роках О. Копиленку довелося стати на ідеологічно «правильний» шлях: відтоді він змінив індивідуальну манеру письма, відмовився від модерністських елементів у своїй творчій праці, більше зосередився на дитячій літературі, не раз переписував первісні варіанти власних творів в угоду політико-ідеологічним вимогам, перекресливши свої творчі здобутки 1920-х років.

В українському літературознавстві є лише кілька спроб комплексного підходу до аналізу творчості О. Копиленка у вигляді літературних нарисів та портретів письменника (П. Свідер, О. Килимник), проте ці роботи рясніють виразними ідеологічними штампами. Протягом ХХ ст. дослідники зверталися до вивчення окремих питань літературного набутку О. Копиленка (О. Білецький, М. Зеров, Я. Савченко, Л. Підгайний, Г. Овчаров, З. Голубева, С. Іванюк, В. Мельник та ін.), а в ХХІ ст. відбулося посилення цікавості науковців до цього непересічного представника українського письменства

(О. Пашник, М. Сподарець, Т. Тимошенко, Я. Цимбал та ін.). Однак досі не було здійснено належного системного аналізу творчості О. Копиленка, який би дозволив урахувати особливості проблемно-стильових трансформацій його творчості, пов'язаних із переходом від праці в модерністському дискурсі до утвердження в рамках соцреалістичної парадигми першої половини минулого століття.

Актуальність теми роботи обумовлена відсутністю ґрунтовного і системного дослідження художньої своєрідності прози письменника у контексті соцреалістичної парадигми 1920–1950-х років. Оскільки історія українського письменства у наш час потребує позбавлення від ідеологічних стереотипів і штампів, закономірним є висвітлення творчості О. Копиленка, включно з його соцреалістичною спадщиною, з позицій сучасних теоретико-методологічних практик.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та пов'язана з основним напрямком її роботи щодо проблеми «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XVIII – XXI ст.». Тема і план-проспект дисертації схвалені на засіданні Бюро наукової ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 2 від 11 червня 2013 року).

Мета дослідження – визначити своєрідність проблемно-тематичного та естетико-стильового аспектів творчості О. Копиленка в контексті соцреалістичної парадигми 1920–1950-х років, простежити специфіку творчої еволюції й з'ясувати характерні риси прози письменника.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

- розглянути динаміку творчого шляху О. Копиленка, систематизувати наявні в українському літературознавстві рецептивно-критичні концепції його письменницького доробку;

- окреслити сутність поняття «соцреалістична парадигма», особливості її оприявлення в українському літературному процесі 1920–1950-х років;
- охарактеризувати проблемно-тематичну структуру прози О. Копиленка 1920–1950-х років;
- виявити художньо-ідейну специфіку втілення жанрів виробничого роману й роману виховання в творчості письменника (на матеріалі романів «Народжується місто», «Дуже добре» та «Десятикласники»);
- проаналізувати комплекс провідних образів та систему персонажів оповідань і романів О. Копиленка;
- з'ясувати особливості часопросторової організації прози О. Копиленка 1920-1950-х років.

Об'єктом дослідження є твори О. Копиленка: оповідання збірок «Кара-Круча» (1923), «Іменем українського народу» (1924), «Буйний хміль» (1925), «Твердий матеріал» (1928), «Допит», «Батько», «Брати» (1942), «Мовчання» (1943), «Невтомне життя» (1945), повість «Буйний хміль» (1924), романи – «Визволення» (1929), «Народжується місто» (1932), «Дуже добре» (1936), «Десятикласники» (1938), «Лейтенанти» (1947), «Земля велика» (1957).

Предметом дослідження є ідейно-художні особливості прози О. Копиленка в контексті української соцреалістичної парадигми 1920-1950-х років.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять наукові принципи сучасної теорії та історії літератури. Стратегію дослідження розроблено з урахуванням праць українських та зарубіжних науковців, які розглядали український літературний процес ХХ ст. (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Н. Бернадська, М. Васьків, З. Голубєва, І. Кошелівець, В. Мельник, Р. Мовчан, М. Моклиця, М. Павлишин, Ю. Шевельов, М. Шкандрій та ін.). Також було використано розвідки літературознавчого та культурологічного спрямування, котрі стосуються вивчення літератури ХХ ст. (М. Бахтін, В. Пахаренко, О. Вейнінгер, Ю. Лотман, В. Пропп,

В. Топоров, В. Фоменко). Ключові нюанси осмислення проблеми соцреалізму представлено в дослідженнях Л. Булавки, А. Гаганової-Гранатової, Р. Гароді, Л. Геллера, М. Голубкова, Б. Гройса, Т. Гундорової, Х. Гюнтера, Є. Добренка, І. Захарчук, К. Кларк, Д. Маркова, В. Паперного, Т. Свербілової, А. Синявського, В. Хархун, Ш. Фіцпатрик та ін.

Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань застосовано такі **методи дослідження**: культурно-історичний, описово-аналітичний, порівняльно-типологічний методи – дозволяють врахувати специфіку суспільно-мистецької ситуації в Україні 1920–1950-х років, виявити особливості проблемно-стильових акцентів досліджуваних творів; елементи контекстуального та біографічного методів – сприяють окресленню ролі творчої спадщини О. Копиленка в загальному літературному процесі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено спробу комплексного аналізу всієї прози О. Копиленка в контексті літературного процесу першої половини ХХ століття; конкретизовано поняття «соцреалістична парадигма» і уточнено своєрідність власне українського варіанту соцреалістичної парадигми; розкрито динаміку ідейно-художніх творчих шукань О. Копиленка; визначено проблемно-тематичні вузли та особливості поетики творів письменника.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані для підготовки відповідних розділів підручників, у лекційних курсах з історії української літератури ХХ століття, при проведенні семінарських і практичних занять, у розробці спецкурсів і спецсемінарів, а також під час вивчення літературного процесу цього періоду та написання курсових і дипломних робіт.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без участі співавторів. Наукові результати і висновки, що містяться в дослідженні, отримано автором особисто.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та наукових конференціях і читаннях у формі доповідей і повідомлень: XII Міжнародна конференція молодих учених при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка (м. Київ, 19–21 червня 2013 р.); VIII Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (м. Острог, 3–4 квітня 2014 р.); Міжнародна наукова конференція «У тридев'ятому царстві: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа» (м. Бердянськ, 25–26 вересня 2014 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Йогансенівські читання» (м. Харків, 19 вересня 2014 р.); Всеукраїнські наукові читання, присвячені творчості Миколи Хвильового (м. Харків, 13 травня 2013 р.); підсумкова конференція аспірантів та здобувачів філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (м. Харків, 28 березня 2014 р.); засідання Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених філологічного факультету (м. Харків, 28 квітня 2015 р.).

Публікації. Основні результати дослідження висвітлено у 5 наукових публікаціях, 4 з яких – у фахових наукових виданнях України, 1 – в іноземному періодичному науковому фаховому виданні.

Структура та обсяг дисертації. Структура дисертації обумовлена метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 189 сторінок основного тексту та 27 сторінок списку використаних джерел (291 позиція).

РОЗДІЛ 1

НАУКОВО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ О. КОПИЛЕНКА ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Творчий шлях письменника в оцінках критиків та літературознавців

Олександр Копиленко належить до когорти українських прозаїків, що розпочали свою літературну діяльність у буремні, строкаті та сповнені подій і переломних моментів 20-ті роки ХХ століття. Доля кожного з них склалася по-різному: значна частина митців на сьогодні складає ядро покоління, названого умовно «Розстріляним Відродженням» (визначення вигадане Єжи Гедройцем та використане Ю. Лавріненком [140]) – їхні твори з початком доби незалежності України поступово відкриваються читачам після вимушеного замовчування. Деякі автори спромоглися поповнити шедеврами українську літературу, перебуваючи в еміграції, і їхні здобутки також нещодавно вийшли з тіні заборон. А деякі письменники вписалися в соцреалістичні рамки і продовжили літературну працю в умовах суворих ідеологічних обмежень.

Творча постать О. Копиленка найтісніше пов'язана саме з останньою групою, але, незважаючи на це, його літературна спадщина є досить неоднорідним явищем за художньою цілісністю та стильовими ознаками. Згідно з класифікацією, запропонованою І. Кошелівцем, цей письменник є представником другого покоління української літератури, яке «ще поділяло з першим патетику національного відродження», однак їм вже неможливо було розпочати творчу діяльність інакше, аніж «радянським письменником». Тому О. Копиленко, як і багато інших, народжених у 1900–10-х роках, зазнав «перебудови» на «досконаліх, тобто – на соціалістичних реалістів» [123, с. 39].

Недарма В. Мельник окреслив творчу долю письменника як наслідок «типової тогочасної ситуації не лише для нього, а й для багатьох інших

обдарованих митців», а найяскравіший твір «Визволення», на думку дослідника, поділив життя автора «на дві половини: першу, сповнену творчого зростання, й другу, коли доводилося балансувати поміж своїми можливостями та офіційно-ідеологічними вимогами» [178, с. 212]. Дійсно, цей роман можна цілком твердо визнати вершинним у всьому авторському доробку, проте він досі не здобув чільного місця в історії української літератури. Про безперечний брак зацікавлення спадщиною письменника, про причини й наслідки такого явища розмірковував у спогадах 1970-89-го років син письменника – Любим Копиленко, який зазначав: «...Хоча формально його вшановано на найвищому рівні, проте останніми роками його ім'я згадується дедалі рідше, а творчість відсувається у розряд літератури для дітей. Такого перекосу, певно, не сталося б, коли б – попри всі інші причини – творчість Копиленка дійшла до сучасного читача в повному обсязі» [105, с. 401]. Цими словами він сформулював одну з найголовніших причин, пов'язаних із проблемою вивчення усього творчого набутку автора.

Найперші відгуки на літературні спроби нового письменника з'явилися на сторінках періодичних видань після виходу книжки «Кара-Круча» 1923 року. Зокрема, побіжно про появу збірки згадав М. Зеров у статті «Українська література в 1923 р.», аналізуючи прозові новинки на сторінках київського журналу «Нова громада» [85]. Того ж 1924 року у журналі «Червоний шлях» надруковано лаконічний схвальний відгук М. Доленга [73], в якому автор наголосив на вмінні О. Копиленка створити цікаві фабули.

У 1925 році журнал «Плужанин» надрукував замітку критика під псевдонімом «Івась» про творчість О. Копиленка, який на той час перебував у лавах спілки «Плугу». Було вказано на слабкі місця прози молодого літератора без подальшої конкретизації: «...виграшні і виправдані з формального боку оповідання автора оддають чимсь штучним, скоро лише читач захоче знайти у них щось більше, глибше за вибрики» [89, с. 52].

У статті «На шляху до власного стилю» критик, що підписався як «Петро», поділився сентенціями з приводу видання збірки «Буйний хміль»

1925 р. Ці твори О. Копиленка автор статті розмежував на міський та селянський цикли, керуючись тематичними і стильовими ознаками оповідань. За словами рецензента, у творах селянського спрямування наявні «ліричні відступи, екскурси в сиву старовину, побутові малюнки, психологічні розвідки» [208, с. 44–45]. А в міських оповіданнях О. Копиленко «свої сюжети й фабулу втискує у вузькі вулиці міста й низькі коридори льохів. Завдяки цьому оповідання робляться конкретними, чіткими й реалістичними» [208, с. 45].

На вихід книги О. Копиленка «Македон Блин» автор замітки під псевдонімом «Ген-Бе» висловлюється схвально, стверджуючи, що письменник «уникнув того всеплужанського й всеукраїнського шаблону, де не дієві особи своїми вчинками говорять про себе, а автор говорить про них. Македон Блин увесь у дії. Він не герой (не блискавиці летять з його очей), а простий смертний, маляр, член «прохвсоюз» з усіма плюсами й мінусами стихійного свідомого громадянина Республіки» [40, с. 45]. Також критик вітає відсутність у творі «дратуєчої нерви хвильовщини».

Значну роль оповідання «Македон Блин» для розвитку «широкої, масової селянської літератури» обстоює С. Кожушко: «Чіткі, рельєфні фігури, гарний діалог справжньої мови революції на селі роблять оповідання жвавим і цікавим» [99, с. 38]. Закцентовано також на «антирелігійному», за висловом критика, моменті твору.

Щодо ранньої творчості письменника дослідники висловлюють неодностайні думки. В одному з випусків журналу «Нова книга» за 1925 рік знаходимо полярні погляди на видання «Буйний хміль». О. Дорошкевич називає саму повість «розтягнутою й надуманою» [75, с. 16], у той час як І. Дніпровський зазначає, що «повість вигідно відрізняється від усіх інших цього типу» [76, с. 38]. Зокрема, критик наголошує на епічності твору і на тому, що це «тема», а не повноцінна повість, оскільки «розгорнуто лише тло, тільки зав'язано повість» [76, с. 38]. На думку І. Дніпровського, оригінально подаються письменником описи природи, в оповідачеві легко

вгадується тонкий знавець флори, закоханий у навколишній світ рослин. Часто саме вмілі контрасти зі світом природи слугують яскравим прийомом для увиразнення дії та характерів персонажів.

Розлогий аналіз книги «Буйний хміль» О. Копиленка подає Я. Савченко в статті «Життя мускулясте (З приводу двох книжок)», що вийшла в «Червоному шляху». Критик вбачав у творові епічне змалювання грандіозної соціальної боротьби, актуальної сучасній йому добі, далеке від трафаретного і схематичного висвітлення подій. Слушним критик вважає відсутність окремих індивідуалізованих характерів персонажів, яких натомість замінила масова психологія, масова емоційність та масова свідомість. Я. Савченко наголошує на тому, що дія твору та персонажі тісно пов'язані з образами землі як «альфи й омеги їхнього [селян] світогляду» та степу, адже письменник «глибоко відчуває романтику предковічної цілини, дикого поля, <...> хмеліє від пахучого духу цієї степової романтики» [222, с. 136]. Критик також звертає увагу на те, що О. Копиленко створює надто детальні пейзажні описи, часто надто розтягує дію, не використовуючи засоби економії лексичного та синтаксичного матеріалу: «Копиленко, так би мовити, не розповідає, а «співає свою повість», він ще не прозаїк в тісному розумінні, а стихійний поет, що ще не дисциплінував себе в прийомах і в матеріалі» [222, с. 138].

У глибокій статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» О. Білецький висловив думку про роль творчості М. Хвильового та його вплив на молоде покоління українських прозаїків: «Він досить виразно, насправді, впадає в очі в деяких творах П. Панча, в давніших творах О. Копиленка, у Сенченка й у Вразливого, у Микитенка й Шигалка...» [12, с. 138]. Аналізуючи збірку О. Копиленка «Буйний хміль», учений скептично заявив, що неабияка різноманітність життєвого матеріалу, зібраного під одною обкладинкою, може пояснюватися як багатогранністю письменницького хисту, так і недосвідченістю, що змушує О. Копиленка пробувати себе в усіх можливих, різноманітних темах і формах: «Цікавлять

його сільські теми – з епохи громадянської війни, бандитизму й життя сучасного села. Береться він і за картини міського життя – міську сатиру, напрямком, визначеним Хвильовим, вивчаючи обивательщину, уламки старого світу, в оточенні чужої їй революційної життєтворчості» [12, с. 146].

Аналіз найперших творів письменника дозволив О. Білецькому говорити про його «хитання» в художній манері, котрі можна розглядати як поштовхи до творчого розвитку автора, а саме поступ від лірико-патетичного напрямку до реалістичного, від творів з майже безсюжетною канвою до виразної сюжетності, а також – від схематично й традиційно виписаних персонажів до справжніх типів, життєвих характерів. Критик окреслює коло ймовірних учителів: «Учень М. Хвильового, М. Коцюбинського, Вс. Іванова і, мабуть, Є. Замятіна – Копиленко вже в першій великій книзі виявляє подеколи свою постать самостійного майстра» [12, с. 149]. Отже, бачимо досить високу оцінку творчості літератора-початківця.

Збірка 1928 року «Твердий матеріал» також не лишилася без уваги критиків [192; 210; 145]. Г. Овчаров на сторінках «Молодняка» суворо засудив песимістичний занепадницький тон збірки. Як видно з епіграфа, взятого з публікації М. Бухаріна в газеті «Правда» [21], критик погодився з думкою, що революційність має передбачати заперечення проявів песимізму, скигління, зневір'я: «...Мотив сірости й нудоти життя досить підкреслено в оповіданнях й це, як певне психологічне настановлення, просякає всю збірку. Вкупі з іншими моментами це складає настрої песимізму й зневір'я, який із збірки певним чином тисне й впливає на психоідеологію читача» [192, с. 62]. Г. Овчаров висловив сподівання на подолання письменником «ідеологічної кризи», очікуючи на «можливий поворот і виправлення лінії» [192, с. 66]. Отже, хиби літературної новинки дослідник побачив лише в ідеології та настроях, не аналізуючи власне художні аспекти.

Л. Підгайний у рецензії на прозову збірку «Твердий матеріал» охарактеризував О. Копиленка як поета-романтика, що залишився вірним

своїм раннім образам, але при цьому ввів їх до нових обставин, актуалізувавши у відповідності до умов дійсності. Критик стверджував: «Нема колишньої ліричної розхристаности – натомість строга впорядкованість, економність, що не зменшує, а збільшує виразність; замість колишнього поверхового побутовизму – заглиблений психологізм» [210, с. 125].

Негативна оцінка збірки «Твердий матеріал» стала основою розвідок Я. Савченка [223] та Ф. Якубовського [289], які одностайно висловили сумнів щодо художньої цінності подальших творчих досягнень письменника.

Одразу по виході роману «Визволення» О. Копиленка у 1929 році Л. Підгайний спробував об'єктивно оцінити всі позитивні й негативні риси цього твору. Він наголосив, що робота над «Визволенням» є свідченням завершення письменницької кризи, яку приписували автору дослідники: «...деякі ознаки видужування О. Копиленко проявив, але про якусь ліквідацію кризи говорити передчасно» [211, с. 117]. Критик схвально оцінив порушений автором у новій для нього великій епічній формі пласт проблем: проблеми технічної реконструкції, робітничого винахідництва, бюрократизму, «шлюбно-родинну» проблему та проблему емансипації жінки в тодішньому радянському суспільстві. Серед негативних рис – невиправдана численність натуралістичних елементів, а також недоречно обрані прийоми створення сюжетних вузлів – випадковість та збіг обставин.

Цікаво, що вже наступного року в журналі «Критика» Л. Підгайний виступив із критичною статтею, в якій роман «Визволення» отримав безапеляційно негативну оцінку. Під шквал його критичних зауваг потрапили навіть оповідання зі збірки «Буйний хміль». Явище, що спершу було сприйняте критиками як «революційна лірика» або «революційна романтика» [76; 222; 11], тепер стало негативним маркером, оскільки різко змінилося ставлення влади до М. Хвильового: «Спільна дрібнобуржуазна революційність спричинила і романтичний світогляд Хвильового й Копиленка, і дещо спільне сприймання й розуміння радянської дійсності

добри воєнного комунізму й НЕП'и, розуміння й трактування революції, як стихії, як вияву дикунських інстинктів і староісторичних атавізмів» [209, с. 75].

У підсумку критик зробив висновок про характер стилю О. Копиленка: «Ніколи Копиленко реалістом і не був, а був завжди еклектиком двох стилів, поєднаних на основі дрібнобуржуазної творчої методи» [209, с. 77]. Сьогодні ці слова можна трактувати як вияв модерністських тенденцій у творчій еволюції О. Копиленка.

Напевно, таку різку зміну векторів у думці дослідника також можна пояснити тим, що змінилися ідеологічні акценти і комуністична партія взялася за уніфікацію художньої літератури і репресії проти митців, початком чого була справа СВУ.

Критикуючи роман «Визволення», Г. Овчаров так сформулював претензію до письменника: «Проблема показу типу пролетаря на різних ділянках будівництва зреалізована так, що не дає права кваліфікувати роман Копиленка, як роман пролетарський. Навпаки, слід підкреслити його неприйнятність для нас, як твору, що об'єктивно сходить на рейки дрібнобуржуазно-міщанського висвітлення актуальних проблем, типів і суспільних стосунків сьогоденного життя» [191, с. 88]. Найбільш значною проблемою твору для Г. Овчарова видався той факт, що головний герой Сава відкрито не ідентифікує себе з тою чи іншою політичною течією: «Сава, що йому найчастіше довелося зустрічатися з Антоном, показав свою неспроможність чітко й правдиво протипоставити свої ідеологічні позиції націоналістичним вибрикам Антона» [191, с. 84]. Отже, ідеологічна позиція автора є хиткою, а це є приводом, щоб зарахувати твір до сумнівних і ворожих.

Наступні згадки про роман «Визволення» можна зустріти лише в деяких поодиноких підручниках чи енциклопедіях, адже інформація про нього часто не подавалася навіть у переліку творів автора. Наприклад, підручник «Історія української літератури» 1957 року за редакцією О. Білецького містив вкрай

скупі дані про цей роман, зокрема, фіксуються «ідейні впливи хвильовізму, «ваплітянства» [90, с. 131], тобто відзначено його негативну проблемно-ідейну основу.

Опублікування в 1932 році виробничого роману «Народжується місто», безперечно, стало етапним на літературному шляху письменника. Проте вихід постаті автора на всесоюзну літературну арену відбувся не одразу. Критичні відгуки про роман на шпальтах українських газет з'явилися лише після того, як 1934 р. в московській «Літературной газеті» з'явилася розвідка про твір, написана російським письменником Ф. Гладковим [42]. Це стало своєрідним «зеленим світлом» для заангажованих критиків, тобто «дозволом» на публікацію позитивних відгуків на роман О. Копиленка, який до цього перебував у списку «ненадійних». Із цього «реабілітаційного» моменту О. Копиленко став *радянським* автором: «Він не відриває окремі явища від цілісного процесу, а кожне явище в його творі – це невід'ємна частина загальної системи життя. Ось чому кожне явище є осмисленим, типовим, характерним і насиченим глибоким соціальним смислом» [42].

У московському бюлетені «Художественная литература» 1934 р. вийшла замітка І. Поступальського, який окреслював постать письменника як сформовану. Він відзначив попередній літературний досвід О. Копиленка, не позбавлений «надуманого психологізму та імпресіонізму в дусі Хвильового» [215, с. 32]. Виробничий роман «Народжується місто» критик сприйняв позитивно, відзначивши сюжетну й образну складові, а насамперед – схваливши ідейну основу твору, що полягала в «переробці людської свідомості в процесі класової боротьби» [215, с. 33].

Відомий вуспівський критик Б. Коваленко усе ж таки знайшов у романі «Народжується місто» таку ваду, як недостатня індивідуалізація персонажів: на його думку, автор переборщив із позбавленням героїв їхнього особистого на користь утворення образу пролетарської маси. Влучним засобом творення психології цих персонажів Б. Коваленко назвав оптимізм і «нестримну впевненість» у своїх силах. Проте й цей позитивний момент для критика був

затмарений підозрами, що тема радості й життєствердності тут є гіперболізованою, позначеною авторським схематизмом, «так само як і надмірна ідеалізація позитивних героїв (навіть з фізичного боку вони сильніші, красивіші від персонажів негативних)» [97, с. 158].

У 1930-х роках тривало активне обговорення діалогії О. Копиленка про радянську школу – «Дуже добре» (1935) і «Десятикласники» (1938). Варто зазначити, що обидва твори критика зустріла із запалом, проте не завжди звучали схвальні відгуки. На шпальтах «Літературної газети» навіть розгорілася жвава дискусія («Літературна газета», 6 грудня 1935 р.) з приводу художньої вправності й правдивості зображення в романі «Дуже добре».

Той же Б. Коваленко, пам'ятаючи «хвильовистське» минуле письменника, не міг дати однозначно позитивної оцінки й прискіпувався навіть до несуттєвих дрібниць: «Автор, як і багато інших прозаїків, не завжди уміє відібрати цінний матеріал, що безпосередньо стосується показу зросту нової людини, від другорядного і характерного» [97, с. 162]. Критик наполягав на тому, що в тексті є багато зайвих персонажів (наприклад, учитель латинської мови), і часто кількість опрацьованого художнього матеріалу «іде за рахунок якості». Ледь не єдиною позитивною рисою твору Б. Коваленко назвав наявність у романі психологічно розроблених персонажів: «Психологія при тому береться не сама по собі, а в широкому контексті класових взаємин і впливів» [97, с. 158].

Інший вуспівський критик С. Щупак також шукав недоліки першого роману діалогії: на його думку, численні події та образи виглядають цілком сторонніми з погляду розкриття обраної теми, тому письменник не зумів сформуванати ані розгорнутий образ дійсності радянської школи, ані широкі образи дітей [286, с. 6]. Цей відгук містить також «компліменти» письменницькому таланту, а точніше – ідеологічній «правильності» твору «Дуже добре». Про персонажів він зазначає: «Усі дихають атмосферою єдиного цілого, ім'я чому – соціалістична батьківщина» [286, с. 6].

Наступна частина діалогії також була неоднозначно поцінована критиками. Так, Л. Смільсон наполягав на тому, що письменник у романі

«Десятикласники» мав за мету створити типовий образ молодого покоління і передати нову, соціалістичну мораль, проте не зумів цього досягти: «Тенденція розвитку характеру радянської молоді людини завбачена тут явно невірною, суб'єктивно, однобокою; риси нової етики, що створюється на наших очах, також утрировані, звужені, спрощені» [234, с. 100]. Л. Смульсон залишився незадоволений також мовою персонажів і автора, побачивши в ній надмірний «натуралізм», що межує з вульгаризацією.

Роман «Лейтенанти» з'явився в 1947 році. Його сюжет загалом становив собою стандартну для творів на повоєнну тематику модель нанизання подій: повернення демобілізованого воїна до рідного села, його боротьба за розвиток колгоспу і перемога над ідейними опонентами. Критики сприйняли новий роман О. Копиленка не як повноцінний твір, а як схему. О. Бабишкін у статті «В рамках застиглої схеми» безпідставно стверджував, що О. Копиленко механічно використав сюжетну модель класичного для українського соцреалізму роману «Бур'ян» А. Головка і «аж до подробиць повторив її» [6, с. 180]. Не припали до душі критику також деякі образи персонажів, а найбільше – внутрішній конфлікт головного героя Данила: «Над автором подекуди тяжить шкідлива традиція буржуазно-занепадницького роману з його контрастними грішними помислами і чернечою спокутою» [6, с. 181].

Усі критичні закиди щодо цього роману незмінно стосувалися того, що порушені проблеми не були глибоко розкритими: «У романі ми не бачимо процесу відбудови села. Він являє собою наче експозицію до багатотомної праці» [225, с. 142]. В атмосфері чергового повоєнного погрому української літератури роман «Лейтенанти» виглядав цілковитою невдачею, що справило на вже досвідченого письменника доволі гнітюче враження.

Вихід у світ останнього роману письменника «Земля велика» у 1957 році не викликав шквалу засуджень, як поява деяких попередніх, однак він і не став значним літературним здобутком.

Зокрема, А. Боженко у статті «Цвіт і заморозки» [14] говорить про роман як про цілком правдиву і повнокровну картину з життя українського села, а також схвально оцінює створений О. Копиленком образ завзятої, доброї, щирої і відкритої світові молодій учительки Ніни Думи, яка з гідністю вливається в середовище сільських інтелігентів і долає перші на своєму життєвому шляху труднощі: «Письменник оригінально розкриває головну лінію сюжету, найвище напруження якої припадає на закінчення твору, де тяжкі переживання героїні переходять у тверду рішучість будь-що перемогти, у світлу радість буття» [14, с. 22].

Стаття В. Царенка у «Літературній газеті» стосувалася визначення тематично-проблемного стрижня роману «Земля велика»: критик визначив твір О. Копиленка як цікаву художню ілюстрацію з сучасного йому життя української сільської інтелігенції – вчителів, лікарів, інженерів-любителів [277].

Автори академічного видання «Історія української літератури» не оминули увагою творчість О. Копиленка. Письменника обвинувачено у невмінні відтворити свідоме, організаційне начало змальованих ним подій революції, яке було б «втілене в пролетарському більшовицькому керівництві» [90, с. 134]. Варто відзначити, що Л. Новиченко, розвиваючи спостереження О. Білецького, порівняв стиль «Буйного хмелю» О. Копиленка з «Партизанськими повістями» російського автора Вс. Іванова, а саме – зазначено близькість на рівні таких елементів, як лірична фрагментарність, квітчаста «орнаментованість» розповіді й схожість художнього світовідчуття.

У розділі про письменство 1930-х років актуальною та правдивою названо історію, що розгортається в романі «Народжується місто»: показ соціалістичного змагання, піднесення свідомості, ініціативність широких народних мас, розмах творчої енергії робітничого класу тощо [90, с. 227]. Доречним визнано вибір центральної теми роману «Лейтенанти» – життя

українського селянства. Однак автору закидається схематизм сюжетної основи цього твору, тенденційний для тогочасної повоєнної літератури.

У розділі про літературу для дітей та юнацтва М. Сиротюк робить огляд романної дилогії «Дуже добре» та «Десятикласники». Обидва твори оцінюються як такі, що в них «змальовано життя школярів, на всю широчінь показано благородну роль учителя в боротьбі за опанування учнями основ наук, за ґрунтовні і міцні знання, роль школи, сім'ї, комсомольської та піонерської організацій у комуністичному вихованні молодого покоління» [90, с. 281]. Дилогію було розглянуто виключно в річищі її ідеологічної доцільності для справи суспільно-політичного виховання радянської людини.

Найпомітнішими розвідками про творчість О. Копиленка є книги П. Свідера [225; 226], які містять також цінні біографічні відомості. Загалом прозу О. Копиленка дослідник оцінив досить високо, але при цьому його літературознавчий аналіз не був позбавленим ідеологічної заангажованості. Так, П. Свідер вказав на окремі «невдачі» письменника, що стосуються його ранньої творчості, особливо роману «Визволення»: «Перші літературні спроби О. Копиленка свідчать про те, що письменник щиро вітав переродження нового життя і прагнув його відтворити. Разом з тим він бачив і окремі негативні явища перехідного періоду і не завжди вірно розумів їх» [226, с. 11].

Твір «Народжується місто» критик назвав першим вдалим романом автора. Так само прихильно він поставився до художньої якості дилогії «Дуже добре» і «Десятикласники». П. Свідер визнає роман «Земля велика» як твір про життя сільської інтелігенції – учителів, лікарів і механізаторів: «Письменник піднімає у ньому проблему комуністичного ставлення до праці, проблему радянської сім'ї, моралі» [225, с. 144].

Важливим нарисом про життя і творчість О. Копиленка залишається його літературний портрет авторства О. Килимника 1962 р. [94]. Дослідник гостро критикує участь письменника в об'єднанні «ВАПЛІТЕ» і його наближеність

до М. Хвильового. Роман «Народжується місто» О. Килимник охарактеризував як твір, де «широко показано соціалістичне змагання, відтворено романтику праці в роки першої п'ятирічки, розмах енергії сміливих і самовідданих героїв праці» [94, с. 25]. О. Килимник наголосив, що «Дуже добре» і «Десятикласники» – «це широко відомі повісті про радянську школу, про школярів і вчителів, про боротьбу старого з новим, про маленькі й великі прикrostі, про маленькі і великі радощі нашого юнацтва» [94, с. 86]. Але роман «Лейтенанти» отримав невисоку оцінку критика, оскільки «в ньому є чимало слабкостей. Характери персонажів, у тому числі головного героя Данила Соколенка, розкриті слабо» [94, с. 25]. Провідне значення роману «Земля велика», на думку дослідника, полягає в тому, що письменник «наголошує на необхідності корінного поліпшення роботи школи, підготовки вчительських кадрів у вузах. <...> ...вимагає рішучої боротьби з бюрократизмом» [94, с. 28].

Дослідниця українського радянського роману З. Голубєва вперше доволі ґрунтовно проаналізувала роман «Визволення» і визначила, що в ньому О. Копиленко порушив такі актуальні на той час «проблеми, як емансипація жінки, взаємин батьків і дітей» [50, с. 102]. Літературознавець указує на те, що сюжет тут організовано за принципом чергування двох різних фабульних ліній – особистої і громадської, суспільно-політичної. А ще дебютний роман О. Копиленка, на думку З. Голубєвої, належить до творів, у яких дію показано як «незавершену, безперервну, безкінечну і безмежну, мов саме життя» [50, с. 196].

Серед дослідників творчості О. Копиленка варто видзначити С. Іванюка, який вивчає художні особливості дитячих творів письменника. Важливим досягненням автора критик вважає діалогію «Дуже добре» і «Десятикласники». А роман «Народжується місто» С. Іванюк трактує як «найбільш вдалу в українській радянській літературі спробу створити виробничий роман для дітей» [88, с. 107].

У монографії про український радянський роман В. Дончик запропонував власну інтерпретацію твору «Народжується місто», відзначивши, що він «є насамперед романом полемік і суперечок» [74, с. 90], адже тут порушено «питання про ціну індустріалізації, яку має платити робоча людина» [74, с. 92].

На початку 1990-х рр. найвагомішою подією стало повернення роману «Визволення» та ранніх оповідань письменника в український літературний дискурс [106]. У підручнику «Історія української літератури ХХ століття» автор відповідної статті про письменника В. Мельник, окреслюючи своєрідність його творчості, зосереджується на аналізі роману «Визволення», підкресливши, що твір приваблює «умінням автора будувати напружений сюжет, психологічно вмотивувати поведінку героїв» [178, с. 209]. На думку науковця, зображення головних образів батька та сина – це не просто репрезентація конфлікту різних поколінь та позицій, а спроба змалювати нову дійсність у її крайніх виявах, замкнувши їх на прикладі однієї родинної ситуації і тим самим актуалізуючи процес створення стереотипного міфу про «вільний розвиток особистості в країні соціалізму» [178, с. 209]. Появу роману «Народжується місто» у 1932 році названо різким поворотом, який автор здійснив із метою власного виправдання перед гостро налаштованою критикою. Відзначивши майстерність створення багатьох епізодів, В. Мельник схарактеризував цей твір як взірць жанру виробничого роману на потребу дня.

Із 2000-х років творчість О. Копиленка розглядалася переважно в контексті загальних теоретичних питань розвитку української літератури першої половини ХХ століття. Так, О. Пашник, обґрунтовуючи проблему культурно-історичних універсалій як фундаментальних категорій, які «допомагають розкрити не тільки специфіку картини світу митця, а й простежити особливості відображення в тексті автора певної історико-культурної епохи» [204, с. 61], звертається з-поміж інших і до текстів О. Копиленка. Однією з центральних універсалій названо категорію

безсмертя, репрезентовану в образі маси, яка через бажання панувати прагне вічності. Автор статті виділила також поняття дому як просторової категорії буття. Універсалія «дім» для суспільної свідомості того часу яскраво актуалізується у змалюванні життєствердного, рухливого хаосу, адже домашній простір виходить за межі особисто-індивідуального і розширюється до колективного, масового, що охоплює вже цілі вулиці, заводи, міста [204, с. 62]. Появу в текстах О. Копиленка образів, пов'язаних з універсалією степу, дослідниця пояснила прагненням автора зобразити неактуальність статичного космосу в умовах наростаючої урбанізації суспільства. Разом із тим, «декларується необхідність підкорення степів, тобто, динамізування неактуального для сучасності простору» [204, с. 63], а подекуди універсалія степу набуває традиційної реалізації в символі землі як виразника генетивної функції, що тісно корелює з життєдайною роллю жінки.

Серед найбільш помітних спроб новітньої інтерпретації творчості О. Копиленка – стаття І. Бурлакової (2006), в якій авторка звертається до творчої долі письменника, щоб «простежити його зв'язки із харківським культурним середовищем» [19, с. 165]. І. Бурлакова заперечила домінантність виробничого виміру в художньому полотні цього твору, акцентуючи на соціально-психологічній проблематиці роману, з чим у цілому не можна погодитися, адже твір, хоч і розкриває суспільні особливості зображеного періоду, є позбавленим глибокого психологізму і яскраво виписаних характерів, котрі діють, трансформуються й розвиваються на тлі описаних обставин. Водночас досить цікавим у контексті аналізу соцреалістичної парадигми вітчизняної літератури стало твердження дослідниці про смислове навантаження художнього протиставлення в романі двох локусів: реального Харкова, що асоціюється з минулим, із зашкарублим, обивательським середовищем, і новозбудованого Стальгорода як символу нового життя.

О. Філатова в розвідці, присвяченій українському виробничому роману, серед іншого, розглядає різноманітні аспекти реалізації цього жанрового

різновиду в творі «Народжується місто», і, зокрема, наголошує, що в романі О. Копиленка «акумуляровано основні параметри, притаманні битві на «трудовому фронті» [265, с. 27]. Дослідниця підкреслює, що така ударна праця робітників на будівництві Стальгорода в письменницькій інтерпретації нагадує мистецтво, художню творчість і навіть ліричну пісню, народжену колективними зусиллями [265, с. 28], тому в сюжетному полотні роману складнощі реального життя прикрашаються картинкою уявного «світлого майбутнього».

Проблема урбанізму, аспекти якої виділено в оглянутих вище статтях, пізніше розкривається в студії М. Сподарця. Літературознавець акцентує свою увагу на аспектах формування української урбаністичної свідомості та образі Харкова в романі «Визволення», зазначаючи, що в цьому творі «відбилися ті настрої, що концептуально окреслювали ідеологічні й естетичні дискусії української літератури 1920-х років» [240, с. 33]. На думку науковця, в романі «відбувається міфологізація міського простору, коли конкретні топографічні реалії наповнюються змістом, перетворюючись на текст» [240, с. 37]. Дослідник зазначає, що О. Копиленкові вдалося реалістично відтворити прикмети доби (побут, атмосферу міста) й передати ставлення персонажів до цього простору. М. Сподарець виділяє в тексті кілька семантичних опозицій. По-перше, це протиставлення Києва й Харкова як чинник, що впливає на групування персонажів: перше місто асоціюється з традиційністю й провінційністю, а друге – з модерновістю, прогресивністю, індустріалізацією. По-друге, інша важлива опозиція стосується підкреслення соціального розшарування, що виявляється в протиставленні верху та низу, а саме – у знаковості району проживання та розташування на відповідних поверхах представників різних суспільних прошарків.

Т. Тимошенко, досліджуючи тему урбанізму в українському романі, не оминає творчості О. Копиленка. В одній із її публікацій порушується проблема прочитання «міста як тексту» [248, с. 36]. Порівнюючи художню реалізацію образів Києва та Харкова у творчості різних українських

письменників 1920-х років, дослідниця проводить аналогію між жіночими образами – Рити з роману «Місто» В. Підмогильного і Мар'яни з «Визволення» О. Копиленка. Дослідниця також відзначає, що, на відміну М. Хвильового (у якого Харків – це ілюзорна столиця, яка за вдаваною величчю ховає провінційність, смердючість та маргінальність), О. Копиленко створив позитивний імідж цього міста, «наголосив на його позитивній, головній ролі в індустріально-промисловій розбудові країни, на його освітньому потенціалі» [248, с. 39], сформулювавши нові риси моделі «харківського тексту».

Т. Тимошенко називає О. Копиленка послідовником традиції В. Підмогильного [250]. Через характеристику персонажів твору дослідниця намагається виявити урбаністичний вплив на різні типи особистостей. Вдалим є акцент дослідниці на відсутності зображень жодної щасливої родини у структурі роману О. Копиленка, і це відзначено як компонент сучасних письменникові суспільних процесів з їх трансформацією поглядів та усталених роками традицій, у тому числі й у сімейній сфері.

Слід згадати, що в річищі проблеми «харківського тексту» 1920-х років працює Я. Цимбал [278]. Вона з'ясовує історію та змістове навантаження «харківського тексту», наводячи приклади з роману «Визволення» і зазначаючи, що наявні в ньому «легендарні обивательські локуси, як-от Журавлівка, Холодна Гора чи Благбаз» [278, с. 57] можна співвіднести зі схожими описами міста у М. Йогансена чи І. Дніпровського.

На її думку, ключовими ознаками «харківського тексту» є образи вітру і степу, що превалюють над волею будь-якої людини, незалежно від її політичних чи громадських поглядів. Демонстрацією цієї гіпотези є епізод, у якому Сава прямує зимовим Харковом, долаючи опір нестримної та жорстокої завірюхи.

Отже, попри те, що до аналізу творчості О. Копиленка періодично зверталися критики та літературознавці, виділяючи аспекти його творчої

манери, на сьогодні є відсутнім цілісне та об'єктивне дослідження прози письменника в контексті розвитку вітчизняної літератури.

1.2. Теоретичні засади вивчення соцреалістичної парадигми 1920-1950-х рр.

Проблема соціалістичного реалізму, який раніше вважався «основним творчим методом радянської літератури» [207], сьогодні підлягає новій хвилі системного вивчення, адже залишилася в минулому стадія його тотального й обов'язкового поширення та розвитку в радянський період, а також стадія заперечення й ігнорування як штучного явища у перші пострадянські десятиліття.

Таким чином, беззаперечною є необхідність виділити концептуальні теоретичні засади й окреслити важливі чинники, які впливали на становлення й творчу еволюцію О. Копиленка в період з 1920-х по 1950-ті роки, пов'язані із зародженням та розвитком соціалістичного реалізму в УРСР. Для з'ясування й аналізу особливостей художнього надбання письменника слід дослідити специфіку феномену соцреалістичного реалізму, зокрема, в його українському варіанті, а також спробувати визначити чіткі критерії поняття «соцреалістична парадигма».

Слово «парадигма» походить з грецької мови і означає «взірець» або «зразок». Поняття парадигми використовувалося ще в античній та середньовічній філософії – в основному на позначення сфери вічних ідей як «первообраз, взірець, відповідно до якого бог-деміург створив світ сущого» [187, с. 731]. Цей термін побутував у європейських наукових і художніх текстах досить давно, найактивніше його застосовують, з початку XV ст., переважно у лінгвістичній сфері.

Позитивіст Г. Бергман увів термін «парадигма» у філософію науки [263, с. 460], охарактеризувавши ним нормативність методології. Проте загальнонаукового значення цьому термінові надав американський дослідник історії та філософії Т. С. Кун, автор книги «Структура наукових

революцій» (1962). Він визначив парадигму як сукупність методів, прийомів, засобів і цінностей певної наукової спільноти, визнані наукові досягнення, які протягом певного часу забезпечують наукову спільноту моделлю постановки проблем і їхнього розв'язання [137]. На його думку, будь-яка парадигма неодмінно має властивість історичності, тобто одна парадигма приходить на зміну іншій у результаті наукових революцій, до того ж, різні парадигми мають здатність співіснування в один і той же часовий період. Але наукове середовище прихильників якоїсь конкретної парадигми має дотримуватися однакових правил і стандартів наукової практики, оскільки в цьому полягає гарантія цілісності такої «моделі», комплексу її засад і приписів. Т. Кун запропонував термін «нормальна наука» [137] задля окреслення властивої для парадигми ситуації, коли відбувається поступовий розвиток і наслідування традицій певного напрямку дослідження. З часом кожна парадигма зазвичай виявляє свою слабкість, недостатність, переживає зміни й розлами, що викликає наукову революцію – перехід від старої парадигми до нової.

На сучасному етапі розвитку філософії науки прийнято вважати парадигму «системою теоретичних, методологічних та аксіологічних приписів, які використовуються як зразок для вирішення наукових завдань і є однаковими для всіх членів наукової спільноти» [187, с. 731]. На сьогодні актуальним є таке трактування основної концептуальної навантаженості поняття парадигми: з одного боку, вона «виключає всі концепції, теорії та методи, які з нею не узгоджуються і до неї не належать» [236, с. 512], а з іншого – парадигма «орієнтує наукову спільноту і дослідницьку діяльність на використання теорії для передбачення нових феноменологічних царин, а також на удосконалення її самої» [236, с. 512].

Вітчизняна літературознавча наука в наші дні не дуже активно оперує поняттям «парадигма», воно «дотепер є на периферії літературознавчої термінології і досить нечітко визначене» [102, с. 8]. Н. Колошук вважає за доцільне визначити і використовувати такі структурні принципи

для виділення парадигми тієї чи іншої літературної доби: принцип естетичного перетворення (підхід до реальності, логіка «переробки» позатекстової дійсності в художню); принцип художнього узагальнення (образне втілення, індивідуалізація дійсності); принцип естетичної оцінки (здійснюється безпосередньо на рівні художньої структури).

Російський літературознавець В. Тюпа також звертається до проблеми пошуку спільних рис значного прошарку творів ХХ століття: тих, що належать до ухваленого, офіційного соцреалізму, і тих, що створювалися поза його рамками. Дослідник намагався окреслити спільні ключові категорії художності для творів різних літературних епох. Він уникає застосування терміна «метод», вживаючи поняття «парадигма художності». Як вважає В. Тюпа, із початку минулого століття і до сьогодні спостерігається процес широкого застосування ідеологічної потенції мистецтва: йдеться про функцію «ефективності впливу на свідомість реципієнта». В. Тюпа стверджує, що ідеологізація не завжди означає тотальний контроль, догматичність, політизацію. Проте в контексті зародження радянської літератури саме в парадигмі художності з домінуванням ідеологічного чинника відбулася неправомірна підміна ідеологізації політизацією, яка найповніше змогла проявитися в соцреалізмові: діалог, зустріч світоглядів були витіснені ієрархією, ідеологічні «цінності переконання» – політичним «примусом» [258, с. 354]. Незважаючи на те, що термін «соцреалістична парадигма» в аналізованій статті не вживається, автор окреслює його сутність як частину загальної художньої парадигми ХХ століття.

У контексті трактування поняття «соцреалістична парадигма» слід акцентувати на такій специфічній властивості будь-якої парадигми, як панівна атрибутивність тих ідей та приписів, що формують і організують її. Дослідник В. Дем'янков стверджує: «Про виникнення нової парадигми іноді говорять як про «перемогу» якого-небудь погляду на речі, тобто про сильну теорію (яка «завойовує» нові грані науки), що можна порівняти з походами Чингісхана» [67, с. 30]. Тож, якщо парадигму услід за Т. Куном

розглядати як більш розширену теорію, або теорію «олюднену», можна виокремити в будь-якій парадигмі такі властивості, як «войовничість» і «тотальність»: «Власне теорія (як розумова конструкція) не буває ані наступальною (революційною), ані в'ялою; нахабними або делікатними бувають теоретики, які «пропонують» і «просувають» цю теорію» [67, с. 30], де теорія розуміється як складова більш широкого поняття – парадигми.

Соціалістичний реалізм як культурно-естетичне явище від моменту зародження і до періоду відмирання якраз характеризується стійким елементом штучного просування, претензією на панівну роль у мистецькому просторі радянського суспільства. У цьому сенсі виявляється достатня адекватність вживання терміну «соцреалістична парадигма» на позначення помітного комплексу художньо-ідеологічних явищ тієї доби.

Поява соціалістичного реалізму зумовлена складними соціально-політичними та естетико-ідеологічними процесами, що відбувалися на території СРСР. Комуністичні ідеологи вбачали свою мету в формуванні «нової культури», яка б, по-перше, відображала велич та значущість досягнень більшовиків, а по-друге, була здатна продукувати нові мистецькі звершення, які би базувалися на тотальному державно-партійному контролі, перевихованні, приматі виробничих процесів, ударництва та більшовицького оптимізму.

Зародки соцреалізму, на думку деяких дослідників, закорінені глибоко в історії розвитку російської (як основного наступника) та навіть української літератур. Існує думка, що «чимало типологічних рис із соцреалістичною літературою має так звана українська «ідеологічна» повість останніх десятиріч XIX ст.». Зокрема, йдеться про твори Панаса Мирного «Лихі люди» (1875), І. Нечуя-Левицького «Хмари» (1872), Б. Грінченка «Сонячний промінь» і «На розпутьті» (1891), О. Кониського «Семен Жук і його родичі» (1875), «Юрко Горовенко» (1883) та ін.» [200, с. 40].

Проте навряд чи варто ці жанри українського реалізму другої половини XIX ст. розглядати як пряме джерело зародження соцреалістичних ідей.

Доцільніше говорити про те, що теоретики соцреалізму вправно використали ідеї, характерні для зазначеної стильової течії, з метою конструювання свого напрямку. Якщо говорити про ідейно-проблемний дискурс, передусім слід відзначити вплив модернізму, який яскраво проявився в українському письменстві на початку ХХ століття.

Серед ознак прози українських модерністів, які відзначила С. Павличко, провідними є сучасність, фемінізм, урбанізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація, формалізм у критиці й інтерес до формальної сторони твору тощо [197].

Розвиток соцреалістичної парадигми, починаючи з 1920-х рр., варто розглядати у контексті ключових тенденцій цього періоду. На противагу спільності людей на ґрунті історико-культурних, національних і духовних цінностей, уособленої в народництві, митці більшовицької держави формують нові, в певному смислі модерні, тобто актуальні, близькі своєму часу, орієнтири: індустріалізація, колективність (пріоритет партійної «сім'ї», а не родинних зв'язків), інтернаціональність, рівноправність – насамперед класова. Невдовзі будь-які прояви експериментаторства, як формальні, так і змістові, виштовхуються «за борт» величезного корабля під назвою «соцреалізм» – тому радянську літературу С. Павличко називає «неонародницькою», в ній «місце «народу» посіли пролетаріат і партія».

Прихильниками теорії про генетичну спільність соцреалістичної культури з авангардом є дослідники В. Паперний, Б. Гройс, Є. Добренко та ін. Приводом до виникнення такої точки зору стало те, що художньо-естетична «полярність» обох явищ є лівоцентристською. Вони однаково первісно були спрямовані на заперечення традиційних цінностей, заміну їх новими: «Цей агресивний аморалізм авангарду, укритись лаком «живої людини», увійде потім у соцреалізм, застигши в «подвигу Павлика Морозова» і перетворившись у «революційному зв'язку поколінь» [69, с. 22], що найяскравіше увиразнилося в явищі футуризму.

Хоча майже всі сфери нового радянського життя містили тісне переплетіння авангарду з пролетарською культурою, проте владні діячі вбачали, напевне, руйнівні тенденції з боку цього мистецького підходу не тільки для культури, але й для самих себе. Свідченням цього є заява Л. Троцького: «Не в тім біда, що футуризм «заперечує» священні інтелігентські традиції – навпаки! – а в тім, що він не відчуває себе в революційній традиції. Ми увійшли в революцію, а він вторгнувся в неї» [257, с. 42].

Найближчим попередником соцреалізму є пролетарська література як складова пролетарської культури (Пролеткульту), яка дала потужний поштовх для розвитку таких понять, як тоталітарна культура, сталінська культура, і врешті – соцреалізм. «Литературная энциклопедия» під редакцією А. Луначарського містить трактування пролетарської соціалістичної літератури як такої, що «відображає дійсність з позицій світогляду пролетаріату як класу, який очолює боротьбу трудящих за соціалістичне суспільство. <...> Вирішальна ознака пролетарської літератури та, що ця творчо вільна література є революційною, антибуржуазною, соціалістичною, як за характером, так і за метою» [152, с. 290].

А. Луначарський заговорив уперше про «пролетарський реалізм» ще в 1906 р. Закладення базових теоретичних підвалин до створення пролетарської культури сягає вересня 1917 р. – дати проведення Першої всеросійської конференції пролетарських культурно-просвітніх організацій, на якій було оприлюднено резолюцію О. Богданова «Пролетаріат до мистецтва» [155]. Основною була думка, що мистецтво варто розглядати як наймогутніше знаряддя для об'єднання класових сил, воно має виражати трудовий колективізм; йшлося також про те, що попередні надбання мають підлягати пролетарській критиці й, фактично, їх слід підпорядкувати новим ідеалам та завданням радянської влади та суспільства. На хвилі популярності теми пролетарської культури зі своїми роздумами виступив революціонер та письменник О. Гастев, визначивши головні прикмети пролетарської

психології (катастрофічність, динаміка, грандіозний ритм, стихійність) і повністю виключивши зриму простоту цього мистецтва, сподіваючись на подальший переворот в сфері художніх прийомів.

Пролеткульт швидко потрапив під владну критику, адже це була «нова, особлива форма робітничого руху нарівні з рухом політичним, професійним і кооперативним» [153, с. 309]. До того ж цей рух сягав значних масштабів, тобто становив собою реальну загрозу авторитету комуністичної партії. Тому приводом для звинувачення Пролеткульту стало те, що він «відривав культурне будівництво від решти суспільно-політичної практики пролетаріату <...>. Ігнорував не тільки селянство та інтелігенцію, але й деякі більш відсталі прошарки робітничого класу» [153, с. 310]. Насправді ж пролетарська культура, орієнтуючись на охоплення щонайбільшої маси людей (особливо пригнічених прошарків), у процесах творення та «споживання» нового мистецтва почала посідати панівні позиції: «...відбувався активний процес перетворення підкультури в культуру: низи підіймаються вгору, щоб стати «високою культурою» у соцреалізмі» [69, с. 19]. Пролеткульт став реальною загрозою для владного та ідеологічного домінування комуністів.

На початок 1930-х рр. припадає активна політизація сфери мистецтва. Серед найактивніших прихильників впровадження послідовної ідеологізації творчої праці – А. Луначарський. У 1932 році з'являється його стаття «Ленін і літературознавство» з критикою різновекторності тогочасної літератури, і в цей же час затверджується постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», спрямована на ліквідацію численних літературно-художніх об'єднань СРСР і на створення єдиної Спілки радянських письменників. Її утворення було ухвалено постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року, а фактично вона виникла в 1934 році – під час Першого з'їзду письменників СРСР (17 серпня – 1 вересня). На заході було зазначено: «Спілка письменників створюється не для того, щоб тільки фізично поєднати майстрів слова, але щоб професійне об'єднання дозволило

їм усвідомити свою колективну силу, визначити з можливою ясністю різноманітність напрямків її творчості, її цільові установки та гармонійно поєднати мету кожного в тій єдності, яка керує всією трудотворчою енергією країни. Мова йде, звичайно, не про те, щоб обмежити індивідуальну творчість, але щоб надати для неї широкі можливості подальшого потужного розвитку» [207, с. 17]. Фактично, на з'їзді було затверджено список письменників, яким присвоєно статус професійних, що передбачало, окрім служіння ідеї соціалістичного мистецтва, також низку пільг та привілеїв: можливість публікувати свої твори, право на додаткову житлову площу, матеріальну підтримку від профспілки, право на лікування, на виплати через хворобу, на похорон і т.д.

Чи не найголовнішим моментом в перебігу з'їзду стало утвердження в радянському письменстві офіційного методу – соціалістичного реалізму. Як радянські, так і сучасні джерела вказують, що цей термін уперше вжив голова Оргкомітету СП СРСР І. Гронський в «Літературній газеті» за 23 травня 1932 року, а потім «Й. В. Сталін повторив його на зустрічі з письменниками у Горького 26 жовтня того ж року» [154, с. 1012]. Але однозначно говорити про авторство цього словосполучення до сьогодні не доводиться, адже є різні думки про те, що його міг вигадати Й. Сталін, М. Горький, А. Жданов чи хтось інший. Існує навіть точка зору, що його місце народження – Словенія, 1896 р.: «Один священик, що спостерігав за змінами у соціал-демократичній літературі, зауважив, що відбувається народження не просто соціального, а «соціалістичного реалізму» [162, с. 89].

На теренах СРСР «соціалістичний реалізм» як термін на позначення художнього методу радянської літератури був необхідний, щоб протиставити його «рапівській тезі («діалектико-матеріалістичний творчий метод»)» як «визначення, що відповідає основному спрямуванню художнього розвитку радянської літератури» [156, с. 414].

Відомі культурні й політичні діячі протягом 1920–1930-х років перебували в пошуку адекватного терміна для окреслення літератури в соціалістичній

державі: «соціальний реалізм» (А. Луначарський), «пролетарський реалізм» (Ф. Гладков, Ю. Лебединський), «тенденційний реалізм» (В. Маяковський), «монументальний реалізм» (О. Толстой), «революційно-соціалістичний реалізм» (І. Кулик), «революційний романтизм» (М. Хвильовий), «конструктивний динамізм» (В. Поліщук) і т.д. [146; 154; 156].

За радянської доби письменники й науковці послуговувалися практично однаковими визначеннями поняття соціалістичного реалізму. «Краткая литературная энциклопедия» за редакцією О. Суркова подає цей термін так: «Соціалістичний реалізм – художній метод літератури та мистецтва, що склався на межі 20 ст., утвердився в роки початку соціалістичного перебудування світу і став основним методом радянської літератури» [126, с. 92–93]. «Литературный энциклопедический словарь» трактує соцреалізм як «художній метод літератури та мистецтва, що є естетичним вираженням соціалістично усвідомленої концепції світу й людини, яка обумовлена епохою боротьби за встановлення і створення соціалістичного суспільства» [156, с. 414].

Теоретичні засади соціалістичного методу розглядали в своїх працях такі радянські вчені, як С. Асадулаєв [5], І. Волков [27; 28], Н. Гей [37], В. Іванов [87], Я. Ельберг [288] та ін. Серед українських дослідників соцреалізму радянської доби варто згадати доробок А. Трипільського [255; 256], С. Крижанівського [127], Л. Новиченка [188], В. Кудіна [133], М. Шамоти [280] та ін. Теоретичні праці про соцреалізм, що з'являлися за радянської доби, в обов'язковому порядку містили посилання на теорію марксизму-ленінізму, орієнтувалися на загальні соцреалістичні принципи (партійність, народність, революційність тощо).

Уже з середини 1950-х рр. спроби переосмислення соцреалізму, розширення цієї догматичної художньої системи виникають не тільки в андерграундних, але і в офіційних колах критиків, учених, письменників. Криза штучного методу відчувалася все гостріше, і під час виступу А. Фадєєва на Другому з'їзді письменників СРСР у 1954 р. прозвучала

формула «єдність методу – розмаїття стилів» [260], яка в подальшому стала основою дискусії про соцреалізм як відкриту систему.

Так, І. Анісімов звертав увагу на «значну гнучкість», «широту» естетичної концепції соцреалізму [4, с. 90], що було суттєвим кроком на шляху до пом'якшення ухваленої 1934 р. доктрини. Теоретичні засади концепції «реалізму без берегів» розробляв французький учений Р. Гароді, який наполягав на необхідності постійного розширення меж реалізму, в тому числі й соцреалізму, що яскраво засвідчено його працею «Про реалізм без берегів» [35]. Проте навіть у контексті палких дискусій офіційні радянські вчені розглядали теорію Р. Гароді як спробу зруйнувати ідейні підвалини методу, стерти межі між реалізмом та модернізмом, що для тоталітарної доктрини означало неприпустимий рівень художньо-естетичної свободи.

Багато для розвитку концепції про соцреалізм «без берегів» зробив Д. Марков, який намагався знайти розширене у порівнянні з прийнятим формулювання творчого методу радянської літератури, розглядаючи цей метод як «історично відкриту систему» [172].

Із 1980-х рр. тривали справжні наукові дискусії про соцреалізм, в тому числі проблема доцільності існування цього псевдохудожнього за своєю природою методу: «На цей час був безповоротно втраченим авторитет схваленого визначення (воно почало асоціюватися з догматизмом, некомпетентним керівництвом у сфері мистецтва, диктатом сталінщини у літературі – «замовним», державним, «казарменим» реалізмом)» [154, с. 1013].

Із завершенням історії Радянського Союзу та ослабленням ідеологічного тиску соціалістичний реалізм остаточно зник як нормативний метод радянських письменників. Літературознавча енциклопедія, укладена Ю. Ковалевим, трактує соцреалізм як «псевдохудожній унітарний метод (напрямок) у радянській літературі. <...> Його основою стало штучне

поєднання художнього стилю (реалізм) та політичної, позахудожньої тенденції (соціалістичний)» [161, с. 423].

Популярною серед літературознавців стала думка про те, що соціалістичний реалізм варто вважати конкретно-історичним етапом, художнім напрямком у літературі та мистецтві 1920–50-х рр., адже початок 1960-х рр. характеризувався деяким пом'якшенням тоталітарності та авторитаризму в радянському світі на хвилі подій XX з'їзду партії з його розвінчанням культу особи: «З соціалістичних канонів «виламувалася» російська «селянська проза», що відображала сільське життя не в його «революційному розвитку», а навпаки, в умовах соціального насильства і деформації; література розповідала і страшну правду про війну, руйнуючи міф про казенну героїку і оптимізм; в інакшому світлі постали в літературі громадянська війна та багато епізодів вітчизняної історії» [154, с. 1013]. Одним із перших висловив критичні відгуки про сутність, завдання та роль пануючого методу в мистецтві СРСР А. Синявський, який у 1957 р. під псевдонімом Абрам Терц виступив зі статтею «Що таке соціалістичний реалізм» [247].

Поставивши в заголовку статті таке питання, письменник і літературознавець започаткував процеси переосмислення радянської літератури, аргументував безперспективність соцреалістичної літератури. А. Терц назвав офіційний радянський метод «цілеспрямованим» типом мистецтва, оберненим до єдиної мети – служіння соціалізму як попереднику майбутнього комуністичного ладу. Віру в комунізм та перетворюючу його функцію автор ототожнив із релігійним фанатизмом. А. Терц застосував терміни «псевдореалізм» та «псевдокласицизм», стверджуючи, що за наявності рис обох напрямків, соціалістичний реалізм насправді не дотягує ані до першого, ані до другого. Ключове визначення специфіки соцреалістичного методу подане критиком у формулюванні «вимога «правдиво відображати життя в його революційному розвитку» – означає ні що інше, як заклик змальовувати правду в ідеальному висвітленні, давати

ідеальну інтерпретацію реальному, писати *про необхідне як про дійсне*» (виділ. наше) [247]. Саме таку формулу в подальшому почали використовувати об'єктивні дослідники соцреалізму.

Значний внесок у вивчення феномену соцреалістичної культури здійснив Є. Добренко. Одна з його найперших ґрунтовних робіт «Метафора влади. Література сталінської епохи в історичному висвітленні» (1993) містить аналіз засадничих мотивів у процесі творення соцреалістичного мистецтва. Автор дійшов висновку про зародження радянської культури на ґрунті «ідеології революціонізму», та двох її складових – «лівої» авангардної та «правої», «ретроградної» течії пролетарської культури.

Дослідник вважає, що власних художніх кодів радянське тоталітарне мистецтво не створило, а користувалося вже наявними, серед яких особливе місце посідають поняття героїчного пафосу, позитивного героя, котрий сам здатний на звершення і надихає на це інших. Незмінним компонентом художньо-ідеологічної кодифікації радянського життя названо поняття ворога, налаштованого на руйнацію, на відміну від героя позитивного, який спрямований на творчість, працю, перетворення світу. Важлива прикмета тоталітарної культури, за Є. Добренком, полягає в заміні суспільних зв'язків на сімейні, сприйняття великої держави як єдиної щасливої родини.

Складовою соцреалістичного мистецтва Є. Добренко визнає наявність образу вождя (вождів), пов'язаного з постатями Леніна і Сталіна. Місце влади в мистецтві СРСР він порівняв із роллю автора художнього твору [69, с. 104]. У роботі відзначається мілітаристський характер соцреалізму – «література ідеологічно забезпечує державний мілітаризм» [69, с. 142].

У праці «Політекономія соцреалізму» Є. Добренко доводить, що соціалістичний реалізм є найважливішою інституцією радянської держави – це «інституція з виробництва соціалізму». Основна функція соцреалізму, за автором, зводиться «не до пропаганди, а до виробництва реальності через її естетизацію» [71, с. 8]. Вчений не прагнув визнати соцреалізм як справжнє,

а не штучне, мистецтво, однак і не відкинув наявності в ньому естетичних функцій. Пріоритетність категорії праці в творах сталінських часів дослідник пояснив тим, що культ праці в більшовицькій країні набув репресивно-терористичного характеру: «Розвивається незвична естетизація праці, <...> радянський культ праці ґрунтується на відміні фундаментальної раціональної складової будь-якої праці – її результату» [71, с. 6]. Головним продуктом праці, за Є. Добренком, в СРСР стали не матеріальні цінності (житло, одяг, харчі), а власне соціалізм, бо «самоцінним виявляється не продукт, але сам процес його виробництва» [71, с. 6]. Це і є демонстрацією заміни реальності новим соціалістичним світосприйняттям, виробленим завдяки творам соцреалізму.

Важливим кроком у створенні сучасної методології дослідження аналізованого напряму є роботи учених Л. Геллера і А. Бодена, які розвивають теорію про інституціональний комплекс соцреалізму: серед основних факторів, що вплинули на формування й еволюцію цього методу, особливо акцентується на чиннику впливу партійних та ідеологічних інстанцій, а його структуротворчим елементом названо політико-ідеологічні важелі в роботі влади [38, с. 289]. Опис інституціонального комплексу в його дії автори здійснюють, презентуючи інституціональні «дійові особи»: політичну інстанцію (партія), художню інституцію (творчі об'єднання), владу (розмежовується з власне партійним апаратом), громадські організації, навчальні, наукові інстанції, а також інстанції з контролю (цензурні органи).

Висновки цих дослідників є надзвичайно показовими і свідчать про те, що соцреалізм слід визначати не просто як художній метод, а як парадигму культурно-мистецького і суспільно-політичного характеру. Отже, поняття соцреалістичної парадигми постає в Л. Геллера і А. Бодена як «ідеологічна, естетична і організаційна інтеграція всіх дисциплін», «контроль комплексу культурних практик» [38, с. 316], а точніше – як специфічно радянське культурне поле, в якому панує формальна, тематична, жанрова канонізація, а також обов'язковість певних усталених форм, тем, жанрів і водночас

відбувається витіснення інших. Разом із тим науковці наполягають, що цю систему варто розглядати як незавершену, схильну до постійного моделювання й корегування.

Незважаючи на схильність до відкритості, рухомості її структурних складових, соцреалістична парадигма все ж характеризується як канонічна. Із незначними змінами ідеологічних векторів у радянській політиці нерідко відбувалися й трансформації канону соцреалістичного мистецтва, що свідчило про безперервне намагання влади вибудувати такий культурний дискурс, що гармонійно відповідав би усім історичним і соціальним викривленням, ідеям і утопіям, які продукувалися в суспільстві.

Обґрунтуванням поняття «соцреалістичного канону» цікавився дослідник Г. Гюнтер. Автор виділив інституціональний (пов'язаний з явищами, описаними раніше, – спілками письменників, критикою, цензурою, партією тощо) і дискурсивний підхід до проблематики канону. Серед головних дискурсів, на рівні яких дослідник пропонував розглядати канон цього методу, виділено: загальний ідеологічний дискурс; літературно-політичний дискурс, що включає ідеологічні постулати (партійність, типовість, революційна романтика, народність та ін.); металітературний дискурс (літературна критика, яка конкретизує метод соцреалізму в його застосуванні в літературних текстах); власне літературний дискурс, в якому сформульовано певні стильові норми та заборони [64, с. 281]. Порушуючи питання щодо провідного жанру соцреалізму, Г. Гюнтер стверджує, що саме роман дозволяє якнайкраще «відобразити тотальність дійсності», а тому стає жанром, в якому найбільшою мірою втілилися центральні установки канону.

Значних зусиль до вивчення проблеми російського соцреалістичного роману докладає К. Кларк у праці «Радянський роман: історія як ритуал». Роботу радянського автора дослідниця порівнює з діяльністю середньовічного іконописця, який весь час порівнює свій малюнок зі зразком, аби дотриматися необхідного розташування фігур або колористики. Аналізуючи частоту і активність подібних посилань на «шедеври», К. Кларк

пропонує перелік «канонічних», за її визначенням, текстів російської літератури (серед них «Цемент» Ф. Гладкова, «Мати» М. Горького, «Бруски» Ф. Панфьорова, «Чапаєв» Д. Фурманова, «Тихий Дон» М. Шолохова тощо).

На думку дослідниці, більшість творів соцреалістичної літератури побудовано згідно з єдиною для всіх сюжетною основою, каркасом, котрий вона визначає як «основоположну фабулу» або «оповідну рамку» [95, с. 218]. Незважаючи на деяку зовнішню схожість із персонажами ХІХ ст., герої радянських текстів, з погляду К. Кларк, більше нагадують людей із давньоруських текстів, зокрема з літописів – з їхніми принципами феодальної честі, звитяги, відчуттям обов'язку та патріотизму їм не доводиться відчувати зайвість або неприкаяність. Особливості цих героїв: заміна поняття особистої сім'ї на велику суспільну, політичну сім'ю; існування в контексті пари «учень-учитель» (у якій відбувається просвітлення завдяки більш досвідченому наставнику, головне втілення якого – партія); елементи мучеництва (від виснажливої праці до загибелі, осяяної вірою в продовження благої справи товаришами).

Найбільш глибоко проблема соцреалістичного канону в розвитку української літератури досліджена в працях В. Хархун. Вона обґрунтовує доцільність вивчення соцреалізму в контексті проблеми канонічності, яка полягає в генетичній зв'язаності цього напрямку радянської культури з формами канонічного мистецтва. На думку В. Хархун, соцреалістичний канон характеризується процесом трансформації таких літературознавчих категорій, як «автор», «текст», «читач». Стосовно першої категорії дослідниця зазначає: «У комунікативному полі соцреалізму вирізняється первинне (ідеальне) і вторинне авторство» [273, с. 6]. Під первинним мається на увазі влада, що є персоніфікованою в образі вождя, із закріпленою за ним роллю деміурга і творця радянського простору. Вторинним є власне автор, митець, який підпорядковується державним приписам і постулатам, мусить їх репрезентувати.

Дослідниця виокремлює два типи канону: текстовий (корпус вірцевих текстів) і регулювальний (офіційна критика). Вона докладно зупиняється на характеристиці базових концептів соцреалістичної картини світу, основні з яких визначаються релігієморфністю (імпліцитне наслідування християнських засад) та міфократичністю (творення нового, «живого» міфу) радянської тоталітарної системи [273, с. 16–17]. За автором, основоположним концептом соцреалізму є новий позитивний герой, виявлений у трьох проєкціях: активний борець, репрезентатор позитивного начала життя і прогресивний виразник ідей епохи.

Не менш важливим аспектом дослідження В. Хархун є думка про те, що формування радянської літератури і соцреалізму відіграло велику роль у розвитку уявлення про символічну спільноту літератур. Одночасно із цим зберігався принцип ієрархії з провідною роллю російського літературного надбання, тобто колонізаційно-імперський чинник був провідним у розвитку соцреалізму, і з цієї причини український соцреалізм був приречений на «провінціалізацію та маргіналізацію». Особливості формування та функціонування соцреалістичного канону в українській літературі дослідниця вивчає на матеріалі творів А. Головка, П. Тичини, М. Рильського, О. Корнійчука, Ю. Яновського та ін.

Отже, в пошуках підходу до трактування поняття «соцреалістична парадигма» цікавим для нас є сформульований В. Хархун термін «соцреалістичний канон». За визначенням дослідниці, це «система усталених нормативів, ідеологія формування та унормування дискурсивних практик, спрямованих на створення зразкових текстів, які покликані конструювати й легітимізувати радянську ідентичність» [273, с. 8]. Але разом із тим В. Хархун недостатньою мірою розкриває параметри, формальні складові цього канону, зокрема, в його українському варіанті.

Цікаві думки щодо поняття канону в українській літературі висловлює М. Павлишин, який зазначає, що варто використати можливість «радикально нового канону, який просто відкинув би майже всю соцреалістичну

продукцію, зберігаючи з неї тільки окремі твори, позначені (випадково) атрибутами, які вклатимуться в якусь нову схему цінностей» [198, с. 188].

Помітним внеском у дослідження рис українського соцреалізму є праці Т. Свербілової, наукові зацікавлення якої стосуються вітчизняної драматургії [224]. Зокрема, дослідниця намагається подати нові інтерпретації популярних у радянський період жанрів «колгоспної» і «виробничої» драми, застосовуючи концепції нелінійного розвитку культури, випадкових і закономірних процесів, теорії вибуху в культурі.

Етапними для дослідження соцреалістичної парадигми в українській науці стали напрацювання Т. Гундорової, яка звертає увагу на генетичну специфіку соцреалізму з метою увиразнити його зв'язок із досвідом модернізму, авангарду, постмодернізму, а також із розвитком лівого мистецтва, масової культури й кітчу. У статтях «Соцреалізм як масова культура» (2004) і «Соцреалізм: між модерном і авангардом» (2008) дослідниця відстежує процес зародження соцреалістичних ідей. На її думку, на 1920–30-ті роки в радянській культурі припадає зближення творчості з виробничим процесом та отоварення мистецтва, й ці явища разом із імітованою реалізмopodobністю та ідеологічною програмністю стали базою для формування соцреалістичної масової культури.

Відтак, розвиток радянської масової культури, за Т. Гундоровою, відбувався у ричищі двох протилежних тенденцій – коливався між авангардизмом (найяскравішими представниками були члени ЛЕФу) і романтичною або неоромантичною естетикою (з якої виникла «пролетарська література»). Масове соціалістичне мистецтво врешті пішло другим шляхом – романтизації, естетизації, пошуку соціалістичного ідеалу, а не ретельної роботи з матеріалом, формою чи мовою. Тому в «пролетарській культурі» і далі в соцреалізмі набули пріоритету принципи простоти, оптимізму й монументальності [61, с. 19], які, з погляду Т. Гундорової, дозволяють говорити про «соцреалістичний кітч». Кітчевими вона назвала численні іконічні образи, призначені переносити ідеал

на реальність, імітувати і фальшувати цю реальність, уособлювати в ній життєрадісність і піднесення.

У монографії «Кітч і література» Т. Гундорова також звертає увагу на основні тенденції радянської літератури довоєнного і повоєнного періодів, окреслює ключові відмінності між творами, написаними в означені роки: після 1940-х років відбувається посилення форм раціонального впливу і переконання, сильніше одержавлення, усереднення літератури, оміщання смаків [60, с. 192–193].

Сьогодні в українському літературознавстві маємо доволі чисельний корпус наукових розвідок, привчених аналізу різних аспектів мистецтва доби соцреалізму і, зокрема, пошуку тих окремих творів, про які зазначав М. Павлишин. Мова йде про студії Н. Бернадської [10], Н. Зборовської [84], І. Захарчук [83], О. Філатової [265], Я. Цимбал [278], Н. Ксьондзик [132] та інших.

Проте в українській науці проблема соцреалізму все ж досі не набула належних масштабів висвітлення. Причиною цього є особливий фокус сприйняття соцреалізму: в українській історії та культурі він досі справедливо асоціюється з колоніально-тоталітарною реальністю минулого, тому соцреалістичні твори викликають потужне несприйняття, відторгнення навіть у дослідників.

Однак світові наукові тенденції свідчать про зростання інтересу до соцреалістичної спадщини як унікального культурно-ідеологічного явища у світовій культурі. Тому негативно-емоційна позиція має бути подолана заради об'єктивізації у творенні нових підходів до розгляду соцреалізму, визначення його загальних та національних особливостей.

Виходячи зі статей радянських бібліографічних джерел [152; 126; 156; 153; 231], а також найбільш ґрунтовних праць теоретиків соцреалізму радянських років [5; 27; 28; 37; 87; 288], можна виділити цілий комплекс основних рис соцреалізму, якими було прийнято характеризувати цей метод протягом майже 60-ти років у межах офіційної

доктрини: комуністична партійність; соціалістична ідейність; історична свідомість і оптимізм; народність; спирання на весь попередній творчий досвід; революційно-дієвий соціалістичний гуманізм; правдивість відображення життя; пріоритетність тем світової революції та творчої праці, відображення революційної героїки; новий образ позитивного героя (борця, будівника, керівника, який не просто вірить у перемогу комуністичних ідей, але обов'язково веде за собою народні маси); творча свобода, коли «художник самостійно знаходить те безпосереднє художнє наповнення, в якому виражений його вільний вибір» [126, с. 97]. Остання риса виглядає найбільш цинічно декларативною, адже «свобода письменника проявляється в мірі усвідомлення ним своїх художніх позицій, свого методу» [126, с. 97], тобто єдино визнаного методу – соціалістичного реалізму, а це вже суттєве обмеження творчої свободи. У такий спосіб можна прокоментувати й інші названі критерії соцреалізму.

Сучасні тенденції вивчення соцреалізму вимагають розширення погляду на цей метод, свіжого трактування окреслених раніше рис. Комплексний аналіз основних теоретичних концепцій дозволяє виділити нові риси соцреалізму як естетично-мистецького та політико-ідеологічного явища:

- інституційність (залежність змістової складової від партійно-ідеологічних настанов);
- псевдореалізм та псевдокласицизм як стрижень художності;
- витіснення особистості автора владними механізмами і водночас сувора моральна й фізична відповідальність автора за створений ним текст;
- формальна, тематична, жанрова канонізація та ієрархізація;
- пріоритетність певних філософсько-естетичних категорій для їх тематичної розробки у творах – новий позитивний герой, несвідомий ворог (шкідник), праця як найвища цінність, оптимізм і віра в світле майбутнє;
- релігієморфність (наслідування релігійної світоглядної системи, канонізація образу влади, месіанська роль пролетаріату тощо);
- міфократичність (схильність до унікального радянського міфотворення);

– утопічність, або «правда» в ідеальному висвітленні.

Як показав огляд різноманітних нинішніх тенденцій вивчення соцреалізму, усі теорії переважно вказують на безсумнівний аспект: це явище є політико-естетичним або ідеологічно-мистецьким. Це означає, що соцреалізм варто розглядати та сприймати водночас і як художню систему, і як ідеологічну доктрину, канон. Це дві складові, що становлять природу соцреалізму, проте вони не збігаються ані хронологічно, ані сутнісно.

Політико-ідеологічна складова соцреалізму охоплює часові рамки від моменту затвердження «офіційного методу радянської літератури» у 1934 році до розпаду СРСР, і на її позначення можна використовувати назви «доктрина», «канон», «теорія». За цей час відбулося творення соціалістичного реалізму шляхом культивування комплексу ідеологічних засад для формування нової радянської людини («*homo soveticus*»), штучне конструювання відповідного простору її життєдіяльності. Ця складова включає конкретні, задані наперед з пропагандистською метою теми, приписи, міфологеми (вони потрапляли у середовище митців від партійного керівництва у вигляді офіційних ухвал, правил, приписів, а в повсякденне життя радянського народу – у вигляді повідомлень преси, ЗМІ тощо).

Естетико-мистецька складова передбачає підхід до соцреалізму як до «художнього методу», «стилю» і також «теорії», її зародження сягає початку ХХ ст., значний занепад припадає приблизно на 1950-ті роки. Проте про смерть соцреалізму як напрямку в мистецтві не можна говорити, адже сьогодні зберігається певна цікавість до цієї категорії творів мистецтва, отже, й до самого методу, як у критиків, так і у творців та споживачів, тому теоретично існує можливість використання соцреалістичних прийомів та засобів.

Слід урахувати, що це явище вже давно не сприймається ані в мистецькому контексті – як повноцінний художній метод («радянської літератури»), ані виключно в межах офіційно-ідеологічного канону, оскільки

зародження власне соцреалізму відбулося раніше, аніж з'явився термін і почалася розробка доктрини. Тому названі складові доцільно об'єднати терміном «соцреалістична парадигма», який дозволить під час нашого дослідження враховувати весь комплекс головних рис соцреалізму.

Отже, під соцреалістичною парадигмою 1920–1950-х рр. слід розуміти багаторівневу домінуючу модель розвитку радянської культури, яка має естетико-мистецьку (сукупність стилістично-художніх прийомів, форм, методів) та політико-ідеологічну (комплекс штучно впроваджуваних у життя цінностей, міфологем, приписів) складові.

Висновки до першого розділу

О. Копиленко належить до когорти видатних діячів свого часу, але всю глибину його творчої спадщини досі не поціновано достатньою мірою. Письменник брав активну участь у літературному процесі першої половини ХХ століття, зокрема й яскравих 1920-х років: був членом найпопулярніших мистецьких об'єднань «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ», «Кореліс», «Пролітфронт», працював у журналах «Всесвіт», «Літературний ярмарок» і т.д., перебував у колі спілкування М. Хвильового. У розвідках дослідників та критиків подано оцінку дебютним літературним спробам О. Копиленка і окреслено важливі аспекти творчої своєрідності письменника: тематичне розмаїття, стильові шукання, наявність елементів натуралізму, імпресіонізму, революційного романтизму, героїзація революційної боротьби, численні ліричні відступи. До вивчення творчості О. Копиленка пізніше зверталися радянські дослідники, чії оцінки переважно характеризуються ідеологічною заангажованістю.

На сучасному етапі літературознавці зосереджують увагу на таких аспектах прози письменника, як утілення універсально-культурних категорій у його творчості, урбаністична тематика, творення міського простору, контраст між містом і селом, формування урбаністичної свідомості українця тощо. Проте у вивченні спадщини О. Копиленка зберігається певна

прогалина, яку слід заповнити комплексним аналізом творчості письменника, дослідженням художньої еволюції й трансформації його творів, у тому числі і соцреалістичних.

Варто наголосити, що в 1990-х роках стартували процеси переоцінки української літератури радянської доби, пов'язані з критичним поглядом на спадщину соцреалізму. Ця проблема розглядається у працях зарубіжних і вітчизняних дослідників. Детальне ознайомлення з цими працями дозволило окреслити й систематизувати комплекс стрижневих рис соцреалізму, які довгий час впливали на вибір радянськими письменниками тих чи інших формально-змістових чинників твору. Серед таких рис варто виділити інституційність, формальну, тематичну, жанрову канонізацію та ієрархізацію, псевдореалізм та псевдокласицизм як стрижень художності, мілітарний характер, витіснення особистості автора владними механізмами і, водночас, сувору відповідальність автора за створений ним текст, релігієморфність, міфократичність, актуалізацію утопічності, виділення пріоритетних та «обов'язкових» філософсько-естетичних категорій для тематичної розробки у творах – новий позитивний герой, несвідомий ворог, перевиховання «шкідника», праця як найвища цінність. Ці риси допоможуть нам виокремити семантико-типологічну природу, характеристику й функції різних тем, проблем і образів, що їх письменник, який діє в межах соцреалістичної парадигми, свідомо чи несвідомо застосовує в своїй художній практиці.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ О. КОПИЛЕНКА

2.1. Проблемно-тематичні акценти малої прози 1920-х рр.

О. Копиленко, як і більшість прозаїків, розпочинав свою літературну працю як поет: у 1923 році разом із І. Сенченком і Г. Колядою він став співавтором поетичної збірки «Штурма». У книжечці було вміщено його цикл «Уривки лірики», зокрема, вірші «І суголок далеких літ», «Матері моїй», «В хугах днів» і «Життя мого мелодійна лірика».

Проте поетичні спроби О. Копиленко швидко полишив, і в першому номері журналу «Плуг» за 1922 р. було надруковано його оповідання «Там, мабуть, краще». У центрі зображення постає сільська дитина, що опинилася в складних умовах голоду й зuboжіння. Письменник виявив особливу увагу до особливостей дитячого світосприйняття, створивши нескладний сюжет про малого Миколку, який разом із родиною змушений голодувати. Щоб покласти край стражданню своїх батьків, хлопчик іде топитися й вірить, що так усім «буде краще».

Тема голоду посідала помітне місце в українській літературі в перші роки після більшовицького перевороту: «Проблема хліба», «Син» В. Підмогильного, «Дівчина з шляху» А. Головка, «Люди в тенетах» В. Чапленка, «Голод», «Загупало в двері прикладом...» П. Тичини та ін. Зображення «малої людини» у центрі оповіді розкривало для О. Копиленка можливість прийому «очуднення» (термін В. Шкловського), яким нерідко користувалися різні автори, наприклад – В. Стефаник («Кленові листки», «Діточа пригода», «Катруся»), А. Головка («Червона хустина») та ін. Миколка в оповіданні О. Копиленка постає як наївна, безпосередня і відкрита дитина. Для хлопчика самогубство стало кроком до порятунку і водночас символом щирої самовідданості. Такий вчинок викликає жах, але найгостріше автор зумів виразити відчуття несправедливості, відрази до світу, в якому страждає невинна дитина.

Приєм очуднення яскраво виявлено також в оповіданні «Дитина» (1924). В очікуванні погрому російських солдатів усі місцеві євреї зібралися в одній будівлі, й мати малого Аврамчика дала вказівку синові йти на вулицю і, в разі чого, назватися Серьожою Роговим, сином купця. Хлопчик виконав усі інструкції матері, проте дитина в розмові з солдатами забулася й назвалася власним іменем. Військовий, котрому малий нагадав його сина, наказав решті не чіпати ані дитину, ані будинок [106, с. 267]. Письменник, подаючи оповідь через дитячий наївний погляд на світ, збагатив твір водночас соціальною гострою і психологічною напругою, мотивами милосердя й людяності.

Подібний мотив порятунку дитини в умовах війни наявний в оповіданні російського прозаїка Вс. Іванова «Дитя» (1921), за сюжетом якого червоноармійці вбили «буржуйську» молоду сім'ю, а їхнього малюка залишили собі на виховання. Однак, на відміну від образу шляхетного «білого» офіцера в О. Копиленка, герой Вс. Іванова Афанасій Петрович виглядає більш жорстокосердим: червоноармієць відбирає у киргизки, яку змусили годувати знайденого малюка, рідного сина і відносить його в степ, щоб більше молока діставалося його прийомному Васьці.

На повний голос О. Копиленко заявив про себе як про талановитого автора у 1923 році збіркою «Кара-круча». Тематика цієї книги, як і всієї малої прози письменника 1920-х років, стосується художнього трактування подій більшовицького перевороту та визвольних змагань на українських теренах, проблем зіткнення старого й нового ладу, боротьби за справедливість, пошуку правди. Поруч із такими видатними постатями, як М. Хвильовий, Ю. Яновський, П. Панч, А. Головка, В. Сосюра, М. Куліш, І. Микитенко, Г. Косинка, В. Підмогильний та інші, О. Копиленко переосмислив низку нових тенденцій і процесів у житті звичайної людини і всього народу, що розпочалися з приходом радянської влади. Письменника передусім хвилювала тема післяреволюційного життя українських сіл і малих містечок. Причиною такої цікавості могло бути не тільки те, що він сам був вихідцем

із провінції, але й особливості його світосприйняття як художника: напевне, О. Копиленко хотів відійти від поверхового панорамного змалювання, зосередитись на конкретних подіях, характерах, обставинах життя героїв.

Більшість його персонажів уже не нагадують традиційні для реалізму XIX ст. образи українського селянина чи інтелігента – тихого, працьовитого, довірливого або наївного, що можна зустріти у творах М. Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного та ін. Зображені О. Копиленком селяни або містяни переважно є бунтарями й повстанцями, учасниками підпільних або військових більшовицьких загонів, звичайними правдошукачами (хтось із них шукає справедливості і щастя для всієї країни, а хтось – для себе і своєї родини). Це дозволяє провести паралель із героями творів М. Горького («благородними босяками»), а ще чіткіше – із героями В. Винниченка, які мають гостре відчуття справедливості, є рішучими й дієвими особистостями (оповідання «Зіна», «Солдатики», «Студент» тощо).

Взагалі, паралель між О. Копиленком та В. Винниченком можлива не тільки на рівні схожості особистісних рис персонажів. Обоє письменників зближує подібність естетико-світоглядних позицій, а саме – неореалістична спрямованість письма, теоретичні засади якого варто розглянути детальніше.

Як відомо, в умовах потужного розвитку модернізму на межі XIX–XX ст. неминучим виявилось питання про подальшу роль реалізму. Одна частина критиків вбачала в ньому пережитки минулого (наприклад, стаття І. Миронця [180]), а інша частина розглядала можливість розвитку тенденцій реалізму на новому мистецькому ґрунті (М. Вороний, М. Зеров, О. Білецький, О. Дорошкевич та ін.). Як показала подальша літературна практика XX ст., справдилася концепція про живучість реалізму, відкривши для літературознавства питання про існування неореалізму.

Донині генеза і статус неореалізму не є визначеними в колі дослідників, тому він розглядається або як «художній напрям» (О. Козій, Н. Крутікова, Ю. Лаврисюк), або як «стиль, стильова течія» (Л. Пономаренко, В. Пахаренко), або як «стильова хвиля XX ст.» (Ю. Ковалів), або «модерна,

а з 1980-х рр. постмодерна стильова тенденція» (О. Головій), або «оновлений, збагачений творчий метод» (Л. Рева).

Такі російські дослідники, як В. Келдиш [93] і Т. Давидова [66] відносять до неореалістичних твори тих російських митців 1900–1930-х рр., які в своїй творчості виходять за рамки і класичного реалізму, і соціалістичного реалізму. На їхню думку, неореалізм постає як постсимволістська модерністська течія, що є поєднанням ознак реалізму і більшою мірою – символізму, течія, спрямована на подолання суперечності між реалізмом та символізмом. Прихильники такої концепції знаходять риси неореалізму у творах Ф. Сологуба, З. Гіппіус, О. Блока, А. Толстого, В. Катаєва, А. Платонова, М. Булгакова та інших, а також виділяють кілька поколінь неореалістів у російській літературі: перше – до 1917 року, друге – від 1917 року і до кінця 1920-х років і третє – 1930-ті роки.

Українська дослідниця О. Головій не відкидає генетичного зв'язку неореалізму з реалізмом ХІХ ст., однак наголошує, що насамперед він є модерним і постмодерним художнім явищем (але не модерністським і постмодерністським). Як слушно уточнює дослідниця, неореалізм – це результат вияву реалістичного типу творчості, що виник і розвивався в парадигмі модерну поруч із неоромантизмом і неокласицизмом (як виявами романтичного та класицистичного типів творчості). О. Головій формулює ознаки неореалізму, серед яких «поглиблений психологізм, наскрізний філософізм, інтелектуалізація, універсалізм, знаковість деталей, уникнення маркованого поділу героїв-персонажів на позитивних і негативних, послаблення ролі всевідаючого оповідача / розповідача, зміна проблематики, конфліктів та колізій, розмаїття зображально-виражальних засобів тощо» [46, с. 30].

В. Пахаренко виділяє такі особливості неореалізму: поглиблений психологізм; стирання опозиційної межі між реальним і ідеальним; перетворення типу на характер, зникнення схематизму; мотиви роздвоєності душі, відчуження в суспільстві; показ особливого, виняткового як спосіб

наближення реального й ідеального; розгляд внутрішніх і зовнішніх суперечностей людини як вияву вищого, метафізичного конфлікту добра і зла. Дослідник зазначив, що через неореалізм відбулася мистецька трансформація класичного реалізму в модернізм: «Цей стиль розробили митці, що, маючи модерністичний світогляд, зберегли, проте, реалістичний тип художнього мислення» [203, с. 244].

Уже перші твори О. Копиленка можуть бути вписані у вітчизняний неореалістичний дискурс. Хоча вони були написані на хвилі революційних настроїв і подекуди містять помітну опозиційність у групуванні персонажів, автор часто відходить від схематизму в зображенні, від поділу на «своїх і чужих», «хороших і поганих», індивідуалізуючи окремих героїв оповідань і надаючи їм психологічної своєрідності й складності.

Так, оповідання «Кара-круча» містить коротку розповідь про кручу біля села, з якої колись героїчно стрибнув, тікаючи від правосуддя, місцевий Робін Гуд, повстанець-розбійник отаман Крук – образ-двійник історичної постаті Кармелюка, змальованого в творах М. Вовчка, М. Старицького, С. Васильченка. Події сюжету свого оповідання О. Копиленко прагне передати в легендарному ключі, аби показати спадкоємність повстанського духу місцевих мешканців, підсилити бунтарський пафос селян, який найвиразніше присутній в образі Андрона.

Схованку повстанців у лісі викрито, і бунтарів-більшовиків скинуто з кручі – повторюється легендарний сюжет про Крука. Андрон тоді вирвався з полону й кинувся униз. Мотив сміливого бунтаря є характерним саме для початку ХХ ст., у добу розквіту ніцшеанських ідей про «надлюдину», яка кидає виклик рабському світосприйняттю. Образ Андрона-повстанця у цьому контексті світового «культу переможця» якраз набуває героїчних рис. Паралельно зіштовхуються лінія особистого протистояння й ідейного зіткнення головних персонажів; актуалізується також «вічна» тема конфлікту бідного й багатого. Як видно з тексту, художника цікавить не так політична належність Андрона, як його шлях до мети, який він долає з одностудцями

і врешті виступає переможцем. Хоча деталі розв'язки сюжету вказують на те, що письменник добре усвідомлює неминучу офірність здобутої перемоги – Андрон тріумфує, проте втрачає кохану жінку.

Образи повстанців і степу є лейтмотивними у багатьох ранніх творах О. Копиленка. Автор прагне не просто виписати хроніку сучасного йому життя, але й уводить реалії в контекст їхнього зв'язку із минулим і майбутнім. В оповіданні «Казки» О. Копиленко використовує образ діда Свирида. До Свирида навідуються офіцери, його катують, допитуючи про сина-повстанця Петра. У цей час загони більшовиків вриваються до села, Петро на їх чолі рятує батька. В очах Свирида – картини прекрасного майбутнього, до дідуся весь час «говорить степ» [112, с. 22], розповідає «казки майбутнього» [112, с. 22], у цьому – зв'язок із традицією, давниною, це образ символічного коловороту й гармонії життя.

Образ діда нерідко можна зустріти у творчості українських письменників. О. Довженко активно розробляв цей образ – так, дід Семен із «Зачарованої Десни» є втіленням мудрості, доброти, спорідненості із природою, одночасно нагадує і бога, і святого Миколая, і духа «лугу і риби», те ж саме можна сказати і про діда Семена із «Землі»; а дід Невмирущий зі «Звенигори» поєднує в собі селянську простодушність, мудрість та віру в дива. О. Вишня в оповіданні «Зенітка» також створив архетипний образ діда Свирида, наділивши його гумором, оптимізмом, відважністю. Не менш сміливий образ створив Ю. Яновський в оповіданні «Дід Данило з «Соціалізму».

Відкрив цей літературний ряд дід Свирид О. Копиленка, для якого характерна і стареча мудрість, і здатність до подвигу, коли він мужньо витримує знущання «білих» офіцерів. Прихід нових більшовицьких порядків вселяє в нього надію. Дід Свирид не розуміє суті історичних подій, але інтуїтивно вірить у краще майбутнє, по-філософськи, на рівні свого сприйняття, споглядаючи, як його сини беруть до своїх рук владу. «Казки про майбутнє» – оксиморон, використаний О. Копиленком на позначення

світлої надії на щастя, адже казка як жанр зазвичай передбачає щасливий фінал.

Оповідання «Весняні закутки» показує радість мирного життя після веремії громадянської війни. Незважаючи на мирний час, Петро, Мар'янка та інші жителі села Заливці не можуть позбутися думок про недавні страхоття. Головний об'єкт ненависті Петра – напівзруйнований панський будинок, що нагадує про пана Гливу. Почуття персонажа яскраво передано в епізоді, де Петро прочищає рушницю, а потім, «укохано посміхаючись», витирає пил на «патреті Леніна» [112, с. 28] і поглядає у вікно на колони панського будинку – «свого одвічного ворога» [112, с. 28].

Прийомом контрасту О. Копиленко показує, що нині влада й воля належать таким, як Петро, принаймні, персонаж щиро в це вірить, коли говорить до Мар'янки: «Ти ж поглянь – на всі кінці всюди Наша Земля» [112, с. 25]. І тільки будинок нагадує про колишнє, а ще балачки літніх селян, котрі передбачають темне майбутнє: «Син проти батька, брат проти брата пішов... Гріх... А дівчата байстрят плодять, виходять заміж і нову розходяться, і сорому немає <...> Та воно й раніш, ні що й гарне було» [112, с. 28]. По суті, прикметою часу стала різка зміна історичних епох, внаслідок чого відбувся розпад роду й крах традицій, а це «творцями» революції сприймалося виключно як позитив і можливість побудувати геть нове суспільство «на руїнах» старого.

До села вертається пан – але тепер це божевільна занедбана людина. Петро не витримує огиди до Гливи: «З стіни дивився Ленін, і хитро мружив око, і наче кінчиком рота всміхавсь, а над головою висіла рушниця» [112, с. 32], і тієї ж ночі він убиває його. У мужиків до пана прокидається людська жалість: «Та як-би воно не кричав, то й чорт його бери, і годували-б уже – людина-ж теж» [112, с. 32]. Однак поведінка Петра демонструє, що ідея більшовизму, підсилена ненавистю й «соціалістичною ідейністю», не визнає компромісів, і старий лад приречений не просто на повалення, а на цілковите фізичне знищення його представників.

Наступними побачили світ збірки «Іменем українського народу» (1924) та «Буйний хміль» (1925), в яких О. Копиленко поглибив розробку різноманітних тем і проблем, актуальних для того часу. Найперше варто зауважити, що твори цих збірок можна розділити на два великі тематичні блоки – сільський і міський, оскільки оповідання цих блоків суттєво відрізняються не тільки темою чи місцем зображення подій, але й деякими нюансами поетики. Так, у творах, що змальовують село, спостерігається особлива роль пейзажів, споглядальність, етюдність оповіді, часто створена за допомогою синестезійних імпресіоністичних мазків: «Перепелиний крик чули в червневий вечір, коли небо бризкає рожевим, коли хмарки димком розпливаються жовтогарячим, пурпурним, фіолетовим. А вдень сонце – як жаровня. <...> День медяно-густий, пахучий тягнеться прозоро-зеленявим смаком – хоч пий» [106, с. 308–309].

Зміни у країні письменник порівнював із оновленням природи, весною, степовою духмяністю, щедрістю землі. Недарма саме степ є одним із центральних образів його перших оповідань: «А з степу несло п'яним духом скошеного сіна» [112, с. 3], «Село в степу степове й Степовим зветься» [112, с. 5], «Весною в степу пахне земля новими молодими пахощами» [112, с. 23]. На особливу роль цього образу вказує О. Пашник, яка розглядає степ як одну з поширених культурно-історичних констант або універсалій, реалізованих у творчості О. Копиленка. Не можна не погодитися із цілком доречною думкою дослідниці, що степ є «спорадичною реалією, яка семантизує неактуальний статичний космос, що не відповідає сучасному темпоритмові буття» [204, с. 63]. І справді, тексти письменника 1920–1930-х років здебільшого демонструють превалювання урбаністичних тенденцій, пов'язаних із модерністським спрямуванням естетико-художнього світогляду митця у ті роки, на тлі чого степ постає уже як певний сакрально-архаїчний локус, що потребує шанобливого ставлення й асоціюється з певним проміжком історії, а не з поступом у майбутнє.

Деякі сільські оповідання автора наповнені історичними екскурсами, які нагадують про відголоски козацької старовини. Пов'язана з минувшиною «буйність» часто порівнюється з революційними подіями 1917–1920-х років: «Пахне забутою предковічністю – далеким запорізьким диким полем. <...> Колись – дике поле й розгульний вітер і від дикого поля, від прадіда до діда, від діда до батька й до сина зашкарублі, шкарубкі долоні, мов осіння стерня, і міцні ноги, щоб гнати гони з косою» [106, с. 202].

Привертає до себе увагу повість «Буйний хміль» (1924), у якій письменник зробив спробу панорамного змалювання подій громадянської війни. Це твір, що жанрово стоїть окремо від інших, про що свідчить підзаголовок «Теми до повісті». Провідною у ньому є ідея, започаткована письменником ще в його «Казках» – оповіті серпанком легендарності нещодавні події громадянської війни. Проти денікінської армії постають сільські «мужики» – цей феномен автор намагається пояснити відродженням невмирущих національних козацьких і гайдамацьких традицій бунтарства, свободи, творчого неспокою.

Головними персонажами твору є вихідці з села Загуляївка – брати Гаврило і Антон Захарченки, Серьога, Сидір та інші «червоні» повстанці. Вони ховаються в Басукайському лісі, готуючи контрнаступ на ворогів, адже їхнє село захопили російські казаки на чолі з денікінським капітаном Вахомським. У Загуляївці не всі підтримують «червоний» бунт: посіпакою казаків стає староста Семен Очкур. Але завдяки запалу, організації, сміливості, якими наділено сільських повстанців, вони розбивають загоны Вахомського і засуджують «білого» офіцера до смертної кари.

Повість «Буйний хміль» виглядає заідеологізованим твором «на злобу дня», із авантюрним сюжетом, спрямованим на оспівування «революційної величі» більшовиків, які захопили владу у пореволюційний час. Однак повість не можна вважати стандартною пропагандистською агіткою. Певні перипетії повісті свідчать про прагнення письменника об'єктивізувати образи цікавих для нього персонажів. Так, центральним рушієм дії виступає Гаврило

Захарченко – лідер повстанського загону, який є незаперечним авторитетом для побратимів. Ним керують не лише ідейні переконання, але й особиста жага помсти, бо казаки звалтували його дружину і вбили батька. Письменник проводить виразну історичну паралель між сучасними йому подіями й українськими традиціями козаччини.

Осередок повстанців, Загуляївка, символізує вільний простір, наповнений буйним духом молодого хмелю, неспокоєм, нескореністю – виникає асоціація з періодом Хмельниччини й національно-визвольною війною 1648-1654 рр., звідси – ще одна паралель із образом хмелю, адже відомим твором про події того часу є історична пісня «Чи не той то хміль». Недарма Гаврило не говорить про комунізм, політику чи партію, оскільки для нього і його товаришів на першому місці – «слобода»: «Брось, Іване, про комунізм... Комунізм потім... діло таке, що непонятне» [106, с. 234]. Люди на зборах підтримують Гаврила: «Правильно. Під три чорти з комунізмом! Слобода – ось що... і більше нічого» [106, с. 234].

Для простих селян, зображених письменником, не принциповими були нюанси політичних концепцій, головною їх вимогою була лише воля, прагнення якої закладено у них на генетичному рівні, натомість показана характерна відсутність державотворчого мислення. Показовим у цьому плані є епізод, коли люди обирали собі стяг: Гаврило запропонував червоний – із тієї причини, що він символізував кров, змагання, боротьбу. І хоча у натовпі виникла суперечка, бо дехто пропонував синьо-жовтий прапор, але все ж вибрали червоний, тому що він асоціювався у селян із повстанням проти антинародної влади.

Образи «червоних» стають ще привабливішими на тлі ворогів – «білогвардійців» і казаків, тобто прибічників збереження «єдиної неподільної» імперської Росії. Головний серед цих них – Вахомський, він змальований як ілюстрація більшовицьких агітаційних шаблонів, сповнена негативних рис: жорстокий, огидний, злий, хтивий і грубий кар'єрист, психічно неврівноважений офіцер-наркоман, який обстоює свої майнові

інтереси: «Де та Росія? За яку Росію? Дали б жити спокійно – маєток у Тульській губернії – о!» [106, с. 225].

Усі прихильники «єдиної Росії» нагадують аморальних, лицемірних, жалюгідних і дурнувятих блазнів: навколо війна, безкінечні напади, а вони дотримуються «буржуазних» звичок, улаштовують бали й пиятики. І під час евакуації, у момент смертельної загрози, виявляються їхні найгірші риси характеру: жадібність, егоїзм, навіть расова нетерпимість, антисемітизм: «З пакунками, з вузлами й вузликами бігали поміж вагонами ті, що недавно влаштовували вечір «для доблесних орлов офіцерів» [106, с. 240], «По перону ходили офіцери... З міста їхні товариші привозили на станцію заарештованих євреїв. Ловили їх на «кукурудзі», на обрізанні і в шпалах за станцією розстрілювали або вчилися рубати <...> Бо гасло спасіння Росії висіло – «бей жідов» [106, с. 241].

У творі змальовано бабу Ониську, яка фактично є типовою сільською відьмою, відлюдницею, що нібито знається на травах. Коли Гаврило за старою звичкою пішов до Ониськи за ліками для дружини, він немов «відкрив очі» на старі традиції «лікування»: у бабі Онисьці він побачив занедбану й злостиву істоту, яка туманить людям зір. Прийомам контрасту письменник вводить до тексту згадки Гаврила про військовий госпіталь: там йому допомагали акуратні й грамотні медсестри у білих халатах – символ справжньої медицини, світлого й раціонального майбуття.

Повість виконує узагальнюючу роль щодо мотивів селянського бунтарства та їхньої боротьби за оновлене життя. Тут увиразнюється мотив зв'язку епох і поколінь, ключового значення набувають образ степу, епітети «буйний», «хмільний», «п'яний», використані на позначення культу мажорності, ентузіазму, притаманного «борцям проти несправедливості». Таким чином, молодий письменник будує повість «Буйний хміль» у контексті актуальних для того часу суспільно-політичних тенденцій.

Проблема зіткнення старого й нового ладу турбувала митця протягом наступних років творчості. Тема бунтарства також виникає в оповіданні

«Іменем українського народу», сюжет якого стосується реальної історії про викриття зграї бандитів, котрі видавали себе за більшовиків. Майже повна відсутність владного апарату в той час призводила до розгулу дрібних злодюжок і бандитських формувань. Цю проблему висвітлили А. Головка («Бур'ян», «Червоний роман», «Крученим шляхом»), І. Микитенко («Хома Яструб»), Г. Косинка («Анкета») та ін. О. Копиленко якось мав можливість бути присутнім при судовому розгляді справи прототипів своїх майбутніх персонажів [225]. У центрі дії – сільський хлопець Митро, що опинився серед молодиків, які, прикриваючись повстанською діяльністю, чинять грабунки та розбій. Коли батько Митра отець Леонтій дізнається про смерть сина, без вагань виказує червоноармійцям членів банди. Образ священика характеризується стриманістю й добротою: «Зараз тільки погодував курей і виганяв у вікно мух – обережненько, щоб ні однієї не придушити» [106, с. 314]. Цей персонаж актуалізує в тексті мотив розхитаної віри в Бога, оскільки отця Леонтія гнітять думки про марність свого призначення: «Охолонув народ до церкви – турботи заїли. Не бояться нікого й нічого» [106, с. 314]. Остаточно його віра занепадає після загибелі Митра. Мотив заперечення релігії є невід'ємним аспектом соцреалізму, і автор вибудовує сюжетну лінію твору в руслі цієї тенденції.

Оповідання «Леза» – замальовка з кількох днів життя червоноармійського загону сатиричного характеру, в якій шляхом комедійного прийому принижуються елементи імперської символіки. Поведінка більшовицьких повстанців демонструє заперечення старої моралі. Укотре увиразнено мотив відкидання релігії й Бога і мотив зречення християнських цінностей.

У творчості О. Копиленка критика релігії наявна в оповіданні «Македон Блин». Головний персонаж Македон – сільський художник-п'яничка, якому вдалося викрити бандитське кубло на чолі з головою сільради Макушкою, а ще – місцевого священика Олехвіра в його любовних походеньках. За допомогою авантюрного елемента О. Копиленко змальовує майже героїчну втечу Македона від бандитів.

У ранній прозі письменника чітко проглядається зацікавленість єврейською темою. В оповіданнях «В полум'ї», «Дитина», «Мати» змальовано нелегкі обставини, в яких опинився єврейський народ в період років масових і неконтрольованих «погромів». Тема боротьби з антисемітизмом була доволі актуальною в українській літературі першої половини ХХ ст. (М. Коцюбинський «Він іде», С. Васильченко «Про жидка Марчика, бідного кравчика», А. Любченко «Зяма» та ін.).

Герої оповідання «В полум'ї» – родина єврейського коваля Йосифа. Його донька Фіра після викрадення і знущання німецьких солдатів повернулася додому слабкою і згодом померла. Старший син Соломон «до більшовиків пішов», тож з батьками лишився тільки найменший – Аврамчик. Соломон не встиг вивезти родину в безпечне місце, тому Йосиф, Сара та Аврам загинули від рук російських військ. Автор наводить у фіналі яскравий коментар: «Це вони «спасали єдину неділиму Росію» [106, с. 322]. Звичайно, центральним виступає в оповіданні мотив визвольної місії більшовизму, але з погляду історичної перспективи, на тлі подальшої радянської тоталітарної політики й фактичного перетворення країни Рад на імперію нового типу ця проблема набирає нового змісту й значення.

Отже, оповідання 1920-х років нерідко становлять собою окремі неореалістичні епізоди, що передають певні доленосні перипетії з життя селян в умовах кривавих революційних подій.

Героями іншого тематичного блоку оповідань О. Копиленка є мешканці великих міст та містечок, які долають повоєнні труднощі і намагаються входити в колію нормального, мирного життя. Оповідання 1920-х років на міську тематику відрізняються тим, що письменник у зображенні урбаністичного середовища і його жителів конкретизує, звужує простір, концентрується на окремих обмежених локаціях: вулиця («Архітектурна історія»), вокзал («Сальто-мортале»), квартира («Федерація», «Ессе homo!», «Будинок, що на розі»), контора («Зустріч») тощо.

Прикметно, що О. Копиленко охоче використовує символічність просторотворення в своїх ранніх текстах. Цей прийом яскраво репрезентовано у п'єсі М. Куліша «Патетична соната» (1929), у якій дія не виходить за межі будинку з чотирма рівнями, де мешкають персонажі – горище, два поверхи й підвал. В оповіданні О. Копиленка «Будинок, що на розі» (1923) центральними є дві локації – двоповерховий будинок, що «рано лягає спати», і великий гамірний комуністичний університет напроти.

Будинок з усіма мешканцями є ніби законсервованим, відірваним від університету і від решти світу. При цьому всі персонажі оповідання мешкають на різних поверхах будинку і репрезентують різні суспільні і психологічні типи: під одним дахом зібрано різних за віком, статусом, походженням і світобаченням людей: типова «міщанка», роздратована і хвалькувата Пілюліна; вихідці з села – студент Сергій і його гостя Наталочка; курсистка Ліза; хвороблива, замріяна Сіма; безпосередня кокетка Ніна. Великий комуністичний університет у тексті символізує більшовицьку енергію, оновлене життя. Проте головні персонажі твору не сприймають цей університетський гамір, між ними й цим великим закладом ніби існує прірва. Сумна, меланхолійна Ліза зараховує себе до «вимираючої інтелігенції» і з відчаєм констатує: «Я відчуваю сучасність, але не можу до неї підійти, у неї є якась стихійність, стихійна грубість, сила. А я не можу. Це моя трагедія...» [106, с. 357]. Ліза навіть робить спробу накласти на себе руки, але врешті не наважується вчинити самогубство. Зосереджуючи дію навколо образу Лізи, автор розробляє мотив апатії й розчарування у післяреволюційній дійсності. В оповіданні «Будинок, що на розі» письменник вводить додаткові локації – цвинтар і степ, які є своєрідною альтернативою потужній і подекуди руйнівній енергетиці комуністичного університету.

Оповідання «Архітектурна історія» (1923) є яскравим прикладом втілення неореалістичного типу персонажа в ранній прозі О. Копиленка. У центрі зображення – розповідь про те, як бідний і голодний студент Макар Гармаш

зважився на пограбування малознайомої людини. Йдеться про буденну подію, яка могла статися з будь-ким, проте для головного персонажа його вчинок став кульмінацією екстремальної, «межової» ситуації в його житті. Автор концентрує увагу на розкритті подробиць злиденного існування Макара й паралельно передає динаміку його внутрішніх переживань і вагань.

Студент день за днем перебуває в стані матеріальних нестатків, поступово починає ненавидіти місто, людей і самого себе. Пробачивши вишукану пані на вулиці, він мріє: «З якою невимовною насолодою він ударив би її ногою в товстий живіт, щоб загуло...» [106, с. 330]. У душі Макара наростає особистий бунт проти навколишнього світу, і врешті такий комплекс побутово-психологічних мотивів призводить персонажа до злочину: він познайомився з паном Варіантовим, колишнім архітектором, що нині працює вчителем, а до Харкова приїхав купити собі окуляри. Довірливий гість столиці запрошує студента до свого номеру на вечерю, а Макар, користуючись моментом, забирає його гроші й харчі та тікає. Макар себе виправдовує: він же «безумовно живе для вічності», а «Варіантов – колишній творець життя, тепер – коржик на сокові з цукрового буряка й моральна патологія» [106, с. 334].

Така художня деталь, як окуляри, які Варіантов планував купити в столиці, не є випадковою в контексті характеристики персонажа-жертви: приїжджий архітектор виглядає «сліпою», наївною особистістю, яка живе минулим, для якої сучасний темп 1920-х років є надто швидким і навіть небезпечним. Варіантов – «маленька» людина, дрібний і зайвий гвинтик минулої суспільної системи, але, на відміну від Макара, він ніколи не усвідомить необхідність бунту проти власного консерватизму, тому він приречений на роль жертви обставин або таких шахраїв, як студент.

Образ Макара видається спрощеним варіантом Родіона Раскольникового 1920-х рр., і показовим у цьому контексті є епізод, коли герой О. Копиленка помічає на вулиці бездомного собаку, до якого спершу він відчув своєрідну ніжність, проте вже за секунду ця покірна, з «рабською» мордою, «шолудива

худа сука» викликає у студента асоціації з ним самим, тому він нещадно б'є тварину ногою. Порівнявши себе з безвольною сукою, хлопець вирішує кинути виклик долі, місту, людям. Макар вирішив, що не хоче бути безпомічною твариною: «Перед Макаровими очима стояла вічність, настирливо зазірала у вічі й шкірила зуби. Інколи вона ставала бездомною шолудивою сукою, що покійно лежала під ногами» [106, с. 334].

О. Головій визначає маргінальність як одну з характерних рис неореалізму: «У новітній літературі з'явився маргінальний герой-персонаж, який ніс тавро розчарування в об'єктивності істин і раціоналізмі, усвідомлення нежиттєздатності традиційних ідеалів гуманізму та зневіри в так званих високих ідеях, відтак він не сприйняв визначених культурно-моральних норм та пріоритетів, почав керуватися власними імпульсами та уявленнями» [47, с. 20]. Відтак, О. Копиленко вже в ранніх оповіданнях починає розробляти образ неореалістичного героя-маргінала, який потрапляє у незвичайні обставини, що змушують його не тільки боротися проти побутово-суспільних негараздів, але й гостріше відчувати ірраціональність своєї природи, хиткість моральних установок. Тому такий персонаж увесь час перебуває в пошуку справедливості, прагне фізичного й душевного комфорту, нерідко проходячи різні фази девіантної поведінки – від внутрішнього відчуження до агресивної антисоціальної активності, як це сталося з Макаром Гармашем.

Стикаються з внутрішніми та зовнішніми викликами і герої оповідання «Сальто-мортале» (1924) – йдеться про молоде подружжя Нюру і Сагда, які не можуть знайти спільної мови. Дружина має до свого обранця матеріальні претензії, вперто ігноруючи його особисті переживання, адже її чоловік щодня важко працює на посаді дрібного посадовця задля їхнього домашнього затишку. Тим часом Нюра погоджується тікати з Дімкою Кислохватом, який видає із себе успішного підприємця. У фіналі коханець залишає її саму посеред вокзалу й зникає з її сімейними коштами. Героїня опиняється ошуканою через свою легковажність і зраду. Цей короткий твір є стислим

і яскравим етюдом з дидактичним наповненням, який подає окремі штрихи до суспільного та особистого життя містян на початку 1920-х рр.

Продовжують галерею образів пересічних містян герої оповідання «Федерація» (1924). Це мешканці звичайної двокімнатної квартири: «Троє в федеративній автономній державі – у двох кімнатах, усі воюють: мати, Ліза й Ріта» [106, с. 256]. Голова сім'ї – товаришка Берг, зациклена тільки на роботі: «А попереду проекти, засідання й насолода здійснення. Непомітно дні зачіпляються за ночі, переплутуються з паперами, з портфельчиком, з проектами...» [106, с. 255]. Її не цікавлять домашній затишок, власна зовнішність чи любовні пригоди. Тим часом її юні доньки облаштовують особисте життя. Ліза-комсомолка активно працює у райкомі й своєю завзятістю нагадує матір; а Ріта мріє про акторську кар'єру й витрачає материні гроші на косметику й розваги, вона виглядає менш розсудливою, тому потрапляє в халепу та просить гроші на аборт. У розпалі сімейної суперечки з матір'ю та сестрою Ріта йде з дому. Як виявилось, Ліза також при надії, і вона заявляє товаришці Берг, що не буде робити аборт, тому що «за інструкціями партії треба мати дитину. Ха-ха» [106, с. 264], на що чує від матері відповідь: «Ти молодець».

Ліза з матір'ю репрезентують лінію типових для сучасного авторові періоду героїнь – це емансиповані жінки-активістки, що активно беруть участь у громадському житті, діючи за настановами партії. Однак коротка історія цієї сім'ї будується на «вічній» темі – стосунки батьків та дітей, а за образом товаришки Берг стоїть драматичний тип матері, яка не впоралася з самостійним вихованням дітей.

«Передовим» для 1920-х рр., емансипованим жіночим типом є героїня оповідання О. Копиленка «У ніч» – Наталка. Епіграф з твору М. Хвильового відсилає до персонажа «Кота у чоботях» Гапки. Як і товариш Жучок, Наталка ідеалізує роль та ідеї революції, суворо, зі своєрідним більшовицьким «гуманізмом» ставлячись до людей: «Для чого оці люди живуть – і ці,

і Рабиновичі, і всі, для чого? Ота Ріда, що за стінкою, тонконога, на високих каблучках, з дитячими рисами, кучерява, для чого?» [106, с. 362].

У новелі М. Хвильового груба революційна тональність оповіді змінюється – відбувається «зустріч» героїні і оповідача, «під час якої останній і дізнається про таємницю молодої жінки. <...> Нагнітання таємничості завершується, нарешті, вражаюче моторошним повідомленням» [8, с. 136–137]. О. Копиленко також відкриває завісу інтимної сфери Наталки поступово, описуючи її почуття до солдата Нестора. Образ героїні оповідання «У ніч», без сумніву, є не таким драматичним, як образ Гапки з її життєвою трагедією. Однак обох жінок єднає особистий мотив їхнього ідеологічного вибору: вірогідно, Гапка в своїй поведінці керується жагою помсти козакам за вбивство дитини; Наталка служить не тільки заради комуністичних ідей, але й задля можливості бути поруч із коханим Нестором. Урешті, товариш Жучок виступає живою ілюстрацією жорстокості революції, її трагедія і вона сама зникають десь у нещадному вирі боїв, а от у О. Копиленка історія Наталки в межах оповіді згортається на більш оптимістичному, хоч і не менш кривавому революційному тлі: письменник уникає трагічної розв'язки, навіть надміру романтизує цей жіночий образ, наголошуючи, що у Наталки, яка вже пережила й побачила численні бої, убивства, важкі походи, попереду – справжні дівочі турботи, кохання і мрії.

Рання проза О. Копиленка рясніє типами героїв, стрижневою характеристикою яких є внутрішня роздвоєність, викликана розчаруванням у пореволюційній дійсності. До таких творів належить оповідання «Ессе homo!» (1923), яке радянські дослідники розглядали досить вузько – як критику феномена міщанства. Але трактування твору «Ессе homo!» як антиміщанського, на нашу думку, з позицій заангажованої критики мало лише «маскувальний» ефект, з однією метою – відволікти реципієнтів на ідеологічні моменти й уникнути більш глибокого аналізу головних образів і порушених проблем.

Головними персонажами твору є неназваний оповідач і його товариш Тарас: обидва репрезентують дві різні умовні схеми сприйняття подій 1917-1921 років. Оповідач ставиться до сучасних йому змін як творча особистість (він музикант): «Для мене революція – це музика. Яка – невідомо, але обов'язково музика» [106, с. 299]. Це погляд романтика – революція для нього пов'язана з особливою атмосферою, чимось невловним, відірваним від реальності.

Його товариш Тарас є людиною прагматичною, дієвою, тому революційні події бачить як старт загального, всесвітнього руху за нове життя. Він виступає реалістом, сміливо критикує помилки однопартійців, навіть одного разу під час промови називає робітників «темною отарою». Тараса виганяють із партії «за інтелігентський підхід до партійної роботи і як зайвий баласт в партії» [106, с. 301].

Письменник ставить обох персонажів у незвичайну ситуацію: у новому тоталітарному суспільстві, де останнє слово тримає партія, зайвими виявляються і самозаглиблений романтик, і активний реаліст. Герої переживають душевні зміни. Тарас одружується з Вірою, яка раніше подобалася оповідачеві, вони вінчаються в церкві (що є «неприпустимим» для радянської людини), будує своє тихе «міщанське» щастя. А оповідач розчарувався не тільки в коханій дівчині, але й у принадах міського життя, і в революції взагалі, тому «плюнув на все, взяв під пахву скрипку, поклав у торбинку ноти й пішки пішов додому у своє село за сто верстов від цього мільйонноого вовкулаки-міста» [106, с. 307].

Фактично, він вирішує повернутися до витоків, перепочити від проблем, породжених динамікою міста, в чому вбачається інтертекстуальний елемент – О. Копиленко проектує проблему, порушену в «Intermezzo» М. Коцюбинським, на повсякдення 1920-х рр.

Тарас знаходить розв'язання внутрішнього конфлікту, викликаного його відстороненням від партійних справ, в улаштуванні комфортного життя. А для оповідача такий конфлікт, властивий для неореалістичного тексту,

розв'язується складніше: його не полишають душевні сумніви, тому він іде «в степ», щоб у гармонії з природою відкрити для себе нові обрії, відчутти свободу бути собою, знайти «сродну працю».

Згодом песимістична і занепадницька тональність малої прози О. Копиленка посилюється. Збірку оповідань О. Копиленка «Твердий матеріал» (1928) жорстко розкритикували тогочасні рецензенти. Офіційні органи й критики вимагали від митців творення нової революційної культури. Наприклад, М. Бухарін у промові на траурному засіданні пам'яті В. Леніна зазначав «Революційність передбачає певну віру в свою справу, революційність передбачає заперечення ниття, песимізму, журби і всякого гнилля. Це гнилля цілковито суперечить будь-якій по-справжньому революційній настанові» [21].

Але О. Копиленко продовжував працювати в неореалістичному ключі. У збірці «Твердий матеріал» переважає песимістичний настрій, показуючи, що реалії тієї доби суттєво контрастували з урочисто-пафосними гаслами про «будівництво нового життя».

Персонажі цієї збірки є також переважно мешканцями провінційних містечок чи столичних околиць – особи маргінальні, знедолені, часто нещасливі. Так, Двося з оповідання «Мати» в злиднях виховує неповносправного сина Хаїма. Жінці довелося стати повією, щоб заробляти на життя, однак злидні все одно її обступають. Двося любить сина і водночас ненавидить його за те, що він народився потворним. Автор уникає розлогих психологічних характеристик цього складного образу, однак трагічну душевну роздвоєність Двосі сконденсовано в коротких описах і дрібних художніх деталях: «...розгнівавшись, виганяла сина на двір. Думала все, що він не повернеться. А потім чула, як на вулиці його дратують, б'ють, бігла туди і волокла знов у хату і намагалася приголубити» [118, с. 48], «Коли мати притиснула його до себе, впився їй у груди зубами. Двося зригнулася вся, але зразу так приємно від цього болю» [118, с. 55]. У фіналі оповідання

показано, як сила душевних страждань перетворює Двосю на вбивцю власної дитини.

Герой оповідання «Під тягарем» Матвій Ракша повертається з військової кампанії у «далеких, пекучих пісках Бухари» [118, с. 92] і дізнається, що його дружина Марія зраджує йому і заробляє на життя, торгуючи самогоном. Матвій важко переживає відсутність роботи, а потім ще й смерть дочки Олесі, тому врешті руйнується його родина і він стає злочинцем.

Оповідання «Зустріч» написано в сатиричному ключі: автор порушує тему рутинних буднів канцеляристів. Тип «маленької людини» в радянських реаліях втілено в образі діловода Щура, який виявився колишнім царським агентом. Відчувши, що в новому житті йому немає місця, а також від страху бути викритим, дивакуватий герой божеволіє: «Хистко коливався, бо ноги згиналися в колінах, але він пританцьовуючи все хотів стати лицем на вулицю» [118, с. 173].

У центрі оповідання «На землю» зображено представників волелюбного кочівного етносу – циганів. Табір старого Муро переживає не найкращі часи: молодик Коста підбиває решту товаришів на те, аби осісти на землі, облаштувати звичайне сільське життя й відмовитися від переїздів. Мотив ментальної належності до козацької вольниці, стихійного бунтарства втілюється в яскравих неореалістичних образах цигана Муро і його дочки Віози, які протистоять новим соціалістичним порядкам і не бажають вступати в будь-які сільські утворення. Це персонажі, що кидають виклик обставинам, обстоюючи власні переконання. Проте Віозі в цій боротьбі за правду доводиться переступити через почуття до Кости, а Муро, хоч і бажає щастя дочці, вимушений спостерігати її нелегкий вибір між почуттями й обов'язком.

У ранніх оповіданнях О. Копиленко вперше серйозно береться за проблему митця в новому радянському суспільстві. Героєм оповідання «Твердий матеріал» є скульптор Мрава, який мріє створити власний шедевр спеціально до «свята Перемоги» – річниці Жовтневої революції. Але його,

в нього є проблема – відсутність зручного матеріалу для роботи, тобто мармуру. Тому герой, невдоволений своєю роботою, розбиває готову скульптуру з глини. Тим часом його друзі-скульптори цураються сміливих творчих експериментів, надаючи перевагу старим, перевіреним формам і сюжетам. Революційні потуги Мрава не сприймає авторитетний професор, теоретик мистецтва Канючка.

У відчаї Мрава викрадає мармуровий постамент із цвинтаря, вирішуючи проблему з матеріалом. Проте далі майстер стикається з проблемою моральною – вибору й совісті: «Мрава знав, що він мусить зробити річ надзвичайну, тоді лише він виправає своє злочинство, принаймні, для себе» [118, с. 88]. Нову скульптуру Мрава теж намагається розбити, страждаючи від докорів сумління, але її рятує від молотка його подруга Лія.

У зв'язку з розробкою автором образу твердого матеріалу виникають кілька основних проблем, які стосуються «вічної» теми митця і специфіки її втілення в умовах розвитку радянського і, по суті, тоталітарного суспільства.

Йдеться власне про проблему творчого матеріалу, з якою зіштовхується кожен митець, коли перебуває в процесі пошуків, віднаходить необхідні елементи змісту, форми, жанру. Мрава страждає від браку мармуру: «Я хочу до свята нашої Перемоги дати справжній твір... Але в мене під руками глина... Свою перемогу ми здобули крицею, мечем, а відображуємо з глини...» [118, с. 64]. У такий спосіб письменник художньо фіксує намагання справжнього творця досягти відповідності форми та змісту: глиняна скульптура, за переконанням Мрава, не здатна передати всієї величі й героїки майбутнього образу.

Образ скульптора частково вписується в модерністську концепцію творчості: Мрава є типом митця, який відкидає застарілу концепцію мистецтва як наслідування, ретельно працюючи над унікальною формою свого витвору й прагнучи створити нову красу. Він – людина-творець, вивищена над безликим натовпом завдяки своєму таланту, вмінню бачити небуденне в звичних речах. Мрава відкритий до світу, відчуває в собі сили

бути деміургом, відповідальним за своє творіння. У таких рисах його характеру простежується відлуння ідей Ніцше про вольову й сильну особистість новго часу, про «надлюдину». Проте така непересічна людина замість вільної творчості вимушена боротися з суспільними суперечностями радянського світу: тут актуалізується проблема свободи творчості радянського митця, яка почала набувати гостроти саме в 1920-х роках. Влада вимагала від творців новизни, величності, оптимізму, монументальності. Але натомість ставила творчих особистостей в щільні рамки, суттєво обмежуючи їхні можливості використання жанрового, тематичного і стильового різноманіття. О. Копиленко змальовує образ митця, що мимохіть потрапляє в ідеологічний капкан: його щира творча відданість «справі Революції» виявилася зайвою в середовищі, де потрібні були плакатність та пафосні гасла, не підкріплені практичними здобутками й реальною працею.

«Твердий матеріал» як художній образ можна розглядати як авторську метафору – йдеться про людей, які є послідовними в словах і вчинках, тверді, тобто принципові та впевнені. Таких особистостей Мрава не спостерігає навколо, не має підтримки, тому відчуває не тільки творчу, але й екзистенційну самоту. Показовим у контексті мотиву самотності є локус його проживання – колишній «инбар» [118, с. 61] скульптор за власний кошт облаштував під студію: «Палац» стоїть на околиці міста, за кладовищем, на вигоні» [118, с. 61]. Протест Мрави, виражений у руйнуванні скульптури й викраденні монументу, що символізує заклик до боротьби зі слабкодухістю, закостенілістю, небажанням змін, інертністю та пасивністю.

Виникає проблема матеріалу в його безпосередньому, побутовому значенні. СРСР було побудовано на комуністичній теорії як ідеології матеріалістичній, покликаній подолати матеріальні негаразди, тобто забезпечити людей, продуктами, житлом, транспортом, одягом і т. д. Насправді ж матеріальні проблеми не було вирішено, свідченням чого є такі історичні явища, як голодомори, дефіцити, житлові кризи тощо.

Сюжет «Твердого матеріалу» побудовано з використанням авантюрно-пригодницьких елементів, які становлять частину лімінальної фази сюжетного розгортання тексту, якщо користуватися запропонованою В. Тюпою моделлю чотирифазної сюжетної динаміки [259, с. 60]. Йдеться про кульмінаційний епізод випробування персонажа: Мрава опинився в епіцентрі бійки, коли прогулювався цвинтарем, і йому дивом вдалося врятуватися від нападу хуліганів. Подібна інтрига відіграє не тільки розважальну функцію, а й смислову – вносить ефект емоційного напруження, змушує співпереживати героєві. Його можна зафіксувати в інших оповіданнях О. Копиленка – «Сальто-мортале», «Македон Блин», «Весела історія».

Таким чином, питання «твердого матеріалу» варто розглядати як стрижневе для всієї подальшої творчості О. Копиленка. До того ж, зазначена проблема є однією з центральних для соцреалістичної парадигми 1920-1950-х років.

Загалом, оповідання О. Копиленка 1920-х років відрізняються широкою проблемно-тематичною палітрою, в якій головним об'єктом художнього зображення письменника стали процеси революційних та національно-визвольних протистоянь 1917–1921 років, суперечності пореволюційних реалій в Україні, а також внутрішні конфлікти й переживання різних представників тогочасного суспільства. Становлення письменника відбулося в річищі реалістичного типу художнього мислення – більшість його оповідань 1920-х років репрезентують реалізацію неореалістичного стильового напрямку в українській літературі першої половини ХХ століття.

2.2. Роман «Визволення»: проблеми, персонажі, образи

Перший великий епічний твір «Визволення» О. Копиленка вийшов 1929 року в 10–11 номерах журналу «Літературний ярмарок». Велика проза письменника 1920-х рр. стала результатом творчих пошуків і закономірної для молодого автора тематичної і жанрової динаміки ранньої творчості.

Зображені у творі події охоплюють кілька місяців зими-весни 1926, 1927 або 1928 року (немає чіткої авторської вказівки на дати). У романі центральна сюжетна лінія пов'язана з образом головного героя – студента Технологічного інституту Сави Гарагата. Він приїхав до Харкова із провінційного селища з мрією знайти застосування власним винаходам. Інженер Маковецький, усвідомлюючи цінність розробок студента, намагається викрасти у нього перспективну ідею молотарки, проте його намір зривається. Практикантом Сава приходить на завод і пропонує свій оригінальний проект молотарки, після чого отримує посаду інженера.

У перебігу цих виробничих перипетій Сава вперше зустрічається з батьком після тривалої розлуки. Петро Гамалія брав активну участь у громадянському протистоянні 1917–1921 років на боці більшовиків, кинувши дружину Уляну і трьох дітей: Саву, Федора і Варю. Після перемоги «червоних» Петро оселяється в столичному Харкові, як комуніст робить блискучу кар'єру, удруге одружується з киянкою Мар'яною Сулимою, дочкою українських інтелігентів-патріотів.

У Харкові Сава вряди-годи бачиться зі своїм дядьком, українським націоналістом Антіном Гамалією. Брати Антін і Петро ворогують, бо обидва воювали в громадянській війні під різними прапорами. Антін вийшов із в'язниці, де відбував покарання за патріотизм і любов до України. Він не бачить себе в комуністичному суспільстві, тому змушений виживати в нетрях злочинного світу столичного Харкова.

У кримінальне оточення занурюється й сусідка Сави Пріся, яку він називає Зайкою. Пріся-Зайка приїхала із села вчитися, але потрапляє до підпільного борделю. Їй вдається вирватися з лабетів злочинності, але старі знайомі не дають дівчині спокою, внаслідок чого вона накладає на себе руки.

Головним об'єктом симпатії головного героя є молода, багата і заміжня Мар. Пізніше з'ясується, що вона і є новою дружиною Петра Гамалії. Та ані Сава, ані Мар (Мар'яна) не здогадуються про свої родинні зв'язки.

Мар'яна вирішує розлучитися із Петром, адже між ними вже немає кохання, вона не почувалася з ним щасливою, а останньою краплею стала звістка про те, що Петро як голова ревтрибуналу в часи війни стратив її брата Бориса.

Наприкінці роману колишня й нинішня дружини Петра Гамалії, сам Петро і Сава збираються разом, і кожен із них готується до серйозної розмови, однак на цьому автор обірвав оповідь, залишивши фінал відкритим.

У проблематиці роману «Визволення» чільне місце посідає питання визволення жінки від тягара старої системи суспільно-побутових відносин, що є частиною двох дискурсів, які проявилися саме на початку ХХ ст.: жіночої емансипації і «нової моралі» у питаннях статі, шлюбу і міжстатевих взаємин. Представниці «слабкої» статі масово відмовлялися замикатися у просторі кухні чи спальної кімнати, а прагнули впливати на суспільно-політичні процеси нарівні з чоловіками. Радянська влада швидко усвідомила, що жінки є потужною соціальною силою для побудови соціалістичного суспільства. Тому питання емансипації, формування образу «нової жінки» стояло так гостро.

Галерея головних жіночих образів твору є доволі обмеженою: 1) Мар'яна Сулима – киянка, що наразі мешкає в столичному Харкові, одружена з Петром Гамалією, не має дітей; 2) Надійка – студентка, новий тип жінки з комуністичним світоглядом, проводить громадську роботу, неодружена і не має дітей; 3) Пріся-Зайка – студентка, сільська дівчина, була вимушена стати повією, неодружена і не має дітей; 4) Уляна – селянка, домогосподарка, намагається долучитися до громадської роботи, розлучена, має трьох дітей від Петра Гамалії.

Жодна з жінок на момент дії в романі не перебуває в традиційно-патріархальному статусі щасливої одруженої матері. Можна припустити, що смисл назви роману полягає у прагненні автора знайти для кожного персонажа можливі шляхи «визволення» – вирішення суперечливих питань суспільного, особисто-психологічного та екзистенційного характеру. Отже,

в романі мова йде про поширений на той час тип емансипованої жінки, який, проте, у письменника набуває самобутніх рис, індивідуалізується в чотирьох різних образах жінок, кожна з яких на момент оповіді потрапляє в незвичайну, екстремальну для себе життєву ситуацію. Тож важливим для комплексного аналізу творчості О. Копиленка на тлі соцреалістичної парадигми 1920–1950-х років є усвідомлення того, що робота письменника з великими епічними формами розпочинається саме на тлі активного формування неореалістичних проявів його індивідуального письма.

Звичайно, ідеї фемінізму та емансипації виникли не раптово. Фемінізм зародився як боротьба за рівноправ'я обох статей, перш за все, у політичній та соціальній сферах, і вже в XVIII–XIX ст. жіночі рухи активізувалися. Після 1917 р. більшовики вирішили здобути щонайширшу підтримку від жіноцтва, оголосивши однією із пріоритетних політику конструювання образу «нової жінки» – пролетарки, робітниці. У більшовицьких колах фемінізм як поняття оголошувалося буржуазним явищем, натомість пропонувалося прикласти до вирішення проблем жіноцтва марксистські ідеї. Нині така течія отримала назву «соціалістичний фемінізм», а його засновницею вважають Олександру Коллонтай. Пропаганду марксистських ідей вона проводить з 1905 р. У своїх працях («Соціальні основи жіночого питання» (1908), «Суспільство і материнство» (1916) та ін.) вона пропонує конкретні варіанти вирішення жіночих проблем. Наприклад, питання сумісництва професійної праці жінки з її роллю матері та дружини О. Коллонтай відносить до сфери відповідальності держави.

Варто підкреслити, що у формуванні образу «нової жінки» в 1920-ті роки більшовиками праця передбачалася як неодмінний елемент жіночого розвитку при соціалізмі: «Образ вільної, позбавленої будь-якої дискримінації трудівниці («активної будівельниці соціалізму») і мав з'явитися на сторінках жіночої та пропагандистської літератури» [139, с. 206]. Однак царина жіночих виробничо-трудова відносин у романі «Визволення» зовсім не порушується. Жодна з героїнь твору не належить до типово

пролетарського прошарку – трудівниць фабрик чи заводів. Натомість О. Копиленко художніми засобами розкриває суспільно-психологічні грані жіночої емансипації.

Чи не найбільш уваги в романі письменник приділяє проблемі «визволення» Мар'яни Сулими. Вона виросла у Києві в родині гімназійного вчителя. Шлюб Мар'яни із Петром зовні виглядає успішним, проте насправді в їхніх стосунках давно немає ладу.

У переліку важливих для нової жінки рис О. Коллонтай визначила: «Сучасна жінка може пробачити багато з того, з чим найважче було б примиритися жінці минулого: невміння надати їй матеріальне забезпечення, неухважність зовнішню до себе, навіть зраду, але ніколи не забуде, не примириться вона з недбалим ставленням до свого духовного «я» [100, с. 20]. Духовне «я» Мар'яни страждає: заклопотаний чоловік-чиновник рідко буває вдома, є неухважним до неї. Бажання змін штовхає її до загравань із Савою: «Поцілувала його славно, з ознакою тієї розбещеності, що на ній знаються жінки, виховані в новітній школі кохання. Зробила це, може, з протесту, що він такий юний і має дитячий рот, може, з примхи...» [106, с. 30].

Захоплення молодим студентом умотивовано складнощами подружніх стосунків Мар'яни й Петра. Тема зовні благополучного, але в реальності нещасливого подружнього життя в літературі не нова, схожі історії маємо в творах «Червоне й чорне» Стендаля, «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Перехресні стежки» І. Франка, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, п'єсах В. Винниченка тощо.

Мар'яна не соромиться своєї симпатії до юнака. Ситуація фактичної сімейної зради в традиційно-патріархальному контексті є неприпустимою. Однак для «нової жінки» 1920-х рр. – це норма поведінки: «Нові жінки – не полонянки своїх переживань. Вимагаючи поваги свободи почуття для себе, вони вчать допускати цю свободу і для іншого» [100, с. 18]. Нам відомо, що художні експерименти з «ною мораллю» молодого

О. Копиленка згадували офіційні критики: «Характерно – трьох жіночих типів маємо в романі [*Мар'яна, Надійка, Прися – прим. І.К.*] і вони всі добровільно чи ні, за тих чи інших обставин, але віддаються чоловікам в позашлюбних випадкових відносинах» [191, с. 82]. О. Філатова з цього приводу зауважує, що «грані дотичності у художньо-естетичних пошуках метра В. Винниченка й початківця О. Копиленка визначала позиція у ставленні до життя, у спробах розкрити антиномічність людської природи, зруйновану морально-етичну структуру героя. Показово, що на відміну від великого попередника, молодий письменник робить значний акцент на проблемі стосунків новоявлених, пореволюційних буржуа – партійців, формах їхнього пристосування та руйнації морально-етичних норм» [266, с. 232].

Безперечно, О. Копиленко, чия творчість збігається з фазою активних соціальних зрушень, також, як і В. Винниченко, був зацікавлений у художньому аналізі морально-етичних експериментів, які в ті роки активно пропонувалися й обговорювалися в радянському соціумі. Але обидва митці намагалися не просто прикласти нові ідеологічні схеми до реалій життя, але й всебічно проаналізувати проблеми практичного втілення постулатів про нову соціалістичну родину й міжстатеві відносини.

Мар'яна знаходить для себе безліч пояснень свого сексуального потягу до Сави, і це – серйозні психологічні мотиви. Виявляється, що «скільки разів збиралася вирватись Мар'яна із лабетів свого добробуту жінки відповідального Гамалії. І даремно не втекла і не пішла робити якусь маленьку роботу або вчитись, щоб бути такою, наприклад, як Надійка, і стати за товариша Саві» [106, с. 40]. Героїня вже не сприймається як легковажна пані, яка під впливом модних балачок про свободу жінки зважилася на подружню зраду. Мар'яна виявляється глибоко нещасною у шлюбі жінкою. Проте вона продовжує мислити традиційними категоріями про шлюб, тому не наважується відверто поговорити з чоловіком про свої проблеми.

Психологічний дискомфорт Мар'яни посилюється після зустрічі з Савою, а тілесний потяг до юнака провокує переосмислення тих морально-духовних зв'язків, що тримали жінку поруч із Гамалією. Поступово Мар'яна долучається до феміністичних практик: «Хоче бути справжньою людиною, боротись за власну долю... Забавкою навіть найліпшого чоловіка не буде. Годі, каялася вже і не вірила в свої сили! І таке недовір'я всі підтримували, бо вона, бач, інтелігентка і повинна цілувати запилені чоботи переможців» [106, с. 156]. Інтелігентна скромність героїні переростає в революційний протест, увиразнюючи неореалістичну природу цього образу в романі.

Через ретроспективний епізод розкривається ще одна важлива проблема, спричинена питанням «нової жінки» – аборт. Мар'яна не раз позбувалася дитини від Петра за його вимогою. Більшовики на законодавчому рівні легалізували медичний аборт (Постанова Наркому охорони здоров'я і Нарком'юсту від 18 листопада 1920 року): «Цей нормативний акт досі часто сприймається як символ емансипації радянської жінки» [41, с. 62]. У атмосфері масових міграцій, голоду, зубожіння аборти були можливістю скоротити народжуваність, запобігти масовому сирітству. Держава виголошувала гасла, що в майбутньому візьме на себе більшість побутових турбот жінки, у тому числі й виховання дітей, але в пореволюційні роки і пізніше влада не могла повністю виконати свої обіцянки. Ілюстрацією цього є роман Ф. Гладкова «Цемент» (1925 р.): донька головних героїв Гліба і Даші Чумалових Нюрка, доки її мати займається партійною роботою в жінвідділі, зростає в дитячому будинку без належних умов, і зрештою такі виховні експерименти завершуються загибеллю дитини [44].

У героїні О. Копиленка Мар'яни сам процес убивства ненародженої дитини викликає обурення: це стає її особистою трагедією. У романі «Визволення» не показано ставлення Петра до абортів дружини: «Правда, він дбайливо приходив її провідувати, успокоював, але ніколи не згадував про дитину» [106, с. 117]. Зрозуміло лише, що чоловік сприймав це як належне –

з одного боку, це свідчить про його ліберальність як партійного діяча, який з легкістю сприйняв суспільні новації, а з іншого боку – Петро виглядає егоїстом і негідником, адже відмовляє своїй дружині у праві бути матір'ю. Однак і позиція Мар'яни не є чіткою – замість відстоювати власну думку, вона підкорюється волі чоловіка і далі страждає, замість того аби почати розмову про наболіле. Тож у її нещасті є її власна провина.

Сюжетна лінія Мар'яни Сулими є не тільки історією її взаємин із двома чоловіками – Петром і коханцем Савою, вона відображає суперечливість поглядів на сім'ю, взаємини статей, роль жінки в суспільстві. Революціонером у питанні сім'ї стає не більшовик Петро Гамалія, а його дружина Мар'яна, яка не мала щирих симпатій до соціалістичного ладу.

Ще З. Голубєва у своїй праці «Український радянський роман 20-х років» слушно зауважує проблемну близькість роману «Визволення» з твором Є. Кротевича «Звільнення жінки», що вийшов 1930 р. [128]. Цей твір в цілому побудовано на основі тез теорії О. Коллонтай про нову жінку. Більшість жіночих образів твору характеризуються самодостатністю, прогресивністю поглядів, але в центрі оповіді – молода, матеріально забезпечена, освічена Олена Самойлович. Проте в питаннях нової сімейної моралі Мар'яна у О. Копиленка все ж є не настільки радикальною, як Олена, яка, надихнувшись ідеєю «свідомого материнства», йде на різні педагогічні експерименти і врешті остаточно віддає своїх чад на виховання державі.

Нові ідеї та віяння, які так близько сприйняла Олена, героїня Є. Кротевича, є близькими для Надійки з «Визволення», хоча остання поки не має дітей і тому вона не переймається педагогічними гранями питання нової моралі. Незважаючи на те, що Надійка з'являється лише в кількох епізодах, її образ є доволі цікавим, навіть сюжетотворчим: на початку твору вона змусила Саву відвідати вечірку, де він познайомився з Мар, в кінці твору – вона випадково зустрічається з Мар'яною і дає їй дружні поради.

Надійка належить до категорії персонажів-резонерів: автор не намагається розкрити нюанси її характеру, походження, поведінки, однак, Надійка є

зразком «звільненої» нової жінки 1920-х років, яка й Мар'яну спрямовує до внутрішнього й фізичного «визволення».

Монологи Надійки в тексті роману є не численними, але промовистими: «А я думала, ви така собі буржуєчка і задоволені з свого буття. А тепер бачу, о ви надто сумні! В чому справа? Мабуть, якась родинна трагедія... От дурні жінки, що від таких дурниць страждають» [106, с. 179]. Вона цілком відповідає образу позбавленої стереотипів, емансипованої жінки. Для Надійки є характерними риси «нової жінки» за теорією О. Коллонтай [100], серед яких – контроль над емоціями, звільнення від любовних переживань, вимогливість до чоловіка, особиста й громадська самостійність, заперечення подвійної моралі у стосунках.

Надійка – заклопотана громадськими справами комсомолка, що встигла побувати у шлюбі, а нині подружнє життя її не цікавить: «...Хіба може зв'яжуть, у кайдани закують, тоді одружуся знов. А сама не піду. Так веселіше і вільніше» [106, с. 179]. Змалювання О. Копиленком подібного образу для 1920-х років не стало чимось екстраординарним: «Шлюб переживає еволюцію, сімейні узи слабшають, материнство перетворюється на соціальну функцію» [101, с. 100]. Радянська влада оголосила єдиним законним цивільний шлюб, зареєстрований в спеціальних місцевих органах як протиставлення старій церковно-релігійній системі. Було спрощено процедуру розлучення: «В той же час юридично зрівнялися фактичний і зареєстрований шлюби. Розлучитися в більшовицькій Росії було простіше, аніж виписатися з домової книги» [41, с. 61].

Незважаючи на відсутність постійного партнера, Надійка не відмовляється від задоволення сексуальних потреб. Від Сави дізнаємося: «Не мав жінки? А Надійка, що цими днями віддалася на тому ліжкові, так собі, жартуючи між черговим галасливим дотепом і шклянкою чаю? І назвала це обслуговуванням товариша, бо після того ще прибрала ліжко і помила шклянки» [106, с. 42]. Поведінку Надійки слід трактувати у відповідності до тогочасних революційних поглядів на кохання – зокрема, у контексті

популярності «теорії склянки води», авторство якої іноді приписується О. Коллонтай та К. Цеткін: «Досі ім'я Коллонтай асоціюється з відомою «теорією склянки води», згідно з якою задовольнити потреби статі в новому суспільстві так само легко, як випити склянку води. І хоча радянські вчені причетність Коллонтай до цієї теорії не підтверджують, але й спростовувати звинувачення не поспішають» [194, с. 174]. Теорія жваво обговорювалася в широких суспільних колах, найчастіше лунали критичні думки щодо цього, наприклад, одну з них висловив А. Луначарський у статті «Про побут: молодь і теорія склянки води»: «Кохання не повинно бути повсякденням, «склянкою води», його варто підняти на гідну висоту, до чогось надзвичайно важливого» [165].

Слід згадати статтю психоаналітика, революціонера від науки, засновника «педології» А. Залкінда «Дванадцять статевих заповідей революційного пролетаріату» [79]. Він, полемізуючи з О. Коллонтай, запропонував модель поведінки для робітників, суть якої полягає в тому, що енергію пролетаріату слід спрямувати на організацію нового суспільства й виховання «революційно-класових» нащадків, а не на розбудову шкідливих для цієї мети статевих зв'язків.

В образі Надійки втілено жінку, поведінка якої відповідає як теорії про склянку води, так і постулатам А. Залкінда. Зокрема, у «дев'ятій заповіді» йдеться про те, що «статевий підбір має ґрунтуватися на лінії класової революційно-пролетарської доречності» [79]. Ця теза збігається з Надійчиною інтерпретацією зв'язку із Савою як «обслуговування товариша».

У цьому образі яскраво представлено ще одну важливу грань «жіночого питання» – перенесення акценту з активності у приватній сфері на активність у соціальній сфері. Лише ця героїня є повноцінним втіленням образу соціалістичної трудівниці, яка надає перевагу партійній роботі й кар'єрі. О. Лабур, розглядаючи процес унормування образів жінки-суспільниці і жінки-трудівниці в радянській літературі України 1920–30-х років, зауважує

про виникнення ідеології інверсії гендерних ролей: «Мірилом «нової жінки» висувався чоловік і його модель суспільної значущості – праця і суспільна діяльність» [139, с. 205]. І справді, Надійка у бесіді з Мар'яною наголошує на тому, що вона сама себе забезпечує: «Добро вам, гуляєте собі, не треба думати про роботу, про заробітки» [106, с. 179]. Стає зрозумілим, що фінансова самостійність є свідомим вибором Надійки: «Тільки уявіть собі, в скільки разів цікавіше і веселіше за вас я живу. І сама собі хазяїн» [106, с. 179]. Отже, ця героїня О. Копиленка є втіленням емансипованої, незалежної жінки, актуальність образу якої підтверджено багатьма зразками української літератури (від творів В. Винниченка, О. Кобилянської і М. Хвильового до романів О. Забужко, Є. Кононенко, С. Пиркало та ін.).

На час написання роману «Визволення» (друга половина 1920-х років) дискурс нової жінки, стосунків між статями і «нової моралі» був надзвичайно актуальним. Але досить швидко, уже у 1930-ті роки, влада згортає й забороняє експериментаторство з проблемами шлюбу, статі й моралі. У 1936 році завдання з досягнення рівноправ'я було оголошено виконаним на конституційному рівні, вийшла Постанова ЦВК та РНК СРСР від 27 червня 1936 р. «Про заборону абортів, підвищення матеріальної допомоги матерям, установлення державної допомоги багатодітним, розширення мережі пологових будинків, дитячих ясел і дитячих садків, посилення кримінального покарання за несплату аліментів і деякі зміни в законодавстві про розлучення» [26]. Будь-які нюанси теми вільних стосунків викреслюються із суспільного обговорення, влада проголошує курс на зміцнення традиційних сімейних цінностей, оскільки родина стає необхідною державі як надійна опора стійких соціальних зв'язків, як символ стабілізації.

Сюжетна лінія Уляни увиразнює проблему емансипації, оскільки презентує тип жінки, який є найближчим до патріархальної моделі сімейних стосунків. У роздумах героїні постають ретроспективні епізоди про те,

як Уляна чекала Петра з війни, зазнала знущань денікінських казаків, але не втратила надії на повернення чоловіка. Петро вижив, але знайшов іншу жінку. Героїня розмірковує виключно в рамках характерної для селянського світовідчуття: не сприймає зраду як особисту трагедію, а більше комплексує щодо осуду з боку інших людей (як батьки Катерини з однойменної поеми Т. Шевченка). Однак письменник навіть цьому традиційному образу надає певних рис «нової жінки»: провінційна, затуркана домогосподарка замальовується письменником як небайдужий член свого соціуму: «Почали самі жити... Колишні надії розпорошилися в щоденній важкій роботі, мов жменька золотого порошу в мільйонах тонн звичайного піску <...> І на громадську роботу ще виривала годинку» [106, с. 77]. Уведення такої сюжетної деталі про Уляну дозволило авторів зробити акцент на актуальній прикметі часу – соціальній активності більшості радянських жінок.

Найбільш яскравим носієм традиційних поглядів на шлюб у романі є Пріся-Зайка. Виникли дві опозиційні пари героїнь – не тільки щодо проблеми народження «нової жінки», але й відносно проблеми формування урбаністичного світогляду. Якщо для Мар'яни й Надійки місто виявляється комфортним середовищем для життя, то для Уляни та Прісі воно сповнене ризиків, небезпек, розчарувань.

Уляна сприймає велике місто як ворога, що «поглинув» і відібрав у неї чоловіка. Але проблема визволення жінки все-таки розкривається і в цій сюжетній лінії: Уляна звільняється від страхів і стереотипів, коли наважується поїхати до міста для зустрічі із сином і можливості остаточно з'ясувати стосунки з Петром.

Друга представниця «селянськоцентричного» світогляду Пріся-Зайка зображена автором далекою від ідей емансипації, адже вона виросла у патріархальному сільському середовищі, мріючи про сімейне щастя з товаришем дитинства Сергієм. Як і головний герой Сава, Пріся приїжджає до столиці вчитися, але сюжетна лінія дівчини є більш драматичною, оскільки вона не змогла пристосуватися до міських умов. Пріся ночує

на вокзалі серед безхатченків, а коли знаходить помешкання, то сусідка змушує її до проституції. Для вітчизняної літератури тема проституції не є новою, образи повії виникають на сторінках творів «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького, «Повія» Панаса Мирного, у 1920-х рр. – «Реванш» П. Панча, «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича, «Епізод з життя чудної людини» Л. Скрипника, «Гіпс» О. Кундзіча та ін.

На думку Т. Тимошенко, проституція для дівчини не є наслідком особистого вибору, а Прісію варто розглядати як «уособлення плодового степу», бо «вона – сама українська держава, існуванню якої загрожує пореволюційна дійсність» [250, с. 114]. Важко погодитися з такими висновками, адже Прісія навіть не знайшла у собі сили протистояти обставинам: відмовитися від пропозицій Соньки чи втекти. Натомість Прісія час від часу повертається до старої професії, але вже не з примусу, а для заробітку.

Згідно з концепцією О. Вейнінгера, існують два основні жіночі психотипи: жінка-матір, що сприймає секс як шлях до продовження роду, і жінка-повія – для неї секс є самоціллю, а нащадки – побічним ефектом наслідків взаємин із чоловіком [27]. Отож, ми не можемо говорити, що в образі Прісі втілено «образ-символ селянської матері» [250]: вона стала жертвою драматичних обставин, внаслідок чого жінка-матір, генетично ближча натурі Прісі, була витіснена жінкою-повією. Недарма проблеми урбанізації і проституції (як складова проблематики «нової моралі» і «нової жінки») поєднуються в О. Копиленка саме на прикладі образу Прісі.

В. Топоров висловив думку про те, що в світовій традиції є поширеною категоріальна пара – образ міста-діви та образ міста-блудниці: «Образ міста, яке порівнюється чи ототожнюється з жіночим персонажем, в історичній та міфологічній перспективі є окремим, спеціалізованим варіантом більш загального й архаїчного образу Матері-Землі як жіночої іпостасі Першолюдини типу Ведійського Пуруші, що передбачає жорсткий зв'язок жіночого дітородного начала з простором, в якому все наявне розуміється як

породження (діти, нащадки) цього жіночого начала» [254, с. 124]. Саме місто поставило Прісію перед вибором: залишатися вірною звичним для себе цінностям чи піддатися на спокуси. Важливо, що власне місто тут не слід сприймати як ворожий ареал, де сконденсувалося зло, нечистота й насильство. Місто – це виклик, недаремно В. Топоров наголошує на виділенні в християнському дискурсі двох типів міст: з одного боку – «місто прокляте, пропаще», «місто над проваллям і місто-провалля», а з іншого – «місто прославлене, новий град, що спустився з неба», образ першого з них уособлює Вавилон, другого – Новий Єрусалим [254, с. 122]. Для Прісі-Зайки Харків виявився її власним Вавилоном, де вона не зуміла відстояти право на майбутнє. Дівчина ще сподівається повернутися до нормального життя і побудувати традиційну сім'ю. Символом можливого жіночого щастя виступає образ Сергія, її першого кохання, якого спіткала трагічна доля – його вбили бандити. Руйнуються також надії Прісі на стосунки з Савою, оскільки він не захистив її від домагань Тараса, що й призвело до її самогубства.

Проблема визволення у сюжетній лінії Прісі реалізується специфічним чином: якщо решта жінок – Мар'яна, Надійка й навіть Уляна – вбачають розв'язання власних проблем у громадській праці й саморозвитку, то «визволенням» Прісі від особистої та соціальної кризи стало самогубство.

Таким чином, у контексті активного розвитку і впровадження теорій про «нову жінку», «новий побут» і «нову мораль» у 1920-х роках можемо сприймати роман «Визволення» як спробу своєрідної літературної інтерпретації проблем емансипації, шлюбу та міжстатевих взаємин, а його назва є символічною та актуальною.

Більшість проблем особистого, соціального, морально-етичного характеру в романі є тісно переплетеними між собою. Це можна помітити в сюжетній лінії Петра і Антіна Гамаліїв, адже в цих образах утілено актуальну й досі специфіку розшарування українського суспільства та розпаду родини. Письменник відображає конфлікт двох братів – він є водночас особистим

і національно-ідеологічним: «Обидва були в українських есерах. Старший брат став боротьбистом, поїхав панцерником з червоним прапором за свою Україну, Антін надіявся на жовто-блакитні легіони з вицвілими шликами» [106, с. 18]. Варто зазначити, що тема братерської ворожнечі є прикметою тогочасних суспільних процесів («Мати» М. Хвильового, «Залізниця» В. Сосюри, «Вершники» Ю. Яновського тощо).

Антін як справжній патріот зі зброєю в руках бореться за незалежність України, але зазнає поразки. Особливої гостроти протистояння персонажів набуває в ретроспективному епізоді, коли Петро, голова ревтрибуналу, відмовляється розстріляти брата: «Всі знали, що це брат Петра Гамалії, що Петро ходив особисто на побачення з братом. Антіна повинні були розстріляти. Було й засуджено до смертної кари. Та замінили десятьма роками в'язниці із суворою ізоляцією й позбавленням прав на п'ять років» [106, с. 18]. Антін вижив завдяки братові, однак той порятунок для нього став ганебною поразкою. Було зруйновано його родинні почуття і мрії про національне відродження України, йому «набридли все, почали мучити сумніви, заплутався у власних поглядах, програмах, згубив шлях, <...> по інерції жив, байдужий, розбитий, переможений» [106, с. 18].

Після років ув'язнення Антін не примиряється зі своїм становищем, а навпаки – відчуває ненависть і до брата, і до панівного режиму. Він і далі убачає неминучість національної трагедії у більшовизмі, хоча радянська влада на той момент прикривалася гаслами про щасливе майбутнє і вільний національний розвиток радянських республік. Саме у вуста Антіна вкладено гарячі промови про патріотизм, необхідність самовизначення українців. Антін серед головних персонажів роману є єдиним, хто відкрито протистоїть колоніальній радянській системі, він наполягає: «Я – носій національної ідеї! Справжньої, давньої України. Таким, як ти та батько твій, я нагадуватиму про неї. Для вас Україна стала казенним штампом на папері установи, а в серці ви її не носите. Загубили свою країну. Її розтринькали українізатори...» [106, с. 89]. З іншого боку, його концепція знижується

і подається як пародія на народницькі ідеї: «Я згоден на Україну лише з варениками, борщем, галушками, плахтами, нашою піснею і Дніпром. Зрештою, без цього оформлення немає нації» [106, с. 89]. Антін усвідомлює, що це лише атрибути повсякденного життя, проте не бачить без них можливості об'єднання народу в націю. Такі монологи молодшого брата Гамалії посідають у романі важливе місце, і зазвичай співрозмовник Сава не сперечається із Антіном. Отже, автор надає можливість персонажу вільно висловлювати таку традиційно-патріотичну точку зору.

Водночас очевидно, що образ Антіна позбавлений рис резонерства. Проблема дискредитації національних ідей у особі Антіна підкреслюється його соціальним статусом. Показовим є фінальний епізод – сварка двох братів посеред центральної вулиці Карла Лібкнехта (нині – Сумська). Брати і разом з тим прибічники різних ідейних таборів змальовані О. Копиленком за допомогою контрасту: успішний чиновник і партієць Петро від'їжджає на автомобілі від невдахи Антіна, одягненого у «комедіантський капелюш» [106, с. 193].

Образ Антіна трансформується – від безсилового скептика і противника більшовизму до напівбожевільного блазня: «Я – славетний Сковорода наш, тільки навиворіт. Цієї ненависті навчив мене брат рідний, ти, що не розстріляв тоді, як я вірив у добро. Я тепер життєвий барахольщик!» [106, с. 194]. Антін залишається поза межами радянського поступу в «світле майбутнє». Символічно ця проблема перегукується з тенденцією, відзначеною Ю. Шевельовим [283, с. 366], що представники української національної інтелігенції отримали статус перебування «на узбіччі» життя, тобто протягом 1920–30-х років були цілком усунені від участі в суспільних процесах, що обернулося для багатьох розчаруванням у національних ідеалах. Така позиція Антіна в певному сенсі є авторським передчуттям історичної закономірності, неминучих репресій. Прийом введення напівбожевільного в клоунському капелюсі обабіч дороги «у світле майбутнє» письменник використає у наступному романі «Народжується

місто» 1932 року, де також є образ старого професора, покинутого на узбіччі. Образ Антіна репрезентує проблему втраченого покоління патріотів, яких відкинули на маргінеси нові «господарі життя», комуністична бюрократія, а пізніше й тих, й інших було ліквідовано.

Старший брат Петро Гамалія зображений як представник нової влади, але письменник уникає ідеалізації та спрощеності образу. Петро не вписується в характерну для пізнішої радянської соцреалістичної літератури галерею позитивних персонажів-комуністів. Із самого початку цей образ є неоднозначним. Можемо говорити про розробку автором філософської проблеми роздвоєності особистості в комуністичній системі: у робочій атмосфері Петро активно виступає за індустріалізацію, «нові форми праці», в яких голос звичайного робітника мав важити так само, як голос начальника цеху чи директора заводу, усіх противників радянської влади він визнає шкідниками, погрожуючи: «А почнете шкодить – не тільки відштовхнемо, а й покараємо. А що не подобається вам диктатура, це зрозуміло. Але тут ми сперечатись довго не будемо, – скільки не кричіть, а не дозволимо меншовикам та їм подібним отруювати маси. По руках дамо!..» [106, с. 21]. У домашній обстановці зразковий комуніст перетворюється на голову родини традиційного патріархального штибу: не прагне зрозуміти дружину, не сприймає її як особистість чи як товариша, що було б логічно для щирого комуніста: «Годі того, що не заважає вона, дуже втішна й приваблива. І ставився до неї, як до привабного, принадного ручного звірятка» [106, с. 23].

О. Копиленко порушує проблему фальшивості більшовизму на прикладі Петра і його способу життя: він нібито засуджує міщанство, обивательську свідомість, яка шкодить і руйнує революційні «досягнення» робочого класу, але побут своєї родини повністю будує на патріархальних засадах – дружина-інтелектуалка, а не жінка пролетарсько-селянського походження, регулярні відвідини театру, вечірок, концертів, наявність прислуги тощо. Такі переваги успішного партійця, як гарна квартира, авто, достаток Петро вважає

заслуженим правом, хоча ці реалії його життя не відповідають гаслам про рівність кожної людини в УСРР.

Неоднозначність, вкладена письменником в образ Петра, полягає в тому, що цей персонаж хоч і не зізнається собі в лицемірстві, пов'язаному з більшовицьким режимом, але завжди шукає виправдання своїх вчинків, котрі суперечать моральним принципам. Так, автор зачіпає проблему вбивства заради ідеї: Петро, перебуваючи у трибуналі, багатьом ворогам виніс смертний вирок, серед убитих виявився і брат Мар'яни Борис. Хоча цей вчинок був продиктований умовами війни, але пізніше дружина про все дізнається і не сприймає жодних виправдань.

О. Копиленко змальовує Петра Гамалію як людину, що має дуже хиткий авторитет серед усіх своїх близьких: Мар'яна його зневажає, брат Антін ненавидить, син Сава збайдужілий, колишня дружина Уляна глибоко ображена. Сам Петро не відчуває внутрішньої роздвоєності, тому не має відповідних психологічних проблем. Читачеві ж ця роздвоєність здається виразною через суперечливість між учинками Петра і його словами. Комуніст у нього завжди переважає над чоловіком і сім'янином, адже Уляну з дітьми колись він покинув заради участі в революції та посади в столиці, а тепер Мар'яні приділяє надто мало уваги через роботу. Петра змальовано як людину, яка залишається вірною справі революції: «...Так, молодь нас не осудить, бо ми хоч і робили багато помилок, але наші помилки не є закон, нам революція залишила порожні, дикі, і недосліджені простори. Вона знищила стару мораль, закони буржуазні, релігію, стару естетику і все фальшиве... <...> Але батьківських і родинних почуттів революція не знищила. Може, на жаль. Стала перед очима родина – Уляна й діти» [106, с. 141–142].

Між тим, для близьких Петро є носієм руйнації, знищення, смерті: він – зрадник для колишньої родини, убивця брата і ненароджених дітей Мар'яни, винуватець дорожньої аварії, в якій ледь не загинула Уляна. Філософська проблема зради без відчуття провини й покаяння реалізується в образі Петра

відносно усіх рівнів його екзистенції – сімейного, соціального, національного. Окрім родини, фактично, Петро зрадив і Батьківщину, обравши бік більшовицьких окупантів під час війни.

Таким чином, з образами Петра і Антіна Гамаліїв пов'язаний значний пласт національної, особисто-сімейної та психологічної проблематики роману «Визволення».

Чільне місце національна проблематика посідає також у сюжетній лінії центрального жіночого образу – Мар'яни. Її змальовано дещо змученою від сімейних проблем, проте небайдужою до питань патріотизму, національної ідентичності. В її київській домівці завжди лунають розмови патріотичного ґатунку. На тлі родинної історії жінки письменник фіксує історію формування громадянської позиції Мар'яни: спершу вона бачить у таких дискусіях різновид розваги: «...Важко було розібрати, хто ж, зрештою, винен. Чи більшовики, чи петлюрівці? Про денікінців вона мала тверду думку, що це вороги» [106, с. 115]. Спостерігається роздвоєння між двома політичними таборами – більшовиків і українських націоналістів. О. Копиленко відтворює ситуацію еволюції громадянських та національних поглядів жінки: шлюб з «фальшивим» комуністом Петром притупив у Мар'яні прагнення об'єктивного аналізу суспільних подій. У Києві випадкова зустріч із давнім приятелем Василем допомогла жінці дізнатися правду про смерть її брата Бориса від рук Петра, що стало одним із стимулів поновлення її громадянської активності.

Мар'яна доходить висновку, що має певним чином впливати на навколишній світ, брати участь у суспільних процесах своєї країни і свого міста. Цікаві патріотичні, антиімперські міркування виникають у Мар'яни під час прогулянки парком після повернення з Києва. Вона дивиться на монумент Василю Каразіну в Університетському саду (нині – Сад імені Т. Г. Шевченка, на тому місці знаходиться пам'ятник Кобзареві) і відчуває, як в неї псується настрій, що письменник подає через її внутрішній монолог: «Як же, допомагав робити Харків істинно руським містом <...> Можна

спорудити монумент і камер-юнкерові двора Миколи Першого Пушкінові, і землячкові Миколі Гоголю, за те, що став перевертнем і вмів дотепно глузувати з малоросів» [106, с. 178]. Засновник Харківського університету і відомий меценат в її очах є втіленням деспотичного російського самодержавства, а заодно під критику Мар'яни потрапляють російські письменники Пушкін та Гоголь, а це – пряме відсилання до інших монументів, що розташовані в центрі міста дотепер (нині – площа Театральна).

Навколо центрального персонажа роману «Визволення» Сави Гарагата автор групує решту персонажів, а також формує основні сюжетні та проблемні вузли. Образ Сави є досить яскравим, але, як не дивно, він найлегше зчитується у контексті доби, про яку йдеться в оповіді. Письменник свідомо конструює його як типовий, трохи плакатний тип представника молодого соціалістичного суспільства. Сава дотримується думки про те, що Україна має визначений комуністичний поступ, і на цьому шляху немає місця «шароварщині» з варениками, садками, сльозливими піснями: «Я замість соняшників жовтих хочу, щоб наші степи зацвіли червоним вогнем заводів і фіолетовим димом димарів. Садки викорчувати і насадити сквери, парки. Зробити щеплення проти лірики, пісенності, ледарства» [106, с. 89].

Якщо Петро й Антін Гамалії мають протилежні позиції щодо розвитку України, то Сава заперечує крайні полюси: і народницькі ідеї Антіна, і більшовицьку диктатуру Петра. Саву не так цікавить політика, як індустріалізація, покращення життя. Своєрідним чином письменник знову торкається проблеми, порушеної в оповіданні «Твердий матеріал». Скульптор Мрава і студент Сава є типологічно близькими персонажами, з натурою майстра, який прагне щось створювати. На перешкоді у Мраві стає брак матеріалу, байдужість людей до справжнього, натхненного мистецтва. Герой «Визволення» теж натикається на проблеми бюрократизму, коли пропонує свої проекти в різні установи, теж упадає у відчай: «Все завзяття залишилося там, на п'ятому поверсі Управління Південними

залізницями, в тій кімнаті, де сміявся над Савиною роботою веселий білявий фавн <...> Розповісти комусь, порадитись і вилаяти найбруднішими словами увесь світ, людей, канцелярії, закони, владу, чортів, ідолів!» [106, с. 103].

На відміну від Мрави, Сава не втрачає віри в те, що його талантам знайдеться застосування і врешті він досягає визнання, стає лав «будівників соціалізму» як інженер на заводі. Дуже прикметним нюансом є те, що після Мрави у творчості О. Копиленка більше не зустрічаються образи митців, натомість виникає винахідник, як Сава. Увиразнюється яскравий мотив, характерний для соцреалістичної парадигми – підміна творчості художньої творчістю технічною, що свідчить про заміщення ідеалізму (вільна творчість, розвиток мистецтва) матеріалізмом (реальне виробництво, промисловість), прийнятним для ідеології комуністів.

У рамках сюжетної лінії Сави письменник порушив актуальну тему радянської бюрократії. Такі мотиви набули поширення в радянській прозі 1920-х років – «Іван Іванович» М. Хвильового, «Дияволіада» М. Булгакова, «Калоші» М. Зощенка тощо. Письменник, по суті, свідомо створив у романі образ мрійника-комсомольця, готового до активних дій, але в межах своїх здібностей: протягом розгортання сюжету Сава залишається типом зі сталим набором життєвих концепцій та ідей, намагається їх реалізувати, долаючи обставини і перепони. Його характер, на відміну від Мар'яни, залишається незмінним протягом дії у творі.

Очевидно, що в образі Сави превалюють неореалістичні риси з елементами революційного романтизму. Цей персонаж проголошує: «Тепер не та пора, щоб займатися дурними мріями. Я визнаю мрії, що ведуть до творчості. Мрії, оформлені в математику. Ці мрії важкі, як жорна, вони перемелюють знання, ведуть до поступу й роблять відкриття. Але все інше я залишаю ледарям і поетам» [106, с. 36]. На думку Р. Мовчан, в основі такої «специфічної тодішньої світоглядної настанови», як революційний романтизм, був «обов'язковий головний герой-революціонер, що беззастережно вірить у мрію, – «комуністичний ідеал» і за неї героїчно

віддає своє життя» [183, с. 299]. Із висловлювань і поведінки Сава проглядаються тенденції «романтики вітаїзму». Її концепцію розробляв М. Хвильовий, чия творчість безпосередньо позначилася на розвитку О. Копиленка як письменника: «Але над усіма можливими впливами домінує вплив Хвильового і творчий шлях автора «Буйного хмелю» схилявся, оскільки можна бачити, до того, щоб цей вплив перемогти в собі» [13, с. 146]. Своєрідність «романтики» М. Хвильового можна вивчати як за положеннями його памфлетів, так і за більш ранніми творами – власне художніми текстами. Літературознавець Ю. Безхутрий охарактеризував авторське поняття «романтики вітаїзму» як «...своєрідну психологічну категорію, яка має стимулювати дух неспокою, протесту, боротьби, активізувати життєву енергію людської спільноти» [8, с. 8]. Дослідниця романтики вітаїзму Л. Кавун стверджує, що в середовищі ваплітян означене явище виступає як «нова художня структура – світоглядно-естетична і стильова модель, що відповідає стану визрівання нової гармонії в надрах – «хаосу» зруйнованих шляхів культурної самоорганізації» [91, с. 8]. Подібні психологічно-естетичні позиції, спрямовані на плідну творчість, космізацію, а не пусте філософствування, сповідує герой роману «Визволення» Сава: письменник підкреслює в ньому амбітність та ентузіазм, ініціативність, віру в революційне оновлення на раціональних засадах. Під час вступу до інституту персонаж наголошує: «Сюди треба на п'ять років себе добровільно загнати, пройти всі темні стежки науки, що ведуть до інженерського диплома. Затим ставати лише до роботи на користь республіки» [106, с. 7]. Сава Гарагат є «революціонером» уже нового покоління, його фронт і поле звершень – пореволюційне повсякдення, сфери науки й виробництва.

Цікаво, що в романі відсутня завзята «робітничка маса», безпосередні представники «класу-переможця» – пролетаріату. Складається уявлення, що цій молоді належить скоро «народитися» завдяки таким лідерам, як головний герой. Сава через свої винахідницькі ідеї ніби вивищується, відрізняється

від своїх ровесників. Можна відзначити спільні риси образу Сави з образом Павла Власова, героєм одного з перших творів соцреалізму – «Мати» М. Горького: «Павло є робітником лише номінально. Насправді ж це партійний ідеолог, за яким ідуть інші робітники і який в ролі провідної позитивної особи наділяється всілякими чеснотами <...> Павло живе головою і вірить у спасіння розумом, який звільнить людину» [247, с. 83–84]. Так само, як Павло, герой О. Копиленка намагається бути учасником суспільних трансформацій, проте він не займається власне виробництвом, а сприяє справі ідеалізації щоденної праці робітників, з якою мало знайомий: «Був я недавно на заводі і бачу: не вміють люди зробити свято із своєї праці. Правда, вони й не винні. На наших заводах навіть елементарних умов для праці немає. <...> Послухав я цей шум і вирішив, треба, щоб наша влада видала наказа, щоб шум роботи перетворити в музичну мелодію» [106, с. 36]. Помічаємо в логіці його мислення відрив від реальності, романтизацію; Сава найперше говорить не про конкретні засоби поліпшення умов виробництва, які мусить організувати влада, а про такі абстрактні речі, як перетворення праці на пісню.

Через роздуми Сави Гарагата О. Копиленко підходить впритул до категорії «естетизації праці», яка набуде свого поширення в мистецтві соцреалізму вже на початку 1930-х років [70]. Її суть полягає в тому, що культ праці стає для соціалізму історично-культурним ґрунтом, а своєрідність радянської праці – в її результаті: самоцінності набуває не власне продукт, а процес виробництва, тобто той процес, про красу якого мріє Сава.

Стрижень образу Сави становить поєднання неореалізму і революційного романтизму: герой стикається з тиском обставин (бідність студентського побуту, розкол у сім'ї, бюрократизм, кримінальний світ Тараса і Прісі), але при цьому героїзує сучасність відповідно до соціалістичної концепції, радикально переосмислює історію, заперечує надмірну рефлексивність щодо минулого, чекає на позитивні суспільні перетворення.

Важливого значення для дослідження роману «Визволення» у контексті соцреалістичної парадигми набуває образ міста і взагалі категорія урбанізму як головна прикмета української літератури 1920-х років. Створення роману про Харків О. Копиленком можна розглядати як своєрідну літературну «відповідь» В. Підмогильному на його роман про Київ. Аналіз провідних персонажів романів «Місто» і «Визволення» – Степана Радченка і Сави Гарагата – настановує на думку про типологічну близькість цих образів, оскільки у центрі обох сюжетів – історія про молодого українця, який намагається інтегруватися в урбанізоване середовище.

У романі «Місто» сільський парубок Степан Радченко приїздить до Києва з планами про вищу освіту і мріями про підкорення міста, поступово його особистість переживає тотальну еволюцію. Лінія боротьби Степана з «селоцтвом» у більш глибокому, екзистенціальному контексті виглядає лінією самоствердження молодого особистості, сповненої внутрішніх шукань. Натомість зростання Сави Гарагата у романі О. Копиленка є здебільшого зовнішнім, особливих душевних потрясінь він не переживає. А ще у процесі свого «завоювання» міста Сава виходить за рамки антиномії «свій (село) / чужий (місто)» – швидко звикається з міським простором: «Та й місто не здивувало Саву. Оглянувши дещо, зорієнтувавшись, вирішив, що таким і повинен був його побачити» [106, с. 8]. Позиція героя О. Копиленка відрізняється від позиції Степана навіть концептуально – в образі Сави немає радикального заперечення селянського світогляду на користь міського, він вірить у можливість оновити село на хвилі індустріалізації.

Взагалі, образ міста в романі «Визволення» привертає до себе не меншу увагу, аніж образ головного героя. Активна зацікавленість письменника урбаністичними тенденціями, беззаперечно, свідчить про неабиякий вплив тогочасних модерних віянь на формування творчої особистості О. Копиленка. Роман «Визволення» виявився багатим на урбаністичну топоніміку, образи, метафори, що влучно передають атмосферу українського міста бурхливих і насичених 1920-х років.

Невипадково О. Бровко доречно зауважує про прозу О. Копиленка: «...провідними складниками його художнього світу є урбаністичні реалії (сталь, залізо), а також власне метафора народження міста» [16, с. 96]. Уся творчість О. Копиленка відрізняється значною долею новаторства у освоєнні урбаністичного матеріалу поруч з іншими творами української літератури: «Реванш» П. Панча, «Епізод з життя чудної людини» Л. Скрипника, «Околиці» Л. Первомайського, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Майстер корабля» М. Яновського тощо. Цікавість до зображення міського життя на початку минулого століття значно зростає: нова генерація письменників ставила собі за мету відхід від зображення селянського середовища, традиційно панівного в реалістичному письменстві ХІХ ст. Важко заперечувати, що література цього періоду, за словами Ю. Шевельова, «була в своїй великій частині антисільською» [283, с. 373]. «Антисільський» протест став своєрідною реакцією письменників на попередню українську народницьку традицію, яку ототожнювали із обмеженістю селянською тематикою, пафосом печалі й страдництва.

У прозі ХХ ст. з її явним модерністським стрижнем, за словами В. Фоменко, «місто розшаровується: центр – втілення комфорту, багатства, упевненості, передмістя – злидні, бруд, невпевненість у майбутньому» [268, с. 23]. Столицю УСРР у романі зображено з усіма її контрастами. Індустріальний потенціал міста протиставляється злиденності більшості мешканців, у тому числі Сави. Показовою ілюстрацією до географічного, соціального й світоглядного розшарування міста є епізод, в якому Сава Гарагат оглядає панораму околиці Журавлівки (колишнього села, що увійшло до складу міста). Він неприязно розмірковує: «Тут міцно засів славетний харківський обиватель <...> Там, за стінами, життя схоже на стоячу калюжу зеленої води, а з дна її підіймаються пухирі смердючих газів» [106, с. 143]. Персонаж презирливо засуджує індивідуалістичний спосіб життя, який асоціюється у нього виключно зі старим імперським суспільним ладом, «міщанством», громадською пасивністю у сприйнятті

нової влади. Журавлівці протиставлено сусідній індустріальний пейзаж: високі будівлі, димарі й вогні фабрик і заводів: «У тих фортецях високих корпусів і зростає та сила, що керує оцим могутнім життям» [106, с. 143]. Сава мислить у контексті революційних, колективістських ідей, тому в його розумінні місто мусить позбутися цих виразних контрастів завдяки індустріалізації. Письменник подає нову перспективу для кожного соціалістичного міста, згідно з якою міські околиці втратять свою периферійну роль і стануть справжніми центрами розвитку.

Потужна контрастність образу міста демонструється О. Копиленком в описах залізничного вокзалу і Благовіщенського базару. Вокзал мав би бути візитівкою міста, першим місцем, з яким знайомляться гості. О. Копиленко змальовує його в непривабливому світлі, як локус, де зустрічаються люди з різних місцевостей, представники різних прошарків суспільства, причому багато хто з них шукає нечесної наживи. Фактично, вокзал постає як розсадник бандитизму, хуліганства і злочинності. Звичайно, цей бік вокзалу знайомий не всім персонажам: він відомий, наприклад, Антонові і Прісі-Зайці, якій не раз доводилося там ночувати.

Також помітне місце посідає в творі локус базару: Харків здавна є відомим центром купецтва й торгівлі й до сьогоднішнього часу зберігає за собою таку репутацію (наприклад, популярність ринку «Барабашово»). О. Копиленко коротко відзначив специфічні прикмети харківських базарів на прикладі Благовіщенського поблизу однойменного собору, нині цей ринок називається Центральним: «Тут особливо, на угноєнні торговельної метушні, виростають отрутні місця, де шукають собі пристановища і загибелі злодії, авантюристи, невдахи» [106, с. 57].

Непривабливий образ Харкова як величезного міста-барахолки виникає саме через сприйняття Антіна – українця-патріота, викинутого «за борт» нового соціалістичного життя: «Нудним мухомором лежить посеред міста базар» [106, с. 59], «В цей невеличкий чотирикутничок барахолки із всіх

помийних нетрищ міста щоранку тече, ллється ввесь гній людських покидьків, стікають брудні потоки соціальних помий» [106, с. 60].

У авторському змалюванні локуси базару й барахолки є атрибутами повсякденного життя будь-якого великого міста, де скупчено багато людей. Окрім того, їхні образи мають негативне конотаційне ядро через те, що ринок – ключова категорія капіталістичного світу, тому це зайвий і «шкідливий» елемент у соцреалістичній парадигмі. Письменник натякає на те, що більшість пересічних жителів міста найчастіше обирають шлях швидкого збагачення: «Нагадували ці будинки про те, що Харків завжди був купецьким містом, заслиненим, як сторінки тієї книжки, куди богомольний купець вписував неграмотні карлючки чисел і мріяв про благодать здобути ще одну гільдію» [106, с. 59]. Автор передає роздуми Антіна, змученого політичною поразкою та соціальними незгодами, який у відчаї констатує моральну й духовну нищість свого оточення: «Тут можна було купити будь-яку стару річ. Навіть такий нікому не потрібний крам, як совість, любов тощо, можна було дістати за особливим, правда, замовленням» [106, с. 60]. Письменник доповнив картину, вклавши в уста Антіна глузливі тези антирелігійної пропаганди – Благовіщенський собор, що знаходиться безпосередньо біля базару, виглядає схожим на «дешевий смугастий ковпак блазня чи на копійчаний ярмарковий пряник» [106, с. 59]. Отже, образ собору як десакралізованого «дому Бога на землі» на тлі галасливої і, по суті, позбавленої морального обличчя юрби передає настрій душевного болю і бурлескної трагедійності, яким охоплений Антін. Створено образ людини, чії патріотичні переконання й моральні принципи не дозволяють їй миритися з суперечностями нового радянського ладу, тому Антін опиняється на соціальному дні.

Текст роману рясніє тогочасними топонімічними назвами: вул. Технологічна (нещодавно Фрунзе, нині змінено на Багалія), вул. Свердлова (звучить і назва Свердловська – за аналогією з Катеринославською, нині – Полтавський Шлях), вул. Конторська,

вул. Черноглазівська (Маршала Бажанова), вул. Ветеринарна (Іванова), а також Театральний майдан, майдан Тевелева (нині – Конституції), Технологічний сад, Університетський сад. Урбаністичний простір роману формують не тільки реальні назви вулиць, площ, базарів, але й конкретні архітектурні та скульптурні елементи.

Отже, образ міста посідає неабияке місце в художньому світі першого великого епічного твору О. Копиленка «Визволення». Ідеї розбудови справжнього соціалістичного міста, які виголошував головний персонаж Сава Гарагат, письменник розвинув у наступному творі «Народжується місто», обравши експериментальний для себе жанр – виробничий роман.

Висновки до другого розділу

Становлення О. Копиленка як прозаїка відбувалося в 1920-х роках – це строката й цікава доба розвитку української літератури, позначена художньо-стильовими пошуками та естетико-ідеологічним розмаїттям. Оповідання перших збірок автора «Кара-Круча» (1923), «Іменем українського народу» (1924), «Буйний хміль» (1925) та «Твердий матеріал» (1928) в реалістичному ключі відображають специфіку пореволюційного життя українського міста і села, в них увага фокусується на різноманітних типах зазвичай пересічних людей, які переживають той чи інший напружений чи навіть «межовий» етап свого життя. Підвищена увага до складності й роздвоєності людських характерів, бунтарські мотиви, стирання чіткої межі між позитивними і негативними персонажами, об'єктивізація поглядів різних сторін одного конфлікту як компоненти ранньої прози О. Копиленка дозволяють говорити про неореалістичну спрямованість оповідань.

Частина творів письменника зі збірок 1920-х років містить динамічне, колоритне, багатогранне зображення повстанських та військових дій буремного періоду 1917–1921 років. Також автор нерідко порушує такі важливі теми післяреволюційного існування мешканців сіл, міст і містечок, як бандитизм, голод, зрадництво, розкол сім'ї через ідеологічні переконання

чи матеріальні нестатки, перебудова в сфері сільського господарства, міщанство, жінка на війні. О. Копиленко береться за висвітлення низки проблем: зв'язку поколінь, зіткнення старого й нового; культу переможця; заперечення християнських цінностей, підміни їх «більш актуальними»; оновлення політично-суспільного життя після більшовицької революції; формування нової моралі, нових типів виховання дітей і сімейних стосунків; внутрішньої роздвоєності; урбанізації; зайвих людей і розчарування в революції; зіткнення держави й особистості, свободи творчості, суспільної та «класової» ворожнечі, антисемітизму, втрати національно-державницького ґрунту, вибору між особистим і суспільним.

Стержневою проблемою повісті «Буйний хміль» є змагання старого з новим, де старе втілюється в шаблонних образах офіцера-«москаля», попа, відьми, які увиразнюють жорстокість самодержавної Росії, хамство панів, забобонність і затурканість бідняків; а нове – це прогресивний поступ, вільний вибір, свобода, традиції запорожців, пробудження «класової свідомості» за абсолютної відсутності національно-державницьких тенденцій.

Поетика малої прози автора раннього періоду має певні особливості, серед яких виокремлюються просторова своєрідність у змалюванні сільського та міського топосу, лаконічність та динамізм оповіді, неореалістичні тенденції у манері письма за наявності романтичних, експресіоністичних та імпресіоністичних векторів, збагачення тексту авантюрно-пригодницькими елементами.

Роман «Визволення» 1929 року слід вважати чи не найяскравішим досягненням письменника, адже твір заслуговує на увагу як помітне явище української неореалістичної прози. Значна роль у творові відведена проблемам жіночої емансипації і «нової моралі» у сфері сімейних стосунків, питанням самореалізації жінки. До того ж, дуже гостро постають у романі вічні проблеми зіткнення старшого та молодшого поколінь, вибору між особистим і суспільним, моральної стійкості й пристосуванства,

національної-державницької ідентичності українців, зради й прощення; до того ж, еволюціонує розуміння проблеми творчості – митець замінюється винахідником, проблема браку матеріалу замінюється проблемою бюрократизму.

Письменник через мотиви урбанізації та індустріалізації долучається до модерністського дискурсу 1920-х років. Разом із цим, виникають найперші ознаки соцреалістичної парадигми: радянське місто постає як тема, образ і простір зображення в усіх його контрастах, а соціалізм – як одна з підвалин світосприйняття головного героя.

РОЗДІЛ 3

РОМАНИ 1930-Х РР. ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПРОБЛЕМНО-СТИЛЬОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА

3.1. Специфіка художньої реалізації виробничого роману «Народжується місто»

У 1931–1932 роках О. Копиленко звернувся до теми будівництва робітничого містечка для працівників Харківського тракторного заводу, яка була реалізована в романі «Народжується місто».

На XV з'їзді ВКП(б), який пройшов у грудні 1927 року, було ухвалено директиви щодо розробки першого п'ятирічного плану, який мав охопити 1928/29 – 1932/33 господарські роки, а в травні 1929 року на XI Всеукраїнському з'їзді Рад було затверджено цей план розвитку народного господарства УСРР [104]. Політико-суспільний проект «соціалістичного будівництва» з оголошенням курсу на індустріалізацію торкнувся усіх верств населення – від робітників, селян, студентів, інженерів і до діячів мистецтва. Радянська преса рясніла такими повідомленнями: «Тт. Либединський і Чумандрін уже півроку працюють на заводі «Червоний путилівець». Л. Сейфулліна і О. Форш працюють на текстильних підприємствах Ленінграда» («Литературная газета», 10 березня 1930 р.). О. Копиленку довелося вивчати життя робітників під час його журналістської діяльності, зокрема, він долучився до випуску заводської газети ХТЗ [226, с. 43].

Харківський тракторний завод (ХТЗ) став одним із досягнень першої п'ятирічки. Його проектування й будівництво почалося у 1930 р., а вже за 15 місяців, у жовтні 1931 року, завод запрацював. Паралельно зі зведенням ХТЗ розроблявся проект містечка для робітників – «Нового Харкова», який мав стати зразком «соціалістичного міста»: «Цей проект можна розглядати як спробу створення замкненого соціально-економічного організму, свого роду «соціалістичного» локусу, збудованого на противагу капіталістичному світу. <...> ...розробники моделі соціалістичного міста для робітників ХТЗ тяжіли

до стандартизації умов життя, прагнули забезпечити рівномірний розвиток інфраструктури нового міста і звести нанівець поняття «престижності» районів» [167, с. 128]. Проект створювався на початку 1930 р. Державним інститутом проектування міст «Діпромісто». За зразок було використано досвід німецького архітектора Е. Мая, який протягом тривалого часу займався в СРСР проектуванням радянських промислових міст. Керівником будівництва ХТЗ був архітектор П. Альошин.

Проектувальники мали на меті забезпечити житлом всіх працівників тракторного заводу і зробити їхнє проживання там максимально наближеним до умов соціалістичного ідеалу: передбачалося, що кожен «житловий комбінат» матиме школу, клуб, дитячий садок, ясла та їдальню. Оптимальна близькість розташування будівель дозволяла б робітникам витратити мінімум часу на подолання відстані від дому до роботи.

Варто відзначити, що для творчої еліти індустріалізація була одним із способів активного заперечення старих народницьких культурних та суспільних традицій, спробою осучаснити літературу, виробнича тематика також могла бути реакцією на запити розширеного кола читачів: звичайні робітники привчалися до читання, але прагнули бачити в творах відображення свого повсякдення: «...читач, упізнаючи в художньому творі рідний завод, цех, своїх товаришів, починає довіряти авторові» [229, с. 495]. Особливого значення цей жанр набував для популяризації українського слова серед російськомовної частини пролетаріату у тодішньому Харкові. І. Бурлакова висловлює думку, що поява роману «Народжується місто» означає «своєрідну спокуту за старі гріхи перебування на боці Хвильового» [19, с. 167]. Молодий письменник, вірогідно, справді бажав реабілітації перед читачами та критиками після співробітництва з «Літературним ярмарком», роботи у ВАПЛІТЕ і дружби з М. Хвильовим, про що свідчить його участь в організаційних заходах щодо створення Спілки радянських письменників (так, у 1933 році він потрапив до «бригади»

митців, яким було доручено готувати доповідь про українську літературу для Всесоюзного з'їзду радянських письменників).

Різкий стильовий та естетико-ідеологічний поворот у творчості письменника не можна пояснювати самим лише прагненням «спокути» або «каяттям», як стверджує І. Бурлакова. Ретельний аналіз літературного доробку О. Копиленка за 1930-ті роки дозволяє простежити особливості авторської «еволюції», а фактично – відходу від творчої індивідуальності на користь політико-ідеологічних вимог. Зазначимо, що ці зміни були поступовими. Насамперед, звернення письменника до виробничої тематики не слід розглядати як стовідсоткову «данину» політичній системі, адже цілком вірогідно, що нові суспільні індустріалізаційні тенденції викликали в нього мистецьку цікавість, були свіжим і яскравим об'єктом художнього зображення. Отже, можна припустити, що після розгромної критики роману «Визволення» О. Копиленко зважився на творчий експеримент, який став одним із показових зразків радянського виробничого роману.

Чимало вітчизняних авторів пробували свої творчі сили в цьому жанрі: «Роман міжгір'я» І. Ле, «Крила» («Авіаспіралі») В. Кузьмича, «Інженери» Ю. Шовкопляса, «Море відступає» О. Донченка, «Нові береги» О. Коцюби, «Металісти» І. Сенченка, «Моцарт і ботокуди» («Долина Май») О. Кундзіча та ін. «Піонером» виробничої літератури вважається російський письменник Ф. Гладков, який 1925 р. написав роман «Цемент». Серед інших відомих творів – «Соть» Л. Леонова, «Доменна піч» М. Ляшка, О. Малишкін «Люди із глухомані». Актуальність виробничої тематики існувала в радянській культурі в подальші роки, її розробляли письменники, драматурги, художники, кіносценаристи, фотографи. Останній етап розвитку виробничого роману пов'язують з роками «хрущовської відлиги», щоправда, тоді постав «змінений об'єкт зображення: героєм книги є не пролетарій, а вчений» [33].

Метою індустріалізації в СРСР було створення потужного військово-промислового комплексу і подолання технічної відсталості, про що Й. Сталін

зазначав: «Ми відстали від передових країн на 50–100 років. Ми мусимо подолати цю відстань за десять років. Або ми це зробимо, або нас змінуть» [241, с. 39]. Не дивно, що поява «виробничого роману» в радянській літературі на межі 1920–1930-х рр. насамперед викликана активним пропагуванням у суспільстві конкретних ідеологічних аксіом: праця як шлях до розбудови «світлого майбутнього», звеличення праці на користь соціалізму, необхідність викриття і покарання або перевиховання «шкідників» на виробництві.

Проблема виробничого роману як специфічного феномену в радянській літературі у пострадянську добу майже не висвітлюється сучасними науковцями. Модернізація й механізація життя ще з початку століття цікавила футуристів, поетів пролетарського спрямування, а згодом «лефівців», «пролеткультівців»: елементи виробничого процесу ставали темою, символами чи метафорами в поезії С. Лукашина, В. Александровського, С. Родова, В. Кирилова, М. Голодного, О. Гастева та ін.: «Саме з пролеткультівського середовища (і пізніше з «Кузниці») виросте експериментальний «виробничий роман» М. Ляшка («Доменна піч», 1924) і Ф. Гладкова («Цемент», 1925), якому ще доведеться зустрітися з «виробничим нарисом» і увійти – в роки першої п'ятирічки <...> – в епоху свого розквіту» [67, с. 46]. Літературознавці К. Кларк, Х. Гюнтер, Є. Добренко, Н. Лейдерман висловлюють різні погляди на радянський виробничий роман, але можна виділити такі його риси: зображення виробничого процесу, протиставлення героя-новатора й героя-консерватора або протиставлення колективу та окремого «шкідника», боротьба за виконання виробничого плану, зв'язок виробничих і особистих конфліктів, мотив перевиховання, типовість хронотопу (погане минуле і світле майбутнє, перетворення невлаштованого простору у впорядкований за допомогою будівництва тощо) [95; 69; 70; 63; 9]. Характерною особливістю власне радянського виробничого роману в контексті світового розвитку цього жанрового напрямку А. Гаганова-Гранатова називає його залежність

від політико-соціальних обставин, виховний пафос, що є відсутнім у виробничих творах західних письменників, які концентрувалися на змалюванні професійного середовища і професійних характерів, коли «йдеться про людей на тлі їхньої праці, а не навпаки, коли людина перетворюється на функцію від виробництва, як це відбувалося в Союзі» [32]. Наприклад, маються на увазі твори «Фінансист» Т. Драйзера, «Морський вовк» Дж. Лондона, «Вечір у Візантії» І. Шоу чи «Мобі Дік» Г. Мелвілла.

На момент написання роману «Народжується місто» соціалістичний реалізм ще не був затверджений як «офіційний художній метод», але вже тривали дискусії щодо основних вимог до радянської літератури. З цього приводу висловлювалися різноманітні думки, але набували пріоритету саме ідеї щодо класово-ідеологічного вектора [135; 189; 269]. Недарма В. Кузьмич у 1931 році, пишучи про роль критики в літературному процесі, використовує порівняння саме з військово-промисловою галуззю: «...Міцнішає марксистська критика, росте (хоч, на жаль, ще не Дніпрельстанівськими темпами), обстрілюючи глибше й глибше вороже запілля, щоб погасити вогневі точки в найзахованіших місцях» [135, с. 115]. Урешті, основні принципи розвитку мистецтва були сформульовані М. Горьким у серпні 1934 року на Першому всесоюзному з'їзді письменників і також стосувалися виробничого процесу: «Основним героєм наших книг ми мусимо обрати працю, тобто людину, що організується через процеси праці, <...> і людину, яка, в свою чергу, організує працю як більш легку та продуктивну, підносячи її до рівня мистецтва» [207, с. 183].

О. Копиленко в романі «Народжується місто» зображує художній аналог «Нового Харкова» – Стальгород, а також розкриває подробиці проектування та будівництва майбутніх кварталів. Вочевидь, у виправленому варіанті письменником було вирішено заретушувати ті суперечності 1930-х років, про які відверто говорилося в первісному тексті. Із уст персонажа Всеволода

Кааба звучить іронічно-скептичне змалювання побуту робітника у новому житлі: «Прямо із їдальні він іде по східцях, засланих килимами, плює на них, звичайно, витирає об них ноги і заходить в прекрасно обладнану крамницю» [115, с. 55]. Із переробленого видання 1952 року автор видаляє епізод з описом житлового будинку соціалістичного типу і вже робить акцент на дотриманні плану економії: «...На кожному житлокомплексі можна зекономити понад мільйон карбованців. І це ніяк не зашкодить побутовим умовам робітників. А коли зняти різні лівацькі витівки, на зразок теплих коридорів між будинками, тоді ще більше» [115, с. 71]. Під «лівацькими витівками» тут маються на увазі конструктивістські архітектурні новації розробників концепції «Нового Харкова» – коридори-мости між будівлями, розраховані на те, щоб «людина, не виходячи на вулицю, могла перейти до приміщення клубу, їдальні, бібліотеки» [167, с. 129]. Проте згодом влада значно зменшила витрати на будівництво містечок при промислових об'єктах: «Після обстеження будівельного майданчика ХТЗ 20 травня 1932 року спеціальний інспектор повідомив правління ВАТО, що реалізувати проект у повному обсязі, не виходячи за межі бюджету, неможливо» [167, с. 131]. Тому широкі перспективи щодо побудови соціалістичного містечка так і не були реалізовані вповні.

Центральними персонажами роману «Народжується місто» є головний інженер будівництва Микита Павлюк та десятниця (відповідальна за певну ділянку будівництва) Таня Кааб. Сюжетна схема твору є близькою до концептуальної моделі, виведеної американкою К. Кларк на основі теорії казкових сюжетів В. Проппа. Свою модель дослідниця називає «основоположною фавулою», в якій кожний із шести виділених нею елементів відповідає тому чи іншому сюжетному складнику типової схеми художньої побудови роману «сталінської епохи», різновидами якого є виробничий, історичний, про винахідника і про мислителя, про війну і революцію, про шпигунство і про Захід [95, с. 218].

На відміну від схеми К. Кларк, у романі «Народжується місто» відсутній пролог як перший з елементів виробничого твору, в якому головний герой приїздить або повертається на підприємство з благородною метою – працювати на користь держави. О. Копиленко фактично розчиняє фабульний компонент знайомства з персонажами у зав'язці: Павлюка як головного інженера будівництва Стальгорода змальовано молодим, але вже досвідченим спеціалістом. Він дні і ночі проводить на виробництві, вимагаючи від підлеглих пришвидшення трудових темпів. Перед ним поставлено мету – завершити побудову перших житлових будинків до чергової річниці Жовтневої революції. Паралельно розвивається лінія Тані Кааб: вона походить із професорської родини, але перебуває у перманентному «класовому» конфлікті з батьками, братом і сестрою, які не поділяють її більшовицьких переконань, а ще бере активну участь у будівництві, керує кількома бригадами робітників.

Події роману розгортаються у відповідності з третім фабульним елементом, виділеним К. Кларк, а саме – на шляху до досягнення поставлених завдань герої стикаються з перешкодами. Перед Павлюком щоденно виникають виробничі труднощі: недостатність робочих кадрів, логістичні проблеми, перебої з постачанням. «Ударницька політика» Павлюка викликає спротив частини робітників і керівництва у тресті. Молодих керівників підтримує комсомольська бригада на чолі з Раєю Душею, секретар партосередку Сашко Неїжмак, старий інженер Кривда та деякі інші другорядні персонажі.

Обидва головні персонажі роману на цьому етапі потрапляють у межі четвертої сюжетної функції – «зміни» [95, с. 218], вони вимушені проходити випробування. На виробництві поводяться агресивно старі професіонали – робітники з бригади Рибки: Свирид Решетник і його племінник Хвилька Мурий, адже їм не подобаються методи роботи комсомольців і спрямованість на змагання. Тому Решетник і Мурий провокують бійку, псують уночі результати роботи Вані Чумака та Маріам Балали, а потім вчиняють замах

на життя бригадира Раї Душі. Безкарність Решетника в романі пояснюється підтримкою впливового земляка – голови будкому Кущоби. Останній теж виступає проти «ударництва і змагальності», а їхню позицію поділяє ще й інженер тресту Безрукий.

Важливою, п'ятою сюжетною функцією, на думку К. Кларк, є кульмінація виробничого твору, позначена загрозою зриву виконання поставлених перед героями завдань. Безрукий і Кущоба приховують кримінальні витівки Решетника. Таня випадково дізнається, що Безрукий планує після перевірки зняти Павлюка з посади і поставити замість нього її брата, прихованого «шкідника» Всеволода Кааба.

Розв'язка й фінал типового виробничого роману, за К. Кларк, мають майже ритуальну форму і позначені рисами ініціації, об'єднання. Герої знаходять сили для боротьби й перемоги. Таня Кааб на зборах робітників будівництва привселюдно викриває підступні кадрові махінації Безрукого й Кущоби. Стає відомо про злочини Решетника і Мурого. До того ж, Таня остаточно розриває стосунки з родиною й залишає рідний дім, оселившись у Микити Павлюка. Фінал твору О. Копиленка є типовим для виробничого роману – змальовано урочисте святкування річниці Жовтневого перевороту.

У творі «Народжується місто» О. Копиленка наявні всі названі компоненти радянського виробничого роману. Разом із тим, рання редакція ще сповнена характерного для письменника прагнення до правдивого, а не сфальшованого ідеологією відображення дійсності. Але в 1952 році авторові довелося внести до тексту певні корективи, вилучивши окремі сюжетні лінії та епізоди, «згладивши» гострі проблемні моменти і «залакувавши» сповнену неоднозначності дійсність початку 1930-х років.

Для характеристики творчої динаміки О. Копиленка суттєвим є те, що його великі епічні твори 1930-х років потрапили до читачів наступних десятиліть уже в переробленому вигляді. Таке «авторедагування» мало переважно ідеологічну спрямованість, письменник здійснив його наприкінці

творчого шляху, а отже, можна припустити, що творчий «злам» був не одномоментним актом, а тривалим і болючим процесом.

Тенденція до «переробки» є характерною для творів соцреалістичної парадигми. Проблему «переписування» в українській літературі висвітлює Т. Гундорова. На прикладі творчості О. Гончара дослідниця розглядає особливості процесу саморедагування у постсоцреалістичний період, що пов'язано з прагненням ідеологічної реабілітації, а точніше – з прагненням автора стерти радянські ідеологічні штампи у текстах. Отже, у випадку з О. Гончаром ідеться про зворотнє переписування – «вилучення знаків тоталітарного дискурсу» [60, с. 218], тоді як у О. Копиленка спостерігаємо, навпаки, поступове «нагромадження» таких знаків, і найчастіше в нього це відбувається за рахунок відмови від сюжетних ліній чи епізодів, які можуть бути неоднозначно чи помилково потрактовані читачем з ідеологічної точки зору, оскільки в будь-якому соцреалістичному тексті «немає ніякої багатозначності ані смислового розрізнення між референтами» [60, с. 216].

Переробкою творів займалися й інші українські письменники, що належать до соцреалістичної парадигми 1920–1950-х роках – наприклад, повість «Голубі ешелони» П. Панч створив 1927 року, а в 1947 році вийшла нова редакція твору, в якій автор більш випукло представив образ головного персонажа у відповідності до вимог соцреалістичного тексту. Можна також згадати творчість А. Головка, який також протягом 1930–1950-х років нерідко робив скорочення або виправлення творів. Написане 1923 року оповідання «Червона хустина» письменник переробив у 1947 році (вперше видано 1957 року). У радянські часи літературознавці обстоювали думку, що другу редакцію письменник створив не «під впливом вульгаризаторськи настроєних критиків» [48, с. 508], а «дбаючи насамперед про доступність оповіді юному читачеві» [48, с. 509], тому її й варто вважати основною. Проте сьогодні більш об'єктивною виглядає позиція, згідно з якою перероблений варіант таки втратив у своїй художній цілісності, оскільки

в ньому «протиставлення ціннісних контекстів батька і дочки знято», і «загальнолюдська проблематика поступається місцем простолінійно страктованому класовому конфлікту, де бідні завжди праві, а багаті є носіями зла» [1, с. 79].

Перероблений у 1952 році варіант книги варто визнати таким, що тяжіє до надмірного схематизму й штучності в змалюванні персонажів і сюжетних ходів, він відповідає «пригладженим» спогадам про індустріалізацію 1930-х років у контексті соцреалістичної парадигми 1950-х років.

Відтак, з новою редакцією письменник втрачає статус неореаліста: по-перше, з'являється доволі чіткий поділ персонажів на позитивних та негативних, що мають стійкий набір відповідних своїй групі рис; а по-друге, людина в цьому творі перестає мислитися як окремий самобутній суб'єкт зі своїми душею, думками, переживаннями, вона розглядається художником виключно як частина свого соціального класу, а отже й головний конфлікт роману зосереджено не навколо глибинного внутрішнього розколу особистості чи вічної боротьби сил добра і зла, а тільки в дискурсі класових суперечностей.

Найголовнішою відмінністю переробленого роману є те, що О. Копиленко прибрав із твору образи двох німецьких інженерів, котрі були запрошені до Радянської України як компетентні спеціалісти на будівництво заводу. Одразу простежується виразна паралель із дійсністю – зі згаданим вище архітектором Е. Майєм, який приїздив за запрошенням до СРСР для реалізації своїх проєктів. Із сюжету виходить, що Моріц Вотн та Франц Вейнер приїхали на заробітки, адже їхня країна переживала скрутні часи (Німеччина справді дуже постраждала від світової економічної кризи: з 1929 до 1932 року знижувалося промислове виробництво, зростало безробіття тощо) і на прикладі життєвої історії Моріца Вотна О. Копиленко відобразив цей історичний факт. Моріц закохується в Таню Кааб, дівчина змушує його з іншого ракурсу поглянути на радянську політику та ідеологію. Потім Моріц погоджується на витівку Франца: молоді люди вирішили звабити Таню,

побившись об заклад, що її можна легко підкорити подарунками чи іншими матеріальними вигодами, однак їхні нахабні залицяння лише викликали в неї огиду. Письменник надав образам іноземців таких рис, як меркантильність, закритість, нещирість, бездуховність, протиставляючи їх радянським колегам – Павлюку та Неїжмаку, які навіть у праці не шукають особистої вигоди й готові служити на благо колективних інтересів.

У колі сучасних дослідників соцреалістичної культури в цілому й літератури зокрема загальноновизнаним є погляд на соцреалізм як своєрідне джерело міфологізації нового типу. Так, Х. Гюнтер зазначив: «Якщо провідним культурним символом раннього періоду можна вважати утопічну й конструктивістську модель машини, то соцреалізм звернувся до органічного й антропоморфного взірця міфу» [62]. Розглядаючи становлення радянської міфології як процесу актуалізації певних архетипів, дослідник зосереджується на виокремленні ключових образів, характерних для радянської культури: героя, батька (мудрого старця), матері й ворога. Подібні твердження Х. Гюнтера збігаються з концепцією К. Кларк щодо існування міфу про «велику класову сім'ю» [95]. Своєрідною відсилкою до цього міфу можна назвати роман М. Стельмаха з символічною назвою «Велика рідня», матеріалом для якого, щоправда, стало життя не міста, а села в умовах запровадження соціалістичних змін. Отже, тематично-проблемний аналіз роману «Народжується місто», створеного в роки становлення нового радянського мистецтва, варто здійснювати з урахуванням теорії про міфологізацію літератури.

Усі герої роману «Народжується місто» чітко поділяються на два класово-ідеологічні табори. Прихильниками соціалістичного будівництва є Микита Павлюк, Таня Кааб, Сашко Неїжмак, Рая Душа, інженер Кривда, родина Павлюків (Ївга, Петро, Віра), члени комсомольської бригади (Ваня Чумак, Василь Ріпка, Маріам Балала), робітники Коза, Маруся, Костя, Настя, Сидорка; противники – штукатури Решетник і Хвилька Мурий, інженер Кушоба, працівник тресту Безрукий, родина Каабів (професор, Ольга

Вільгельмівна, Всеволод, Галина), а також німецькі інженери Вотн і Вейнер. Відповідно, в ідейно-художній побудові твору протиставлення цих героїв базується на чіткому їх маркуванні як «позитивних» та «негативних».

О. Копиленко поклав в основу сюжетної колізії перипетії ідеологічної боротьби героїв-антагоністів – «ударників» і «шкідників». Можемо говорити про формування стійкого і виразного міфу про «красу праці» [70], причому йдеться про працю, яка в радянських реаліях тих років мала характер вимушений і навіть насильницький: «Містика соцреалізму була продуктом цієї «містики праці», позбавленої будь-яких матеріальних мотивів. Така дематеріалізована праця була здатна виробити лише «красу праці» і заражала ідеальністю (насамперед, «моральністю» і «красою») все, чого торкається» [70, с. 65]. Характерним у цьому сенсі є епізод роману, в якому зображено залучення до будівельних робіт заводської молоді та колгоспників – за сюжетом, усі вони охоче погодилися брати участь у щотижневих суботниках, замість того, аби витратити цей день на відпочинок чи працю на власній присадибній ділянці.

У радянському мистецькому просторі разом із феноменальним поширенням теми возвеличення праці виникають нові погляди на функції головного героя: у таких творах людина, не залучена до виробництва, перестає мислитися як повноцінний суспільний суб'єкт: «З початку 1930-х років під гаслом «Країна повинна знати своїх героїв!» триває інтенсивний процес не тільки створення героя, заглибленого в повсякденний виробничий процес, але й обговорення «художнього методу» його «зображення» (у часі ці дискусії збіглися зі становленням теорії соцреалізму і значною мірою вплинули на майбутнього його героя)» [70, с. 62]. Замість стихійної маси, що часто була об'єктом зображення в творах революційного спрямування 1920-х років, у наступному десятилітті на перший план виходить окрема, «схематична» особистість – взірець «радянської людини». Так, незважаючи на те, що оповідь стосується часу активного будівництва, в якому одночасно бере участь значна кількість працівників, у тексті відсутня

демонстрація власне виробничого процесу. Колектив робітників за працею зустрічаємо лише в кількох епізодах: у перебігу будівничого змагання між комсомольцями і в процесі розвантаження вагонів робітничою молоддю і колгоспниками під час толоки. Значно більше художнього часу в романі відводиться зображенню праці й повсякдення керівників будівництва.

Зокрема, у центрі уваги письменника – Микита Павлюк, ініціативний, амбітний інженер, який вирішив за будь-яку ціну пришвидшити темпи будівництва житлових будинків. Цей персонаж ідеально збігається з плакатним образом типового радянського молодого керівника тих років: «То була щаслива епоха для людей енергійних і честолюбних, особливо для тих, хто мав гарне, тобто робітничо-селянське походження. По-перше, економіка стрімко розвивалася, створювалося все більше робочих місць для адміністраторів і спеціалістів. По-друге, існувала урядова політика «висунення» молодих робітників і селян у вузи і на керівні посади, особливою інтенсивністю програма «пролетарського висунення» вирізнялася в роки першої п'ятирічки» [264, с. 105].

У намаганні зобразити палку відданість цього героя справі побудови соціалізму письменник свідомо трансформує художню «правду»: за сюжетом, керівництво з тресту не підтримує Павлюка, натомість реалії 1930-х років свідчать про протилежне – заклики до ударництва зазвичай були прерогативою партійної верхівки, саме начальство (представлене в творі «негативними» образами Кущоби та Безрукого) мало б вимагати від будівників пришвидшення темпів, а не чинити цьому опір. Про ситуацію у виробничій сфері кінця 1920-х років культуролог О. Мовчан зазначає: «Прагнучи прискорити розвиток продуктивності праці без належного матеріального заохочення, сталінське керівництво посилює заходи адміністративно-репресивного тиску на робітників» [181, с. 44]. Однак художня реальність роману «Народжується місто» є більш ідеалізованою: протест проти значних темпів праці висловлюють лише окремі робітники, переважно старі кадрові штукатури з дореволюційним стажем. Решетник,

наприклад, гальмує роботу, псує результати комсомольського змагання, зловживає горілкою і ще, як з'ясовується пізніше, за соціальним статусом є прихованим «куркулем».

Використаний О. Копиленком сюжетний хід має художнє виправдання: яскравий прийом введення «героїв-шкідників» в лави чиновницької верхівки дозволив увиразнити ідеологічний конфлікт. Письменник загострює конфліктну ситуацію, щоб краще окреслити позитивні риси головного героя: Павлюка подано борцем, котрий долає не лише виробничі труднощі (брак робітничих кадрів, логістичні проблеми, нестача будівельних матеріалів), але й ворогів – як рядових будівельників, що фізично псують результати роботи, так і вище керівництво, яке заважає прискорити темпи будівництва. Письменник порушує провідну для своєї творчості тему бюрократії у владній верхівці, конструюючи конфлікт пересічного громадянина з керівництвом. Такі конфлікти зазвичай розв'язуються у вигляді перемоги першого – доброго, працюючого і чесного робітника, який не боїться кинути виклик бюрократичній системі або окремим непорядним її представникам.

Боротьба Павлюка і його спільників зі «шкідниками» закономірно завершується поразкою останніх: Решетника, Мурого, Безрукого, Кущоби і Всеволода Кааба було викрито на загальних зборах будівельників, а про подальшу їхню долю можна лише здогадуватися.

Багато уваги автор приділяє змалюванню робочих буднів Павлюка, Неїжмака, Тані Кааб та Раї Душі: вони розмовляють, розмірковують, дають розпорядження в кабінетах та на будівельних майданчиках, рідко бувають удома, але й у сімейному колі їхні думки й розмови переважно стосуються роботи. Цікаву антагоністичну пару становлять герої Микита Павлюк та Всеволод Кааб. Микита відмовився від наукової кар'єри заради практичної реалізації себе на будівництві. Всеволод обрав посаду в тресті, пов'язану з бюрократичною тяганиною, але й там працює без натхнення та скептично ставиться до всієї комуністичної системи. Якщо відкинути класово-ідеологічний контекст, ці дещо спрощені літературні персонажі з сучасного

погляду репрезентують актуальну у всі часи, навіть у сьогоднішньому суспільстві, пару «лідер – невдаха». Історії обох персонажів позначені проблемою досягнення життєвого успіху.

Цікаво, що це питання характерне як для давніх фольклорних жанрів, так і для сучасної світової прози. Образи Микити та Всеволода типологічно нагадують героїв тих суспільно-побутових казок, які побудовані на основі мотиву про бідного та багатого чоловіка/парубка: «Часто вихідці двох протилежних станів зображені одночасно (тобто в одному творі) і шляхом антитези розкриваються позитивні якості одного та негативні – іншого <...> У цих казках нерідко прості люди виявляються розумнішими від багатих та вчених, оскільки покладаються не на титули та звання, а на справжню мудрість і чесність» [141, с. 463]. По суті, подібну антитезу О. Копиленко почав розробляти ще в попередньому романі «Визволення»: бідний талановитий комсомолец Сава набуває визнання (його проект молотарки схвалюють на заводі), а заслужений інженер Маковецький приречений на фіаско (не спроможний нічого створити).

Простий хлопець із робітничої родини Микита Павлюк опиняється в епіцентрі життя, перед ним відкриваються широкі обрії, що умотивовано, перш за все, не особистими якостями, а його приналежністю до комуністичного режиму. Професорський син Всеволод Кааб, хоч і є людиною з гострим критичним розумом, але належить до «буржуазного» середовища інтелігентів, які не прийняли революцію, тому письменник навішує на нього ярлик «нездари», що живе за рахунок батькових корупційних зв'язків. Всеволод не має перспектив на майбутнє і тому приречений із заздрістю спостерігати за кар'єрою однокурсника Павлюка.

У таборі «позитивних» героїв-ударників виділяється також образ Сашка Неїжмака, секретаря партосередку: «...Цей колишній матрос-балтієць пройшов усю революцію, виходив довгі, палаючі, криваві дороги походів і боїв громадянської війни» [115, с. 28]. Йому близько сорока років, але цей

персонаж спілкується на рівних із зовсім молодими двадцятирічними «будівниками соціалізму», відчувається комфортно в їхньому колі.

Письменник вводить образ справжнього учасника революційних подій Сашка Неїжмака – мудрого, досвідченого «наставника», учителя, але водночас цей персонаж виступає у тексті як шаблонний резонер, бо є втіленням образу партійця, який висловлює довгі, ходульні, неживі гасла і штампи тієї доби.

«Ударники» будівництва позиціонуються наступниками «ударників» фронтових. О. Копиленко зробив помітною контекстуальну паралель між виробництвом і війною: праця на будівництві часто уподібнюється до воєнних завоювань, у романі поширеною є військова лексика й термінологія: «ударники», «будівельний фронт», «трудоий фронт», «демобілізувати маси», «бойова готовність», «дезертирство», «ешелон», «комсомольський батальйон» тощо. Ідеологічна настанова на «бойовий настрій», «бойову готовність» є характерною для подальшого розвитку соцреалістичної літератури, а за словами Є. Добренка, у культурі періоду сталінського панування взагалі постійно культивується мотив протистояння, протиборства та перманентної ідеологічної війни з чужим та ворожим зовнішнім світом, адже він дозволяв приховувати «войовничу, агресивну природу панівного державного ладу, формуючи разом із тим культ сили, постійної готовності «до відсічі агресора», культ мужності та воїнських чеснот» [69, с. 382]. Тож у виробничому романі О. Копиленко застосовує мотив праці як шляху до загального щастя, поєднуючи його з мотивом необхідності нещадної боротьби з внутрішнім і зовнішнім ворогом.

У контексті мотиву зовнішнього ворога письменник подає образи Моріца й Франца як персонажів-іноземців з двома протилежними підходами до сприйняття радянської держави. Моріц Вотн спочатку іронізує над соціалістичним ентузіазмом: «Ви говорите про майбутнє, а зараз живете в грязюці, робітники живуть у бараках і їдять дешеві, несмачні, неспоживні обіди. Будете ваші п'ятирічки на... фанатизмі» [115, с. 34]. Поступово

Моріц починає розуміти Таню і сприймати більшовицькі ідеї як позитивні завдяки дівчині, розумом і освіченістю якої він захоплюється. Відтак, на цьому прикладі в романі оприявлено мотив перевиховання, що безпосередньо асоціюється з релігійним процесом навернення під впливом особистої поведінки іншого активного члена релігійної громади – проповідника.

Франц Вейнер має більш скептичні погляди, він не засліплений любовним почуттям, як Вотн. Урешті, автор увиразнив «негативну» сутність персонажів-іноземців, віднісши їх до когорти «шкідників» нового порядку – це вже не внутрішні, а зовнішні вороги. З переробленого варіанту роману О. Копиленко викинув цю сюжетну лінію, адже в соцреалістичній парадигмі початку 1950-х років змінилася атрибуція образу зовнішньої загрози: конкурентами у світовому пануванні постають уже не німці, а англійці й американці.

В образі Тані Кааб письменник створив «жіночу версію» носія соціалістичних ідей. Дівчина так само, як і Микита Павлюк, самовіддано працює на будівництві, у свої двадцять років уже має посаду десятника. Їй належить ключова роль у розкритті «шкідницьких» планів Безрукого і Кущоби: письменник створює образ дівчини, яка готова знехтувати родинними зв'язками заради «торжества справедливості». Таня розкриває аферу керівників тресту, до якої причетний її рідний брат Всеволод. У цьому слід вбачати розвиток мотиву братерської ворожнечі, присутнього у романі «Визволення» на прикладі лінії братів Гамаліїв. Цей учинок Тані як художній прийом є складовою авторської концепції про переважання інтересів «класу» або колективу над інтересами окремої родини і особистості. Як бачимо, розвиток сюжетної лінії цієї героїні ґрунтується на художній реалізації сконструйованого радянською пропагандою «міфу про «велику родину».

Показово, що Таня – єдина серед членів своєї родини, хто не має в квартирі власної кімнати: героїня є ніби зайвою серед родичів, які опираються соціалістичним змінам і засуджують їх. В одному з фінальних

епізодів Таня кидає домівку в Харкові й оселяється в новобудові з сім'єю Павлюка як квартирантка. Цей сюжетний поворот фіксує розрив героїні з батьківською родиною, вихід у нове життя. Одночасно формується образ незалежної, самодостатньої жінки, тобто повторюється ще один мотив, порушений у романі «Визволення», – мотив емансипації, визволення. Переїзд Тані також означає зближення з новою родиною – як у прямому, особистому, так і в переносному плані. Йдеться про своєрідне злиття і самоідентифікацію персонажа із класом пролетаріату. Така кульмінаційна точка виробничого роману є типовим сюжетним механізмом для соцреалістичної моделі твору: «Громадян запевняли, що при виникненні конфлікту між державою та окремою сім'єю варто знехтувати інтересами останньої, яка ґрунтується на кровних зв'язках, заради найвищої мети політичного єднання» [95].

Із переробленого видання роману письменник вилучив яскраву в цьому контексті думку Тані: «Навіть натякала інколи, особливо Всеволодові, що родичі і братні почуття річ умовна. Родичами можуть бути ті люди, з якими є спільні погляди на сучасність, а не спільність крові» [115, с. 44].

У поданій фразі героїні ще є відголосок періоду експериментів у шлюбно-статевій сфері 1920-х років, що передбачали погляд на традиційну сім'ю як пережиток минулого, носія «буржуазних», приватних цінностей.

Найвиразніше тема вільних взаємин між статями і мотив емансипації розкриваються в сюжетній лінії сестри головної героїні – Галини Кааб. У пізнішій редакції дівчина постає перед читачем вередливою професорською донькою, зацикленою на своїй зовнішності та стосунках з кавалерами, а в перших виданнях твору цей образ є ще менш цнотливим. Галина не тільки весь час мріє про кохання, але й активно прагне втілити ці мрії в життя. У 16 років Галина робить перший аборт. Згадуються лише кілька з її численних партнерів, з котрими в неї склалися недовгі стосунки. Така її поведінка дуже непокоїть матір: «Ольга Вільгельмівна важко переживала любовні експерименти своєї старшої доньки, плакала, умовляла її міцно одружитися і не ганьбити родини. А потім звикла...» [115, с. 43].

Письменник зображує картину звичної для Галини вечірки в колі друзів, передаючи атмосферу божемного життя дівчат і хлопців, пов'язаних із мистецьким середовищем. Їхнє повсякдення виглядає дуже контрастним у порівнянні з буднями заводської молоді. Таня знайомиться з друзями сестри: Коля, Ліда, композитор Кіска, критик і колишній «футурист, а потім ліфівець» Джока. Жартівливі розмови про творчість, розваги та мистецтво у компанії товаришів Галини переростають в оргію, яку покидає неприємно вражена Таня.

Письменник пересипає діалоги п'яної компанії Галини характерними лексемами: «мікіфон», «фокстрот», «джаз-банд», «негрські пісеньки» тощо. О. Копиленко таким чином зафіксував цікаву деталь побутових реалій – наявність у Харкові на межі 1920–1930-х років активного позаофіційного культурного життя, що в романі подано як «залишки» буржуазного, капіталістичного світу. Зокрема, йдеться про джаз як явище мистецтва. У 1928 році М. Горький, перебуваючи на виллі в фашистській Італії, написав статтю «Про музику товстих», в якій висловив власне негативне ставлення до західних музичних віянь. Хоча це була лише суб'єктивна думка гуру соцреалізму, проте вона надовго закріпилася на теренах СРСР як офіційний погляд на джаз: «...Уриваються нелюдські голоси, нагадуючи кобиляче іржання, чується хрюкання мідної свині, зойки віслюків, любовне квакання величезної жаби <...> Це – музика для товстих. Під її ритм у всіх чудових забігайлівках «культурних» країн товсті люди, цинічно рухаючи стегнами, бруднять, симулюють акт оплодотворення чоловіком жінки» [53]. Офіційної заборони для джазових виконавців у країні наколи не існувало, однак у контексті загальної критики західної культури критика цього напряму не вгавала протягом усього радянського періоду. Зобразивши вечірку з фокстротом і джазовими мотивами, письменник підкреслив аморальність друзів Галини, але разом із тим відверто продемонстрував, що поряд із будівельниками, які не знають відпочинку і невпинно будують соціалізм, є

інший, хоч і вузький, прошарок молоді, яка не сприймає офіційної ідеології та приписів.

Увесь епізод вечірки згодом не потрапив до книги 1952 року, в тому числі й через те, що саме з початком 1930-х рр. влада стала критикувати теорії про вільні стосунки, вбачаючи в них загрозу всій державній структурі.

У цей час у суспільстві стартувала реабілітація образу міцної родини як фундаменту всього соціалістичного ладу: «Розлад у родині сприймався багатьма як соціальне і моральне зло, вияв загальної розрухи; зміцнення сім'ї тлумачилося як початок повернення до нормального життя» [264, с. 173]. У романі присутній приклад щасливої радянської родини Павлюків, удома в яких панує справжня ідилія. Павлюки зайняті в тій чи іншій сфері «будівництва соціалізму», навіть мати Ївга, домогосподарка, вирішує йти працювати: «Теж ударницею буду, тоді й дочка наготує попоїсти... Кажу вам, що піду! Тепер робочі руки он як потрібні» [116, с. 107]. Розмови тут пересипано політико-ідеологічними гаслами та ідіомами, які часто вживаються в жартівливому ключі: «Можна відкривати сімейний пленум, і, як кажуть, повний кворум є», «Дочко, тільки не лізь поперед батька в пекло із своїм ентузіазмом», «Ти, Ївго, міркуєш, як несвідомий елемент», «Ви робите з мами рабиню хатнього господарства!» тощо.

Члени родини Павлюка щиро радіють найдрібнішим успіхам соціалістичного будівництва, не зважаючи на побутові та матеріальні негаразди, про які в сім'ї Каабів, натомість, говорять відверто. У цій родині відсутній затишок, бо між ними немає порозуміння, спільності поглядів. Між батьками й дітьми панують сварки, а подружжя схоже на карикатуру «міщанської» сім'ї: «І професор звик уже до своєї дружини, як звикають до зручної, вміло припасованої хатньої речі. Ця річ остільки вросла в уся систему життя, що навіть не помічаєш її...» [116, с. 49]. Валеріан Миколайович та Ольга Вільгельмівна живуть разом не з любові, а за звичкою, Галина – розбещена інфантильна й лінива молода жінка, яка мріє стати утриманкою чоловіка, Всеволод – самозакоханий егоїст-невдаха,

і тільки молодша донька не вписується в загальну картину цього «міщанського кубла». «Обивательство» як спосіб життя за старими звичками – ось головний авторський закид такому типові родині, висловлений з позицій Тані. Але, по суті, чаювання в професорській родині Каабів відрізняється від подібної картини на кухні робітників Павлюків тільки тим, що перші не возвеличують у своїх розмовах будівництво соціалізму, не приймають радянську владу як новий щасливий етап свого життя.

Отже, у виробничому романі О. Копиленка знаходимо інтерпретацію соцреалістичного міфу про «велику сім'ю», який з 1930-х років почала активно пропагувати влада. Ефективне функціонування державного апарату за моделлю «великої родини» можливе тоді, коли віра в соціалізм буде основою кожної «маленької родини»: «Керівники радянського суспільства стали «батьками» (на чолі з патріархом Сталіним); національні герої – «синами», а держава «сім'єю» або «плем'ям» [96]. Збитими на манівці у загальному розвитку СРСР виявилася ще одна родина з роману «Народжується місто» – учений Вахрах і його сестра Феофанія.

Вахрах – образ божевільного філософа, який часто гостює в професора Кааба, розважаючи його своїми нісенітницями. Філософ живе з набожною сестрою Фенею. Цей персонаж є жорстокою і нищівною пародією водночас на дореволюційну науку та духівництво: «Син протоієрея, він закінчив був духовну семінарію і влаштувався в університет, бо мав нахил, як сам казав, до наук теоретичних. Та кафедру, де він почав працювати, революція скоротила» [116, с. 46]. Постать Вахраха автор подає як кумедне й чудернацьке непорозуміння – він вдягнений у старий поношений одяг, має кошик замість портфеля, в якому раніше носив «пайки» як науковець. Його сестра, «стара діва років п'ятдесяти», кравецтвом заробляє гроші, щоб прогородувати себе і Вахраха: «Феня молилася за свого праведника-брата і за грішників-більшовиків, що не вірять у бога <...> Вона-бо належала до категорії тих кумедних жінок, які цілком серйозно чекали близького кінця

світу і страшного суду» [116, с. 48]. Опис схибленого філософа та Фені просякнутий авторською іронічною насмішкою над цими диваками, які є уособленням патріархальних пережитків.

Важливе смислове наповнення має фінальна сцена роману «Народжується місто»: Микита Павлюк їде до Стальгорода і посеред дороги зустрічає Вахраха – «високого незграбного чоловіка з бородою пірата, в старомодному пальті і в капелюсі клоуна» [115, с. 191]. Образ блазня тут виникає як цікавий інтертекстуальний компонент: так само у «комедіантському» капелюсі кидається до автомашини герой попереднього твору О. Копиленка «Визволення» – Антін, і ця сцена в першому романі письменника є апогеєм ідейного та морального протистояння між братами Гамаліями, що мають кардинальні розбіжності в поглядах на радянську систему влади. Антін, як і Вахрах, залишається на узбіччі дороги, покинутий напризволяще переможцем. У романі «Визволення» сатирико-комедіантська складова образу патріотично налаштованого Антона означає активний опір і нещадне викривання химерних дій більшовиків напередодні масових розправ з незгодними в 1930-х роках. Образ Антіна сповнений рис злого й радикального викривателя сутності нового ладу, а Вахрах наділений ознаками юродивості, який уже «не закликає до змін; його протест не має нічого спільного з бунтом, радикалізмом або реформаторством. Юродивий не посягає на соціальний лад, він викриває людей, а не умови» [159, с. 156]. В образах блазня, таким чином, на прикладі цих двох романів можна простежити еволюцію: автор втілює в образі Вахраха з клоунським капелюхом образ дореволюційного дивака, що залишається на узбіччі широкого шляху до «нового» міста, уособлюючи остаточну поразку в протистоянні соціалістичному будівництву.

Найяскравіше в контексті історії Вахраха й Фені виявляється ще один мотив, притаманний соцреалістичному і взагалі радянському дискурсу – боротьба з релігією. Уже з 1918 року більшовики розпочали впроваджувати антирелігійну політику (Декрет Ради народних комісарів 23 січня 1918 р.

«Про відділення церкви від держави та школи від церкви», постанови Нарком'юсту від 14 серпня 1919 р. про організаційне розкриття мощів і від 25 серпня 1920 р. про ліквідацію мощів у всеросійському масштабі тощо) [26]. По суті, постулювалися принцип свободи совісті та свобода віросповідання, проте, разом із тим, релігія стала об'єктом нищівної сатири. Замість християнства суспільству запропоновано нові ціннісні орієнтири – соціалістичне будівництво, світлий шлях до комунізму. Проте ця нова епоха наповнюється старими релігійними символами, добре знайомими кожній людині: «Сучасний розум не має сили для того, щоб уявити щось більш прекрасне й величне, ніж комуністичний ідеал. Максимальне, на що він здатен – задіяти старі ідеали, що стосуються християнської любові або свободи особистості» [247, с. 73]. За аналогом до церковного календаря вибудовувався річний цикл державного життя, відбувалося накладання релігійних прообразів на світських персон [62]. Звідси – возвеличення образу великого вождя пролетаріату Леніна і його наступника Сталіна, що виражено вже в назві соціалістичного містечка – Стальгород. Герої поспішають завершити будівництво до конкретного терміну – річниці революції, в чому простежується чітка аналогія з приготуваннями до важливих релігійних свят як християнської доби, так і доби більш давніх, первісних вірувань.

Соцреалістична парадигма демонструє, як у радянському суспільстві старі символи віри замінюються новими, і художня ілюстрація цього процесу є в О. Копиленка: «Почула було Феня, що зніматимуть церковні дзвони, щоб перелити їх на метал для машин» [116, с. 48]. У цьому епізоді зафіксовано історичний факт, адже у 1929–30 рр. більшовиками була організована кампанія зняття церковних дзвонів на потреби індустріалізації [104].

Окрім того, персонажеві Францові Моріцу, людині з-за кордону, жага до ударництва радянських людей нагадує риси релігійного фанатизму: «Знаєте, ви більшовики схожі на фанатиків-християн перших часів християнства. Цей неймовірний аскетизм ваш, сліпа віра в свою ідею» [115, с. 37].

У романі «Народжується місто» звертає на себе увагу поширений у радянському дискурсі міф про світле майбутнє. Індустріалізація та колективізація, нарощування виробництва, колективна праця і налагодження побуту кожної людини – усі ці головні віхи радянської історії підпорядковувались єдиному завданню, пов'язаному із творенням «щасливого завтра» [247; 264; 95; 71]. Саме цю мету бачать перед собою головні позитивні персонажі роману О.Копиленка: «Ось він, соціалізм! Ми його будемо – нове життя, нову еру людства...» [116, с. 63], «Ми – робітничий клас, і наш авангард – партія. Ми збудували місто, ми перебудуємо весь світ» [116, с.175]. Ці урочисті гасла з уст автора і персонажів є візією кращого майбутнього. Тим часом зображена письменником реальність свідчить про те, що повсякдення радянських людей сповнене негараздів і проблем. Наприклад, Всеволод Кааб, іронізуючи з ентузіазму сестри Тані, малює сучасний йому образ звичайного робітника, який «...заходить в прекрасно-обладнану крамницю, де чого тільки немає: мила немає, хліба немає, ковбаси немає, цигарок немає, цукру немає, навіть гудзиків немає» [115, с. 55]. Свій погляд на дійсність висловлює професор Кааб: «Дивно, коли я чую про соціалізм. Самий крик, агітація, а насправді виходить тільки диктатура й нудьга... Та неприємності людям» [115, с. 57]. Цікаво, що в переробленому виданні 1952 р. звучить перекручена фраза Ольги Вільгельмівни про те, що «знову подешевшало масло» [116, с. 49], притому, що первісний варіант твору містив інше твердження: «А в крамницях нічого не дістанеш і на базарі не до купишся» [115, с. 57], яке є свідченням досить скрутної ситуації з харчами ще до початку Голодомору.

Крім того, сумнівними в фіналі твору виглядають результати будівництва житлових комплексів містечка для робітників. Фінальний 14-ий розділ зображує урочисту сцену святкування річниці революції, під час якої герої будівництва Стальгорода отримують нагороди. Попри вирішення конфлікту «позитивних» героїв з «негативними» шляхом усунення з посад останніх, автор не подає жодних відомостей про те, чи було досягнуто поставлених

завдань з кількості та якості виконаних робіт. Згідно з історичними даними, проект побудови прототипу Стальгорода – «Нового Харкова» – передбачав будівництво 288 будинків на території, прилеглий до ХТЗ, однак до 1939 року було зведено лише 50 із них: «Тобто, більша половина робітників ХТЗ не отримала окремої квартири у 1930-ті роки (житлова криза почала вирішуватися тільки у середині 1950-х років)» [167, с. 132].

Отже, роман «Народжується місто» О. Копиленка виступає чудовою ілюстрацією до загальної атмосфери і тенденцій важливої для історії міста Харкова та всієї України події – будівництва ХТЗ та втілення проекту «соціалістичного містечка».

Прагнення автора до правдивого зображення дійсності, конструювання цікавих типів персонажів роману «Народжується місто» свідчить про те, що О. Копиленко і в 1930-х роках продовжив письменницьку роботу в річищі реалізму, але відчутний вплив на цей новий роман справили тенденції, які після 1934 року розвинулися в соцреалізмі: життя героїв показано «в революційному розвитку», при чому в центр зображення потрапили образи й події, що репрезентують ідеологічні штампи, а змалювання реального життя, без оптимістичного «лакування», переміщено на маргінеси сюжету. Після переробки 1952 року твір узагалі набув чисто ідеологічної забарвленості, адже автор позбавив його неореалістичного струменя, наявного в первісній редакції.

3.2. Розвиток радянського роману виховання і художнє трактування проблем шкільної освіти в діалогії «Дуже добре» та «Десятикласники»

У 1936 році О. Копиленко написав роман «Дуже добре», а в 1938 році вийшло продовження твору – роман «Десятикласники». Ця діалогія на сьогодні є найвідомішим і чи не єдиним зразком української прози про радянську школу ранньої сталінської епохи. Обидва романи викликали жваву дискусію серед критиків, але водночас їх із захватом сприйняли читачі. Читацька аудиторія діалогії виявилася численною, адже письменник орієнтувався на широке коло

реципієнтів: «Дуже добре» я написав для дорослих читачів, зокрема, для батьків. І ось, коли вийшло «Дуже добре», книжкою зразу заволоділи юні читачі, молодь. На їх вимогу я написав «Десятикласники» [216, с. 6].

Творчість письменника 1930-х років почала набувати чіткіших естетико-ідеологічних рис, що було зумовлено суворою необхідністю дотримуватися вимог соціалістичного реалізму. До того ж, діалогію спіткала доля попереднього роману «Народжується місто» – авторові довелося її переробити.

У діалогії можна виокремити кілька сюжетних ліній, які розкривають долі звичайних українських школярів, їхніх вчителів, вожатих і батьків. На першому плані – проблема шкільної освіти та її реформування: зображена письменником українська школа переживає момент перебудови. Головними героями роману «Дуже добре» є семикласники-піонери. Вони активно цікавляться суспільним життям країни, відчувають свою роль у грандіозних перетвореннях, про які щодня повідомляють їм із радянської преси й радіо.

Традиційним для великої прози О. Копиленка є незначний часовий проміжок, який охоплює зображені події – з жовтня по грудень 1932 року. Уже на рівні змалювання шкільного класу є тенденція поділу персонажів на «позитивних» і «негативних», де погляди одних учнів різко протиставлено думці інших. «Позитивні» персонажі наділені лідерськими якостями: Вова Порада є старостою класу, Кіра Коваль – голова піонерзагону, Аркадій Троян – ланковий найкращої ланки, Руфа Гольдман – член редколегії й художник стінгазети та інші. Проблема переходу до нової освітньої системи торкнулася взаємин учнів – конфлікти виникають між піонерським активом і школярами, які не беруть активної участі у громадській роботі й, відповідно, мають проблеми в навчанні: Сашко Мостовий, Марко Бубир, Маруся Рожко, Яша Баркін.

Зав'язкою роману є загострення стосунків між однокласниками, викликане конфліктом між молодого вчителькою біології Валентиною Сидорівною і Марком Бубирем. Паралельно розгортається конфлікт всередині педагогічного колективу, на що вже звертали увагу дослідники: за словами С. Іванюка, «на боці передового, майбутнього й кращі вчителі школи: завпед Пилип

Данилович Кужіль, класний керівник 7-а Ольга Карлівна Райко, молода вчителька біології Валентина Сидорівна Крайчик» [88, с. 116]. Противниками нововведень виступають завідувач школи Платон Юліанович Курокут, вчитель географії Василь Петрович Чернуха, старий латиніст Франц Сигізмундович Амбарський, вожатий Слава Гутман, що захищає інтереси адміністрації і не дослухається до школярів.

Актив сьомого класу, до якого належить Кіра, Вова, Аркадій, Руфа, не тільки прагнуть виправити поведінку «не таких, як усі» однокласників, але й намагаються вплинути на тих вчителів, які не відповідають їхньому уявленню про радянського педагога. Піонери на чолі з Кірою і Вовою у позашкільний час пишуть листи зі скаргами до ЦК КП(б)У партії чи до наркому освіти. Всі «позитивні» персонажі роману «Дуже добре» мріють стати корисними для своєї Батьківщини, дехто навіть працює над власним винаходом: Аркадій Троян і Вова Порада планують реалізувати проект електромобіля до завершення навчального року, до травневих свят.

Кульмінаційною точкою конфлікту між семикласниками є епізод, коли Сашко Мостовий приводить до школи юрбу хуліганів, щоб відлупцювати відмінника Аркадія Трояна, і внаслідок такого з'ясування стосунків зразковий піонер зазнає важких травм, а Сашко зникає і більше не з'являється в класі.

Розв'язкою твору є події, пов'язані із заміною шкільних кадрів: замість Славка прийшла нова вожата Катя; комісія від партійних органів після перевірок звільняє Курокута і Чернуху, а на посаду завідувача за проханням учнів призначає Кужеля.

Паралельно зі шкільною лінією у романі О. Копиленко порушив проблеми сімейних стосунків. Із початку твору дізнаємося, що Ганна Коваль покинула чоловіка і проживає із батьком однокласника своєї доньки, Сергієм Бубирем, тому Кіру уже два роки виховує тато Максим і бабуся Одарка Іванівна. Бубир виявився жорстоким сім'янином, до того ж шахраєм і хабарником, тому Ганні у фіналі роману довелося повернутися до своєї родини.

Іншою сюжетною лінією твору є доля багатодітної родини піонера Вови Поради. Також окрему сюжетну лінію присвячено історії сироти Тамари Незабудь, опікунами якої є колишні квартиранти її родини – Степанида і Борис Пещери, котрі збиткуються над дівчинкою.

Події роману «Десятикласники» розгортаються із листопада 1935 по травень 1936 року. Перед читачем постають уже знайомі герої О. Копиленка, які подорослішали на три роки і готуються до важливого етапу в житті – закінчення середньої школи. Шкільні реформи, які були основою сюжетного конфлікту в першій частині діалогії, уже відбулися і є усталеною системою освіти. Однак триває протистояння між головними героями, які стали до лав комсомольців, і інертною групою десятикласників, котрі уникають громадської роботи чи того, що в радянські часи іменувалося евфемізмом «участь у житті шкільного колективу». Кіра Коваль, Руфа Гольдман і Аркадій Троян залишаються відмінниками, але змінюється поведінка Вови Поради: він розірвав дружбу із давніми товаришами, закохавшись у Марусю Рожко, що негативно позначилося на його навчанні. У «Десятикласниках» більш глибоко, ніж у романі «Дуже добре», письменник розкриває образ «негативного» персонажа Яші Баркіна. Інший представник «негативного» табору Марко Бубир «перевиховується»: його батька Сергія Бубира арештовано за обкрадання держави, тому син почувається винним, не знає, як поводитися у колективі, обирає роль блазня і циніка, не вступаючи до комсомолу, але під тиском Аркадія, Віктора, Кіри та інших приходять до «покаяння» – обов'язкової умови процесу перевиховання у соцреалістичному творіві. Так Марко перетворюється на «позитивного» персонажа, стає комсомольцем і врешті почувається щасливим. Повертається до стану «позитивних» героїв і Вова Порада, усвідомивши негативні наслідки кохання до Марусі Рожко.

Центральною, як і в попередньому романі, є сюжетна лінія Кіри Коваль: вона є об'єктом симпатії Аркадія, водночас намагається розкрити очі Вові на його поведінку, а також разом з Руфою допомагає Ользі Карлівні подолати життєві негаразди, коли у вчительки помирає чоловік.

Значну частину оповіді присвячено сюжетній лінії, пов'язаній із винахідницьким талантом Аркадія Трояна. Якщо в сьомому класі він разом із Вовою Порадою сконструював електромобіль, то нині десятикласник Аркадій працює над ракетою. Ідея школяра зацікавила вченого Івана Медового, який виявився шпигуном і використав довірливість хлопця, щоб проникнути в дім інженера-конструктора Яреми Галайди. Проте органи НКВС вчасно викрили та заарештували шпигуна. Твір завершується змалюванням святкування випускного вечора на дніпровських схилах.

Дилогія «Дуже добре» і «Десятикласники» стала важливою частиною дискурсу виховання нової радянської людини, подібно до попереднього твору «Народжується місто». Письменник переносить фокус зображення з виробничої тематики на шкільну. Таким чином, можна вважати, що ця дилогія була для письменника продовженням його творчого експерименту: він пробує писати по-новому, в соцреалістичному ключі, відмовившись від звичних для його творів 1920-х рр. модерністських віянь і неореалістичних тенденцій.

Початок роботи над дилогією був покладений у Харкові, але дописав її письменник вже після переїзду до Києва (де він мешкав із 1934 року). Якраз у цей час О. Копиленко познайомився з видатним педагогом А. С. Макаренком, багато спілкувався з дитячим письменником А. Гайдаром, а ще часто зустрічався зі школярами на літературних вечорах, активно брався за роботу в дитячих виданнях, у комісії дитячої літератури з підготовки тематичних планів видавництва «Дитвидав» (створено 1934 р.), опублікував низку дитячих оповідань тощо. Цілком вірогідно, що експерименти з новими романними жанрами і дитяча література виявилися творчим порятунком для О. Копиленка, можливістю осмислення власних творчих сил і принципів в роки утвердження соціалістичного реалізму та встановлення державного контролю над сферою мистецтва.

Не можна відкидати й того, що переорієнтація на юних реципієнтів могла бути викликана елементарним інтересом художника слова до проблем виховання людини, освіти й педагогіки і, зокрема, до проблеми формування

нової радянської людини. Тим паче, що ця тема в середині 1930-х років виявилася актуальною з точки зору ідеологів від мистецтва: «Треба шкідливу, непотрібну літературу замінити новою, цікавою, яка б захопила дитину <...> Борючись проти «лівацьких» перекручень, ми скеровуємо увагу на виховання з молодого покоління активних, бадьорих будівників майбутнього в дусі пролетарського інтернаціоналізму, на виховання комуністичної свідомості» [82, с. 53].

Після того, як більшовицька влада вибрала курс на розбудову соціалізму, почалося зростання масштабів і темпів виробництва, виникла необхідність мати відповідні людські ресурси. По суті, держава для свого розвитку потребувала дешевої робочої сили, проте факт подібної експлуатації вдало був «залакований» щирим ентузіазмом людей, відданістю народу й партії.

Партійні керівники вимагали створення засобами мистецтва героїчного образу «будівника нового життя». Подібні художні образи мали б бути ефективним і потужним зразком для наслідування кожною соціалістичною людиною. Уже в 1934 році під час Першого з'їзду радянських письменників було ухвалено Статут, де зазначалося, що соціалістичний реалізм як метод має виконувати завдання «ідейної переробки і виховання трудящих у дусі соціалізму» [207]. Це було проголошенням курсу на створення нового героя, стосовно якого Є. Добренко підкреслює: «...поштовхом до його розвитку і сюжетом його «становлення» є перековка. Інакше кажучи, цей сюжет пов'язаний із насильством, а завдання радянського роману чи фільму про героя, який «живе в процесі становлення», фактично зводиться до приховування і не-показу цього насильства» [70, с. 291]. Найяскравіше перековка людини шляхом насильства над її особистістю постає в сюжетах, де зображено досвід масового перетворення колишніх «ненадійних», злочинних чи «шкідницьких» елементів у повноцінних робітників, «свідомих» членів радянського суспільства.

Мотиви виховання чи «перековки» людини в умовах праці стають помітними в романах межі 1920–30 років, у тому числі у виробничих: «Так гартувалася сталь» М. Островського, «Соть» Л. Леонова, «Час, вперед!» В. Катаєва та ін.

У той же час письменники працювали над проблемою дитячого виховання, і з'являлися твори, героями яких є малолітні бешкетники або злочинці: повість «Республіка Шкід», Г. Бєлих і О. Пантелєєва, повість «Вуркагани» та роман «Ранок» І. Микитенка, а найвідомішим твором стала «Педагогічна поема» А. Макаренка. Відбувалося становлення в літературі радянського роману виховання.

Питання радянського роману виховання цікавить таких дослідників, як А. Терц, К. Кларк, Х. Гюнтер, Є. Добренко, М. Голубков та ін. Цей суто радянський романний жанр М. Литовська називає головним в системі заданого соцреалізмом канону [157, с. 20]. Його головна особливість – своєрідний сюжет, побудований на основі історії про героя чи героїв, у яких протягом оповіді стихійність мислення й поведінки замінюється усвідомленістю і впевненістю у перевагах соціалістичного ладу. Зазвичай цей герой ризикує перетворитися на «шкідника» радянської влади, але завдяки активній участі партії, колективу, оточення він відкриває в собі кращі чесноти, «прозріває», перевиховуючись на корисного члена суспільства, мрії та життєві орієнтири якого збігаються із планами компартії і держави.

На 1930–40-ві роки припадає активне обговорення у критиці дитячої літератури, озвучується необхідність зображення радянської школи. Поширення у 1930–1950-ті роки набуває жанр «шкільної повісті», зародження якого відбулося в значній мірі за закликом «згори» – на нараді членів Спілки радянських письменників у 1936 році С. Маршак зауважив: «У нас виникає своя шкільна повість. Щоправда, наша школа рік за роком змінюється – нелегко про неї писати. По суті, про моральну, здорову, веселу школу, якою вона у нас має бути і якою вона стає на наших очах, повістей ще немає. Є лише книги про важку епоху перелому. Але настав час для народження іншої, нової книги» [174, с. 270]. Цей письменник висловив сподівання на майбутню творчість у цій сфері А. Гайдара, Л. Пантелєєва, Л. Будогоської, Л. Кассіля, а також згадав кращих українських дитячих

письменників, назвавши О. Копиленка, Н. Забілу, П. Панча, М. Трублаїні, О. Іваненко.

Шкільна повість набула в радянські часи широкої популярності. Офіційні органи розглядали літературу як дієвий чинник виховання, вбачаючи в жанрі шкільної повісті зразок для наслідування, плацдарм для практичного впровадження в життя таких педагогічних доктрин, як необхідність виховання дитини колективом і водночас необхідність самовиховання. Розвиток радянської шкільної повісті пов'язаний з написанням низки творів, традиційно побудованих на історіях про те, як діти перетворюються на «справжніх» радянських людей: «Тимур і його команда» А. Гайдара (1940), «Мій клас» Ф. Вигдорової (1949), «Вітя Малєєв у школі та вдома» М. Носова (1951), «Ніч після випуску» В. Тендрякова (1974), «Опудало» В. Желєзнікова (1981) та багато інших. Українські дитячі письменники також долучалися до процесу створення шкільної повісті в радянський період: «Школа над морем» О. Донченка (1937), «Рідні діти» О. Іваненко (1951), «Діамантовий берег» І. Сенченка (1962), «Бригантина» О. Гончара (1972), «Бухта Солодкого коріння» О. Огульчанського (1973), «Вибір» Г. Усача (1978), «Бджолиний мед» Б. Комара (1985) та ін.

Специфіка діалогії О. Копиленка полягає в тому, що її художньою метою цілком могло бути виховання й формування нового радянського читача. Оскільки романи розраховано на юних читачів та їхніх батьків, вони покликані зобразити користь від процесу «перевиховання» окремих учнів звичайної української школи, як це сталося з Марком Бубирем чи Сашком Мостовим. З погляду введення єдиної для усього радянського суспільства партійно-військової ідеології, заснованої на декларативному пануванні робітничого класу і пріоритеті виробництва над усіма іншими сферами людського життя (а насправді – на партійній бюрократії), стратегічно важливим кроком була орієнтація на виховання наймолодшого покоління. У цьому контексті О. Копиленко вибудовує взірцеві моделі поведінки для школярів на прикладі образів Кіри, Аркадія, Вови, Руфи й Віктора.

У діалогії О. Копиленка знаходиться відображення низка проблем, пов'язаних із вихованням радянської дитини, основні аспекти якої представлені кількома чіткими художніми мотивами. Шкільний колектив, або вужче – окремий шкільний клас, є зручною художньою моделлю, адже її зображення дозволило автору зосередити в рамках обмеженого художнього простору галерею типових персонажів на тлі актуальних тенденцій часу.

Головну героїню Кіри Коваль, відмінницю, піонерку, а потім і комсомолку, змальовано автором у різних ситуаціях. У приватних і суспільних стосунках Кіра відзначається активністю, педантизмом та ініціативністю: вона прагне налагоджувати взаємини як між членами сім'ї, так і між представниками свого шкільного оточення. О. Копиленко зобразив типовий образ радянської дитини-лідера, для якої характерна небайдужість, чуйність, допитливість. Іноді намагання Кіри допомогти комусь межує з бажанням переробити, «виховати» людину. Саме клопотання Кіри привели до «навернення» Вови Поради до табору «позитивних» школярів, а також до кардинального «перевиховання» Марка Бубира.

Якщо порівняти первісний і перероблений варіанти обох романів про школу, стане зрозуміло, що після авторедагування суттєво посилюється виховний пафос діалогії, проте при цьому сюжет набув значного схематизму, було втрачено мотивацію й логіку поведінки багатьох персонажів.

Показовим прикладом такого художнього «спрощення» є сімейна проблематика сюжетної лінії Кіри Коваль, а саме – порушено проблему розлучення батьків, яку автор застосовує як композиційне обрамлення роману «Дуже добре»: на початку твору семикласниця Кіра сумує без матері, яка живе з іншою родиною, тому дівчинку виховують люблячі батько й бабуся; у фінальному епізоді мати повертається і родина радо приймає її. Проте, як видно з роману «Десятикласники», у Кіри залишилася образа, яка в подальшому існувала тільки імпліцитно як певна психологічна перешкода для міцних і відвертих стосунків матері й доньки. Кіра час від часу знаходила приводи, щоб підозрювати Ганну у нечесності: «Дівчина ревнувала матір

до цього завуча, який на години відривав Ганну Дмитрівну від дочки, від родини. Кіра ображалася за свого батька, якого вона безмірно любить... Але не вистачало сил, мужності сказати про це матері» [111, с. 248]. Виходячи з матеріалу переробленого твору, Ганна Коваль постає нечесною дружиною, зрадницею, яка врешті заслужила милосердне прощення своїх близьких. Однак у редакції 1936 р. чітко проглядається вмотивованість сімейного розколу між Ганною і Максимом Коваль. Виявляється мама Кіри давно мала амбіційні плани щодо власної кар'єри: «Бачила себе не якоюсь рядовою вчителькою, а великим професором, якого запрошують в Америку, Англію читати лекції» [111, с. 28]. Але вона ніяк не наважувалася здійснити задумане, знаходила відмовки, а ще жінка не отримала вчасної підтримки від Максима, тому що їй довелося чекати, поки чоловік закінчить інститут, а далі він зовсім «зв'язав її дитиною і проклятим господарством на ці нещасні копійки» [111, с. 28]. Отже, О. Копиленко в першій редакції твору для школярів продовжив розробляти проблему емансипації жінки, порушену в його ранній творчості (образи Мар'яни та Надійки з «Визволення»). Цей важливий для формування образу Ганни Коваль епізод письменник викреслив із діалогії, напевно, у зв'язку з тим, що різноманітні аспекти питання про «визволення» жінки у новому суспільстві після 1930-х років у офіційних рамках соцреалізму прийнято було вважати остаточно розв'язаними, тому О. Копиленко змушений був уникати акцентування на будь-яких тематичних перегуках із бурхливими 1920-ми роками.

У порівнянні з ідеологічно «правильними» пізнішими варіантами, написані у 1930-х роках романи «Дуже добре» і «Десятикласники» містять більш випуклі й складні образи негативних персонажів. Наприклад, в авантюричних тонах детально змальовано життєву історію географа Василя Петровича Чернухи, завдяки чому стає зрозумілою його педагогічна невірність та недолугість. Цей герой має страшну таємницю – він давно живе чужим життям, під чужим прізвищем, вдаючи з себе борця за радянську владу. Насправді в роки революції він воював проти більшовиків, а його політичні погляди становили набір

пропагандистських кліше про українських «буржуазних націоналістів»: «Мріялося про Запоріжжя і Україну з панами, гетьманами, в куркульських хуторах та в козацьких жупанах, тому кубанський вояка перейшов до гайдамаків і служив у охоронній сотні» [111, с. 197]. В цьому персонажеві реалізовано образ цинічного пристосуванця, ворога радянської влади та антисеміта. Щоб увиразнити негативну й аморальну сутність Чернухи, письменник ввів до тексту епізоди про його нахабні залицяння до молодой вчительки Валентини Сидорівни, а також до учениці Марусі Рожко.

Іншим представником негативного табору педагогів у діалогії виступає директор Платон Юліанович Курокут. Його основним недоліком письменник подає професійну інертність і байдужість. У цьому образі О. Копиленко з власної, дещо заангажованої позиції, спробував втілити основні риси вчителя-педолога, і таким чином реалізував художню інтерпретацію подій, пов'язаних зі станом освіти у переломний для України момент першої половини 1930-х років.

На ґрунті ставлення до педології у Курокута виник конфлікт з «позитивною» частиною шкільного колективу. В одному з епізодів Ольга Карлівна зазначає: «В школі зараз працювати важкувато, доки ми її перебудуємо <...> Ми й у Москву писали про те спотворене поняття колективної праці школярів. Писали, що далі не можна навчати за безглуздим бригадним методом, за штучно вигаданим дальтон-планом, без найсуворішої дисципліни в класі» [107, с. 47-48]. Згаданий тут дальтон-план (лабораторно-бригадна організація навчання) був частиною оригінальної системи освіти, започаткованої західними (переважно американськими) вченими, яка була спрямована на активне залучення учнів до самостійної дослідницької діяльності. Роман виховання відомої письменниці Харпер Лі «Убити пересмішника» (1960) також містить згадки про запровадження лабораторно-бригадного методу в США у 1930-х роках: «У благих, але марних стараннях навчити мене «груповій дії» штат Алабама зіпсував милі паперу й вагони олівців. А грандіозний план ніяк не втілювався. До кінця мого першого навчального року те, що Джим називав «десятичною

системою Дьюї», поширилося вже на всю школу» [149, с. 34]. У вуста персонажів-дітей Х. Лі вклала загальне уявлення про цей педагогічний підхід: «Незабаром у всіх класах так буде. При цьому способі за підручниками майже не вчаться, це нібито з коровами: якщо хочеш дізнатися про корову, треба її здоїти, ясно?» [149, с. 20].

Дальтон-план був частиною низки педагогічних експериментів минулого століття, які привели до виникнення педології. Біля витоків цієї науки стояли Селі, Болдуїн, Чемберлен, Кірпатрік, Монтесорі, О. Кей [80, с. 70]. Уперше на необхідності дослідження процесів становлення й розвитку психіки конкретної дитини наголосив американський психолог С. Холл, у 1883 році очоливши експериментальні лабораторії, призначені для вивчення психічного розвитку дітей. Термін «педологія» належить О. Крісменту, учневі С. Холла.

В Україні результатом тривалих педагогічних експериментів стала нова галузь – «педологія», тобто «течія в психології та педагогіці, що виникла на межі ХІХ–ХХ ст., зумовлена проникненням еволюційних ідей у педагогіку та психологію, розвитком прикладних галузей психології та експериментальної педагогіки» [15, с. 381]. Це комплексна наука про розвиток дитини, яка «охоплює всі сторони цього розвитку – і тілесну, і психічну. <...> Педологія вивчає не тільки дитину як ціле, але ще ширше – дитину в її взаємодії з навколишнім середовищем» [232, с. 96].

Педоцентризм набув поширення на теренах України ще до більшовицького перевороту 1917–1921 років завдяки зусиллям С. Русової і Я. Лепіги. Деякі дослідники називають «першим педологом» вітчизняного педагога К. Ушинського [12; 291]. Починаючи з 1920-х років педологічну концепцію активно розвивали А. Залкінд, П. Блонський, Л. Виготський, а також представники експериментальної «Харківської педагогічної школи» – В. Протопопов, І. Соколянський, О. Залужний. Педологи обстоювали ідеї про вільне виховання дитини, про залежність змісту, організації та методів навчання виключно від інтересів і потреб дитини [143, с. 302], вивчали питання про поведінку дитини у колективі, про індивідуалізацію навчання. Незважаючи

на очевидну ефективність роботи «Харківської педагогічної школи», на початку 1930-х років на адресу її представників посипалися обвинувачення у «націоналістичних перекрученнях», «надмірному біологізаторстві» тощо [270].

Постановами ЦК ВКП(б) «Про початкову і середню школу» (1931), «Про навчальні програми і режим в середній школі» (1932) засуджувалися ключові досягнення педології, було проголошено переорієнтацію освітньої сфери на урок як основну форму навчання, систематичний виклад матеріалу вчителем, сталий склад учнів і розклад тощо. У 1936 році Постановою «Про педологічні перекручення в системі Наркомосу» педологію визнано шкідливою, антинауковою, антимарксистською [214]. Разом із тим, названі постанови призвели до уніфікації загальносоюзної системи освіти, а отже, до ліквідації української освітньої специфіки на користь російського взірця [143, с. 303].

У романі «Дуже добре» О. Копиленко дав негативну оцінку педологічним експериментам, розповідаючи про них на прикладі учнів, які прагнули самостійно здобувати знання: «Ще тієї зими, коли були вони в шостому класі, в бригадах було привілля для декого. Не сподобалось, приміром, Сашкові Мостовому слухати урок – взяв і вийшов, нікого не питаючись. Не схотів відповідати – і не відповідає! Щодня непорозуміння» [107, с. 36]. Такі риси характеру дитини, як свободолюбність, прагнення позбутися примусу, жага до самостійності і т.д., є притаманними у творі «негативним» образам школярів – Сашкові, Яші, Марусі, почасти Маркові.

Директора школи Курокута письменник навмисне спримітизував: замість активного реформатора-педолога подав образ лінивого, низькокваліфікованого вчителя, який заявив: «А до чого підручники? Без підручників можна дати поняття про світ, а життя навчить мудрості і боротьби» [111, с. 91].

Із початком 1930-х років нові доктрини радянської влади викреслили усі перспективні надбання педології – вектор на формування цілісної й багатогранної людської особистості, вільний вибір теми навчання, самостійний пошук інформації, пристосування умов середовища до інтересів

дитини тощо. Педологи зазнали політичного тиску й репресій. Радянська система не тільки претендувала на виховання дисциплінованих будівників соціалізму, не тільки перевиховувала так званих «шкідників», вказуючи їм на працю як головний засіб досягнення загального щастя (що яскраво відбито в «Педагогічній поемі» А. Макаренка 1933–35 років) – партійні лідери були налаштовані на рішучу перебудову шкільної освіти, що б дозволяло змалечку плекати у дітей партійно-класовий світогляд, звичку покійрно сприймати чинну владу або будь-які організовані нею зміни або нововведення. Йдеться про проблему виховання особистості, яка в діалогії «Дуже добре» і «Десятикласники» О. Копиленка розв'язується через заперечення вільного розвитку й становлення людини на користь залежності від політико-державної системи.

Письменник створив ідеалізовані образи школярів, які одразу по виході нової ухвали Наркомату освіти УРСР пильно вивчили усі положення і з ентузіазмом їх схвалили – це Кіра, Вова, Аркадій та інші: «Голова піонерзагону – Кіра Коваль – на зборах заявила, що піонери повинні завжди показувати приклад. Вставати обов'язково, коли заходить до класу вчитель, боротись за свідому дисципліну, піонер мусить бути зразковим учнем» [107, с. 36].

У перебігу сюжетних колізій роману «Дуже добре» негативні персонажі, що продовжували обстоювати принципи педології, ліквідуються шляхом звільнення з посад, вони навіть не отримують права на перевиховання, на відміну від учнів, які піддаються «перековці».

Про приналежність діалогії О. Копиленка до романів виховання яскраво свідчить те, що одним із провідних є тут мотив колективізму, у відповідності до якого побудовано схему взаємин створених автором образів радянських школярів. Спершу в романі «Дуже добре» перед читачами з'являються семикласники, більшість з яких об'єднані участю у специфічній радянській формі скаутського руху – піонерії, дитячій комуністичній організації.

Письменник постійно наполягає на тому, що діти, які не є піонерами, або не виконують громадсько-партійної роботи в школі, випадають із загальної

благополучної картини взаємовідносин у шкільному колективі, мають роль «білих ворон»: Маруся Рожко, Сашко Мостовий, Яша Баркін, Марко Бубир. Саме ці юні особистості найчастіше є порушниками дисципліни, стикаються із проблемами в навчанні.

Марко Бубир у романі «Дуже добре» виглядає вередливою, гіперактивною, неслухняною дитиною: «Те, за що ведуть боротьбу Аркадій, Вова, Кіра та інші, звичайно, Маркові не до вподоби, бо йдеться про дисципліну. А Марко один з дезорганізаторів у класі» [107, с. 35]. Таку поведінку умотивовано походженням Марка – він син «шкідника», отже, автоматично зарахований до «негативних» образів українського шкільництва, якому «гуманні» товариші дають шанс виправитися. Уже в першій частині діалогії Марко стає головою авіамодельного гуртка. Цілковите «перевиховання» відбувається в момент, коли хлопець відмовляється від батька Сергія Бубиря, публічно засуджуючи його поведінку. У романі «Десятикласники» зображено, як під впливом колективу Марко піднявся на новий шабель радянської суспільної «ієрархії» – вступив у комсомол.

Не менш яскравим постає образ модниці Марусі Рожко, не схожої на звичайних піонерок. Дівчина погано вчиться, переймається типовими підлітковими проблемами – самовираження, пошуку себе, взаємин із хлопцями: «До піонерських обов'язків Маруся цілком байдужа, їй немає часу вчити уроки, де ж там займатися ще піонерськими справами! Правда, свій червоний шовковий галстук Маруся зав'язує інколи вишуканим бантиком на грудях, коли це пасує до її плаття» [107, с. 74]. Цей персонаж О. Копиленка всіляко обростає «буржуазними» деталями, нагадуючи образ панянки дореволюційних років: вона веде альбом, як колись гімназистки, куди записує примітивні любовні вірші, читає тексти Л. Чарської, яка в радянські часи потрапила до розряду заборонених «буржуазно-міщанських» письменників, а ще крутить любовні романи одразу з кількома хлопцями. О. Копиленко вибудовує ситуацію негативного сприйняття Марусі «позитивними» школярами, а причина такого ставлення, як видно з діалогів, насамперед, криється не у характері

чи особистісних якостях дівчини, а в її захопленнях – вона одягається зі смаком, любить музику й танці. Марусі навіть довіряють очолити театральний гурток. Однак все ж у фіналі діалогії автор ставить її в роль безнадійного і зайвого для соціалістичної системи «елемента», оскільки вона не вступає до вишу, як більшість її однокласників, а замість того, щоб скласти випускні іспити, вирішує одружитися.

Хуліганом і бешкетником у романі «Дуже добре» зображено ще одного персонажа: «Навіть Сашко Мостовий знав природознавство, хоч завжди скептично ставився до шкільної науки. Він – один з несвідомих прихильників завідувача школою Платона Юліановича Курокута, який проповідував, що шкільна наука своє віджила і непотрібна для життя» [107, с. 142]. За сюжетом першої редакції твору, Сашко є складним підлітком, який рано почав курити та пити горілку, зв'язався з вуличною бандою гульвіс, для яких виконує різноманітні доручення за своєрідну плату – «хорошу цигарку чи контрамарку в кіно» [111, с. 76]. Попри таке бурхливе хуліганське дитинство, Сашко пережив момент перевиховання: з роману «Десятикласники» відомо, що він після зникнення зі своєї школи пішов вчитися у військово-училище.

Відтак, школярів в обох романах діалогії поділено на зразкових старанних піонерів або комсомольців, які усвідомлюють свою причетність до колективу, і на несвідомих індивідуалістів. Радянський шкільний клас у О. Копиленка має риси гіпертрофованого колективізму, що означає не просто гуртування учнів навколо спільних ідей, захоплень і громадських справ, а ще й контроль над особистою, сімейною і світоглядною сферою підлітка. Наприклад, Кіра доводить Марку: «Ми погано вчимося! Дисципліна нікуди не годиться, і один з перших порушників – ти... Через таких, як ти, і ми нічого не знатимемо» [107, с. 37]. Тобто головною мотивацією до навчання і розвитку є такі аргументи: «Ми ж повинні бути більшовиками! Де ж наша свідомість?» [107, с. 37]. На рівні цієї розмови школярів майже буквально реалізується ідеологічна аксіома: інтелектуальний і особистий розвиток дитини невіддільний від виховання класової свідомості.

Комуністичний колектив – не тільки зразок для поведінки, а ще й регламентація усіх сфер буття дитини, навіть сфери душевної. Така абсурдність ролі колективізму на рівні типового радянського шкільного класу проявляється в одному з епізодів роману «Десятикласники»: Марка Бубиря більше гнітить відчуження від шкільних товаришів і від класу, ніж арешт власного батька. Хлопець соромиться свого статусу «сина шкідника», фактично – «сина ворога народу», не знає, як будувати стосунки з оточенням. У цій ситуації колектив не дозволяє йому приховувати власні переживання і думки від загалу. Шкільний колектив виступає міні-проекцією більшого колективу – радянського суспільства, автор підкреслено зображує гуманну, шляхетну природу колективізму: «Вони, ці товариші, навчили Марка вірити в справжню дружбу. Скільки разів заслуговував Марко, щоб його вигнали з колективу, заплямували, як егоїста. Але виходило навпаки – його захищали й кликали до себе» [107, с. 320].

Дилогія «Дуже добре» і «Десятикласники» містить виразне дидактичне спрямування, адже на прикладі взаємин персонажів пропагуються високі морально-етичні принципи й цінності, актуальні для будь-якої епохи: дружба, взаємоповага, толерантність, співчутливість, чуйність, громадська активність, шанобливе ставлення до дорослих, жага пізнання.

Однак усі ці поняття та категорії в психології змальованих радянських учнів є невіддільними від колективної комуністичної свідомості: «Три роки Аркадій піонером. Пізнав, що таке товариші, колектив. Піонер – це не лише слово. Це свідомість, навчання, дружба, боротьба. Все піонерське веде в комсомол, в партію, до нашого великого життя» [107, с. 78]. Авторський художній наратив має потужну дидактичність, однак вона безпосередньо підпорядкована тогочасним комуністичним постулатам: на прикладі персонажів реалізується аксіома – бути гарною людиною означає бути відданим ідеям партії.

Про позитивну роль колективу в долі пересічного школяра розповідає сюжетна лінія Тамари Незабудь, в якій репрезентовано проблему сирітства – після того, як у дівчинки померла мати, її вихованням зайнялися Степанида

і Борис Пещери, котрі раніше винаймали у них житло. Опікуни жорстоко поводяться з Тамарою, не годують її, часто не дозволяють ночувати вдома. Від такого жорстокого поводження Тамару рятує шкільний колектив. Завдяки зусиллям «маси» Тамара віднаходить собі нову родину – цей символічний перехід до нового суспільного осередку зусиллями колективу є ще одним важливим елементом «сталінського міфу про «велику сім'ю» (за К. Кларк).

Колективно-центристська свідомість головних персонажів діалогії О. Копиленка відбиває також особливості трактування проблем особистої сфери. Радянська родина постає як маленька частина великого державного механізму. Питання про свободу в сфері статевих й шлюбних стосунків (які посідали важливе місце в проблематиці роману «Визволення») на середину 1930-х років цілком зникли, оскільки партійне керівництво на чолі зі Сталіним повернуло традиційній сім'ї статус «осередку суспільства», всіляко сприяло зміцненню радянської родини. Сім'я стала символізувати соціальний добробут громадянина, виникало асоціативне зближення керівників держави з образами «батьків», радянських героїв – з образами «синів і дочок», а власне держави – з «родиною» чи «плем'ям»: «Запропонована суспільству нова основоположна метафора породила стандартний набір символів, які представляють фальшиву картину організованості з метою закріплення суворо ієрархічної державної структури» [96]. Дуже показовою щодо цієї проблематики є сімейна історія Кіри Коваль: повернення матері Ганни в родину можна трактувати як ілюстрацію до суспільних процесів тих років: щастя від примирення у конкретній сім'ї може символізувати загальне «щастя» від возз'єднання народів у межах великої радянської колоніальної держави.

В обох романах письменник детально змальовує велику родину піонера Вови Поради – хлопець має шістьох старших братів і сестру. Лінію Порад у діалогії варто розглядати як еталонну авторську ілюстрацію повсякденного життя звичайної радянської родини. Його батько Карпо Гнатович – скромний трудівник, працював на заводі, а в роки громадянської війни 1917–1921 років воював у лавах більшовиків. Кожен із синів Карпа Гнатовича, як видно з роману

«Десятикласники», окрім школяра Вови, знайшов своє призначення у служінні «соціалістичному будівництву»: Кирило і Трохим – робітники заводів, Василь, Микола і Павло – військові, Антін – вчений-астроном.

Обов'язковим для соцреалістичної літератури цих років є представлений у дилогії мотив боротьби з ворогом: «В другій половині 1930-х років ворог виступає ледь не головним персонажем» [64, с. 754]. Ворожість проявляється навіть у стосунках семикласників, що пояснюється суперечками щодо новацій у освіті. Піонери в романі «Дуже добре», а потім комсомольці в «Десятикласниках» сприймають пасивних і неохочих до партійної роботи однокласників як дрібних «шкідників» для класу і школи, які знижують загальну успішність; це найнижчий рівень – шкільний колектив. Наступний смисловий рівень, на якому виникає образ ворога – «шкідник» на виробництві. До цього типу належить персонаж Сергій Бубир, який виявляється шахраєм і хабарником.

До того ж, роль «шкідників» на побутово-суспільному рівні у романі «Дуже добре» виконують Степанида і Борис Пещери. Саме ці невдахи-садисти, які знущалися над піонеркою Тамарою, виявляються ідеологічними ворогами, бо поширюють серед молоді дореволюційні пригодницькі й релігійні видання, які в СРСР були визнані «антирадянськими». Наприклад, про це свідчать численні документи, серед яких – інструкція Головополітпросвіти 1923 року «Про перегляд книжкового складу бібліотек та вилучення контрреволюційної та антихудожньої літератури», 1924 року «Інструкція по вилученню шкідливої літератури з книжкових магазинів, бібліотек, читалень», інструкція НКО УСРР 1925 року «Про порядок перегляду літератури на предмет її ідеологічного спрямування та вилучення шкідливої літератури з книгозбірень й читалень, книгарень та кіосків ринку» [104]. Згідно з ними контрреволюційними та антихудожніми визнавалися твори українських письменників, багатьох зарубіжних філософів, російських класиків, а також церковна, пригодницька, майже вся дореволюційна дитяча література, загалом «активізувалася спеціальна робота щодо «очищення» відкритих фондів масових бібліотек усіх типів і видів шкідливих видань» [262, с. 29].

У своїй діалогії О. Копиленко згадує окремі видання, які для бібліотеки радянської людини вважалося недопустимими. Це твори «Нат Пінкертон», «Ванька-Каїн», «Сонька – золота ручка», серія «Розбійник Антон Кречет» тощо: «Можна дістати у Бориса Кириловича і біблію, і житія святих, і євангеліє, і псалтир, і журнал «Русский паломник» [107, с. 127]. Борис Іванович Пещера – колишній білогвардієць, інвалід війни, каліграф і графолог, що заробляє підробкою підписів, а Степанида – ворожить на картах і дає гроші в борг під відсотки. Вони обидва ніде не працюють, а отже – безнадійні вороги, які не заслуговують бути членами радянського суспільства.

Далі спостерігаємо градацію образу ворога у романі «Десятикласники»: тут найбільш негативну роль виконує шпигун Медовий, який прагне викрасти важливі креслення з заводу, де працює мати Аркадія Трояна. За стандартною для соцреалістичного роману схемою Медового ліквідовано органами НКВС. Якщо в романі «Дуже добре» опозицію позитивним героям складають окремі особистості, члени шкільного колективу чи місцевого соціуму, як Сергій Бубир чи опікуни Тамари Незабудь, то в наступному творі діалогії діяльність ворогів розширюється до державних масштабів – Медовий вже є загрозою не просто для окремого підприємства, галузі, а для всієї країни.

Варто відзначити, що суспільно-ідеологічна проблема боротьби з опонентами базується на поширенні в соцреалістичному мистецтві образу ворога, який деякі дослідники називають навіть архетипним у всій системі радянського міфотворення [62, с. 743]. Із цього приводу Є. Добренко зазначив: «Тема ворога набуває нових рис в другій половині 30-х років, поєднуючись із класовою народно-патріотичною доктриною: тепер внутрішній та зовнішній вектори злилися в зображення ворога-диверсанта і шпигуна» [69, с. 194]. У романі «Десятикласники», що створювався протягом 1936–1938 років, автор відбив радянську ідеологію, спрямовану на підготовку до війни з фашистами: «Якщо фашисти нападуть на нашу Батьківщину, я хотіла б потрапити у ворожий тил, скажімо, в столицю фашистської держави, і зробити якийсь самовідданий вчинок» [107, с. 338], – розмірковує Кіра в розмові з друзями. Художніми

засобами конструюється не конкретна модель ворога, якому віддана комсомолка готова дати відсіч, а лише умовний фашист, не вказується його національність чи громадянство.

Мілітаризація проблематики твору яскраво свідчить про особливості реалій тих років: проголошується вектор на протистояння зовнішній загрозі, обов'язок радянської людини не шкодувати на це сил і життя. Як видно з наведеної вище репліки Кіри Коваль, ідеальний образ радянської людини наповнюється ідеологією самопожертви. У системі радянського міфотворення важлива проблема вибору між особистим і суспільним розв'язується наступним чином – колективне перемагає над індивідуальним. Кіра продовжує: «Мені випадає доручення – яким завгодно способом вказати радянським пілотам, куди кидати бомби <...> Вибігаю я на площу – і вмить спалахує величезна пожежа, яскраве полум'я здіймається вище будинків. Це горю я...» [107, с. 338]. Такий вчинок є маркером характерного для соцреалізму мотиву героїзму головного позитивного героя. Саму епоху партійна верхівка позначала як час формування радянського народу, тому ці роки вважалися величними, зі своїми «величними» героями і їхніми подвигами. Мотив самопожертви у творові звучить навіть у словах тендітної десятикласниці Кіри – це стереотип, що дійсно закладався у суспільстві через апарат пропаганди.

Слід зазначити, що цей мотив характерний не тільки для літератури соцреалізму, але й для творів більш раннього періоду радянської літератури. Відданість колективу й державі, жертвування особистим комфортом чи щастям демонструють багато героїв тогочасних романів – це виробничі твори «Цемент» Ф. Гладкова, «Провідна вісь» В. Ільєнкова, «Час, уперед!» В. Катаєва. Порушено цю проблему і в попередньому романі О. Копиленка «Народжується місто», коли працівниця їдальні Марфа до останнього дня вагітності і після народження сина перебуває на роботі, а головні персонажі Микита й Таня працюють понаднормово, навіть ночують на робочому місці.

Мотив самопожертви варто розглядати як супровідний лейтмотиву радянського героїзму, що в соцреалізмі набув статусу цілого феномена.

Є. Добренко наголошує на його провідних рисах: це «героїзм повсякденності, а не патетичний жест» [70, с. 391]; він має масовий характер; героїзм відповідає історичному процесу. Хоча О. Копиленко намагається наділити боротьбу «позитивних» школярів із «шкідниками» рисами нового радянського героїзму, вкладаючи в образи піонерів і комсомольців провідні для персонажів роману виховання риси, все одно їхні слова виявляються демагогією, а пафосні героїчні жести і вчинки в результаті залишаються лише декларацією, наміром до дії. Наприклад, піонерський актив, на чолі з Кірою, Аркадієм та Вовою, зголосився написати листа «в ЦК партії і народному комісару освіти» не лише про те, «що погані сніданки і вчора шестеро учнів мало не отруїлися, а про все і про всіх» [111, с. 161]. У дитячому задумі виявляється суспільна ініціативність, дії дітей учитель Пилип Данилович Кужіль називає «класовою чуйністю і почуттям справедливості радянського громадянина» [111, с. 168]. Однак автор не дає вказівки на те, чи прийшла відповідь школярам і чи взагалі їхнє звернення дійшло до адресата.

Так само порожньою декларативністю завершується лінія, пов'язана з винахідницьким талантом Аркадія: невідомо, яке майбутнє чекало на вигаданий дітьми електромобіль і чи звернули на нього увагу дорослі спеціалісти, тим паче, немає ніяких відомостей про подальшу долю сконструйованої ним ракети.

Таким чином, у 1930-х роках О. Копиленко спрямував творчі зусилля на опанування проголошеного радянською владою методу – соціалістичного реалізму, звертаючись до перспективного, але зовсім мало опрацьованого українськими письменниками матеріалу – теми шкільного виховання дитини.

Висновки до третього розділу

Головною особливістю романної творчості О. Копиленка у 1930-х роках є поступовий відхід від неореалістичного напрямку і утвердження в рамках соцреалістичної парадигми. Ідеологічно-стильовий поворот у творчій долі

письменника відбувався поступово, про що свідчить тенденція до активного переписування власних творів цього періоду в пізніші десятиліття.

У романі «Народжується місто» О. Копиленко на тлі тогочасного виробничого процесу висвітлює особливості людських характерів та взаємин, дещо схематизованих у дусі соцреалістичної парадигми, але водночас наділених певними неповторними рисами. Так, належність твору до соцреалістичних виробничих романів засвідчується виробничо-професійною тематикою; своєрідністю групування персонажів – розподіл на «позитивних» і «негативних», або на «ударників» і «шкідників», їхнє протистояння; змішуванням і взаємозв'язком професійних і особистих конфліктів; мотивами возвеличення праці, колективізму, мілітаризації повсякдення, викриття ворога, перевиховання, боротьби з релігією; проблеми зіткнення старого і нового (дореволюційного і пореволюційного) світобачення, західного (капіталістичного) і комуністичного світів, братерської ворожнечі. Досить самобутньо автор роману «Народжується місто» розробляє проблему здобуття життєвого успіху, реалізуючи її на основі образної опозиції «лідер – невдаха».

У діалогії «Дуже добре» і «Десятикласники» О. Копиленко торкнувся широкого спектру актуальних для того часу питань. Вартими уваги вважаємо порушені автором проблеми шкільної освіти та її реформування, виховання особистості в школі та в сім'ї, вибору між особистим і суспільним, переживання дитиною розлучення батьків, сирітства. Вивчення цих проблем, а також інших компонентів художньої структури діалогії відкриває широкі перспективи для подальших досліджень, у тому числі міждисциплінарних.

Маємо змогу виокремити виразні ідеологічно-марковані чинники у конструюванні художньої основи романів «Дуже добре» і «Десятикласники», які створюють ефект однобічного авторського трактування суспільно-політичних реалій. Письменник зобразив момент впровадження тих засад педагогічно-виховного процесу, які закріпилися у вітчизняній школі ще сімдесят років тому і в основному діють до сьогодні. Однак при цьому автор дуже

спрощено передав особливості експериментаторської педологічної думки, визначивши її як неефективну. Тим самим, письменник заперечив психологічну закономірність про різні, індивідуальні можливості розвитку кожної окремої дитини.

Разом із тим, за відлунням пропагандистських гасел постає певна картина дійсності, яка дозволяє об'єктивно поглянути на життя різних верств українців, а головним чином – українських школярів у ті роки. Цікавими для дослідження виявилися різноманітні мотиви колективізму, боротьби з ворогом, героїзму та самопожертви.

Аналіз проблематики діалогії про школу дозволив визначити належність досліджуваних творів до різновиду радянського роману виховання з такими його обов'язковими рисами, як поділ персонажів на «позитивних» і «негативних», героїзм як особливість провідних позитивних героїв, ідейно-тематичний вектор на перевиховання чи «перековку» частини «негативних» персонажів або на оголошення їх «ворогами» і подальше покарання чи ліквідацію.

РОЗДІЛ 4

СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛІЗМУ 1930–1950-Х РР. У ПІЗНІЙ ПРОЗІ О. КОПИЛЕНКА

4.1. Оповідання 1930–1950- рр.: особливості тематичної й сюжетної організації

Пошуки нових, відповідних радянським умовам творчості, тем, проблем і форм привели письменника до створення у 1930-х роках романів «Народжується місто», «Дуже добре» і «Десятикласники». Але в царині малої прози О. Копиленко стає менш плідним. За неповні десять років О. Копиленко написав лише кілька «дорослих» оповідань («Оповідання про могили» 1932 року і «Шрам» 1934 року), все активніше долучаючись до розвитку радянської дитячої літератури. Хоча в одній із своїх заміток письменник зазначив, що пише для дітей мало («Літературна газета», 11 квітня 1946 р.), проте на цій літературній ниві він таки зміг досягти певних висот, адже мав власні досить прості творчі правила й орієнтири: «А «спеціалісти» часто думають, що дитячий твір вийде тоді, коли там буде написано різних поменшань, на кшталт – сонечко, дитинонька, платтячко <...> Але діти й самі не вживають цих слів, бо їм хочеться скоріше вирости, і вони копіюють дорослих. Найкраща книжка для дітей та, яку з охотою прочитають і дорослі» [117, с. 3].

Ще в 1920-х рр. певну популярність серед юних читачів О. Копиленко здобув завдяки оповіданням «Сеньчині пригоди», «Пригноблений», «Юрко» (1924), «Друзі» (1927). Сюжети цих творів побудовано на основі різноманітних непересічних історій із життя звичайних хлопців та дівчат, які живуть в невеличких провінційних містечках, ходять до школи, по-дитячому бешкетують і розважаються. Проте невід’ємним, спільним компонентом цих оповідань є яскравий соціальний та ідеологічний контекст, який презентує реалії доби.

Наприклад, Сенька, який вимушений торгувати на вулиці цигарками, заробляючи на життя, уві сні бачить апокаліптичну картину: страшний монстр пожирає золото і п'є кров простих робітників – виявляється, це «пан капітал», якого позбулися радянські люди, тому їх скоро чекає щасливе життя («Сеньчині пригоди»). В іншому оповіданні юна компанія випадково викриває змову банди білогвардійців, які планували влаштувати вибух на залізниці («Друзі»). Деяких персонажів письменник взагалі наділив неабиякою сміливістю та спритністю («Юрко»): у роки революції маленький хлопчик допоміг братові-більшовикові втекти з в'язниці: «А коли місто одбили червоні, Юрко записався в комсомол. Хоч і малий ще, а його прийняли» [122, с. 19].

Продовжуючи розробляти ідеї для дитячих творів у 1930-х роках, О. Копиленко надалі вносить у тексти потужний громадсько-соціальний елемент: так, юний герой Костик із оповідання «Комашня» (1932) розгортає цілу кампанію боротьби з пияцтвом, щоб відучити від згубної звички свого тата, а згодом піонерам «дозволяють» взятися за більш масштабні справи – роботу на заводі.

Особливу увагу в дитячих творах цього десятиліття письменник звертає на художнє розв'язання шкільних проблем, зображуючи повсякдення українських дітей у радянській школі: «Шкідник» (1932), «Воликове нещастя» (1935), «Секрет», «Школярі», «Порізана парта» (1936) та ін. Картини подвигів та героїзму маленьких громадян поступово змінюються більш приземленими замальовками дитячого побуту і навчальних буднів.

Якщо основна дія оповідань 1920-х рр. відбувалася на тлі таких локацій, як вулиця, сад, залізниця, кар'єр, ліс тощо, то у 1930-х рр. сюжети дитячих оповідань розгортаються переважно в межах шкільних кабінетів і подвір'їв. Так, твір «Воликове нещастя» є оповіддю про шлях перевиховання хвалькуватого бешкетника Волика – від ледачого двієчника до активного піонера. В оповіданні «Секрет» письменник розповідає історію відданої дружби однокласників Борі та Ліди. Різноманітні нюанси взаємин дітей

у шкільному колективі автор змалював також у оповіданні «Порізана парта», порушивши проблеми ворогування й дружби, взаємної підтримки й заздрості, порядності й чесності.

Дитячі твори 1940-х років написано під впливом подій Другої світової війни, тому в них відображено складні долі дітей на тлі фронтових чи повоєнних реалій. Як правило, ці твори мають виразне патріотично-виховне та ідеологічне спрямування. Прикладом може послугувати оповідання «Хата хлопчика-мізинчика» (1947): його побудовано із застосуванням казково-міфологічних елементів, пов'язаних із традиційним для фольклору різних народів образом Хлопчика-мізинчика. На війні загинув батько Дениса, зруйновано їхній будинок, але хлопчик попри свій вік серйозно сприймає сімейні турботи, опікується сестрою, хоча фізично він не здатний вирішити негаразди (збудувати хату). У центрі – образ «крихітної людини» чи «маленького дорослого», який є зовні непримітним персонажем, однак згодом він набуває героїчних казкових ознак і з допомогою дивовижного помічника виходить переможцем зі складної ситуації. Роль чарівника належить дядькові Кирилу – колгоспному бригадиру.

За один день (характерна для казки гіперболізація) на подвір'ї зведено нову хату: Кирило тут презентує потужну добродійну силу – радянського суспільства. Успіхи соціалістичної розбудови імпліцитно асоціюються з казковим поняттям дива, в результаті якого «позитивні» герої заслуговують на щасливий фінал, що корелює з радянським міфом про заможне життя колгоспників: «Оце тобі хата. Вона з готових частин. Бачиш. Такі хати виробляють у нас на радянському заводі <...> Тепер усе наше село таким буде» [121, с. 206–207].

Художній світ цього соцреалістичного тексту для дітей рясніє традиційними для міфології різних народів архетипами, серед яких – архетип ініціації. Дитина через випробування смертю батька, тяжку працю приходиться спершу до усвідомлення себе як годувальника сім'ї, але зазнає поразки, бо все, що вона може – побудувати хату для жука (іграшкова «корова»).

Перемога здобувається лише шляхом усвідомлення себе як частини суспільного організму, через архетипну ідентифікацію себе. У творі «Хата хлопчика-мізинчика» це ідентифікація зі «всемогутньою» радянською спільнотою як антитезою індивідуального сімейного господарства.

У передвоєнні роки письменник опублікував окремі «дорослі» оповідання («Земля» 1938 р., «Син» 1939 р., «Сім'я» 1940 р., «Дорога на Перемишль» 1940 р.), позначені, в порівнянні з оповіданнями кінця 1920-х років, суттєвим увиразненням в тематиці й поетиці ідеологічного компонента, який ще більше посилюється у збірках воєнного періоду: «Допит», «Батько», «Брати» (1942), «Мовчання» (1943) і «Невтомне життя» (1945).

Тематично-ідейна структура творів, написаних О. Копиленком ще напередодні війни, становить собою яскравий приклад етапного для соцреалізму переходу, який відбувся в 1940-х рр., – від чітко вираженого антагонізму до «єдиномислія», про що зазначає ще А. Терц, стверджуючи, що в цей момент своєї історії соцреалізм перейшов у фазу «реалізму комуністичного», а фактично – набув рис класицистичних [247]. Т. Гундорова, аналізуючи цю концепцію розвитку соцреалізму, визначала, що в літературі 1940–50-х рр. виникає «гомогенізована тотальність»: «з'являються твори, де зображений не один позитивний герой, але майже всі герої є позитивними, і питання полягає лише в тому, щоб розкрити конфлікт між гарними і найкращими» [60, с. 177].

Так, коротке оповідання «Земля» 1938 р. вражає потужною плакатністю образів настільки, що цілком може трактуватися як прояв «візуального» та «імітаційного кітчу» в соцреалізмі (за Т. Гундоровою). Адже в цей твір закладено певні «готові рецептивні моделі», які «мають однозначне і прозоре витлумачення та діють сенсорно, чуттєво» [60, с. 201]. Герой-оповідач прогулюється колгоспним полем і милується красою землі. Явно гіперболізована грандіозність і монументальність виявляється навіть на рівні змалювання деяких пейзажних деталей: «Мені не видно було кінця житнього лану, бо хліб виріс вище мого зросту» [119, с. 208]. Письменник увів монолог

голови колгоспу Івана Темноти для поглиблення візуального враження: з уст Івана лунає історія про важкий шлях від злиднів до благодатного сьогодення, а кульмінацією розповіді стає висловлення персонажем його заповітної мрії – побачити Сталіна і подякувати йому. Образ вождя виникає як апогей монологу колгоспника, його розповідь набуває рис урочистої промови. Мовчання персонажа-співбесідника сигналізує про безумовне погодження з думкою Івана. Ідилічне духовне єднання обох героїв, з точки зору виробленої на той момент соцреалістичної парадигми, надає оповіданню особливого монументального пафосу, покликаною зобразити прекрасну, оптимістичну, ідеальну реальність, яка водночас має ознаки фальшивості та імітованості.

За рахунок уведення до тексту трагічної деталі (розповідь про смерть Іванового сина в роки революції) виникає мотив жертвності, а відтак посилюється тиск монументальності на реципієнта, і в такій моделі дійсності закономірно зростає значущість ролі партії та Сталіна в житті кожного громадянина. У цьому оповіданні найвиразніше постає явище кітчу як прикмети часу: страждання українських селян від пережитого Голодомору ще не загоїлися, а в цей час з-під пера письменника виходять рядки, присвячені Сталіну: «Дозвольте просто подякувати і доповісти, скільки зерна лежить у наших колгоспних коморах, скільки любові до партії і до вас у наших серцях...» [119, с. 210].

Як видно з попереднього оповідання, увагу письменника привертає сільський простір, в межах якого відбулися кардинальні зміни після запровадження колгоспів. Торжество праці, зокрема колгоспної, є провідним мотивом у творах О. Копиленка в ці роки. Наприклад, працелюбність притаманна більшості персонажів оповідання «Сім'я» 1940 р. У центрі зображення тут перебуває старий сільський учитель, залюблений у свою роботу. Він вирушає на прогулянку, в перебігу якої персонаж розмірковує, зустрічає людей, вирішує проблеми, а мимохідь автор змальовує

перед читачем ідеалізовані колгоспні реалії, надміру «прикрашені» позитивом, перемогами і здобутками.

Не обійшлося тут і без стандартного для 1930-х років образу «шкідника» – працівника ферми Талалая, який «страждає тяжкою хворобою – ледарством» [119, с. 228]. Його в кінці твору успішно ліквідовано – принаймні морально, адже Талалая публічно висміяли на колгоспних зборах. Однак цей сюжет, хоч іще не зовсім позбавлений конфліктності, усе ж поволі наближається до змалювання боротьби «хороших із кращими»: головною колізією в творі відзначається лінія старого вчителя. Керівництво райвідділу освіти направляє його на роботу в інше село, у «слабку» школу; вчитель, у свою чергу, встиг звикнути до свого колгоспу й відчуває себе його частиною, тому їхати відмовляється. На його захист стає все село: письменник сконструював акт дружнього єднання односельчан. Такий фінал є мініатюрною візуальною проекцією створеного у радянському світі міфу про «велику сім'ю».

В О. Копиленка в цей час з'являються й твори, не позначені такою очевидною плакатністю образів і тем. «Син» (1939) – оповідання про складність стосунків між батьками й дітьми-підлітками, містить елементи дидактизму, а також пошуку педагогічних підходів у сімейному вихованні. Це один з небагатьох творів цих років, дія якого відбувається в місті, зокрема, використано локус квартири. Лікарка Наталя Василівна не може порозумітися з сином Романом і, щоб виправити ситуацію, вдається до хитрощів. Коли Роман дізнається, що про його негідну поведінку мати написала листа дядькові Антону, він намагається змінитися. Замальовка з життя звичайної сім'ї з типовими «вічними» проблемами, однак, відзначається наявністю типово соцреалістичних ознак, серед яких – акцент на мілітаризмові та звеличення людей «простих» корисних професій (лікар, військовий). Зовсім не випадково Антон, дядько Романа, служить у Ленінграді – автор вимальовує образ справжнього чоловіка, захисника й громадянина як ідеальний зразок для наслідування. Але цей ідеальний

герой перебуває десь поза рамками основної дії, і просторова віддаленість робить його ще більше звеличеним, мудрим, сміливим. Про державний кордон як особливе, майже сакральне місце, говорив Є. Добренко: «Тут – місце зустрічі радянського і ворожого топосів. Кордон живе особливим життям, сповненим небезпек і подвигів, а отже – героїв і ворогів» [70, с. 131].

Військові дії на фронтах Другої світової війни і солдати Червоної армії швидко стали об'єктом змалювання в творах низки українських письменників у 1940-х роках. О. Копиленко, перебуваючи в евакуації (в Уфі й Москві), намагався стежити за перебігом трагічних подій і паралельно з журналістською діяльністю писав оповідання. Провідною темою цих творів є подвиг радянського народу в боротьбі з нацистськими окупантами.

Показовим з погляду реалізації в тексті типових на той час тем, образів і сюжетних ходів є оповідання «Брати» (1943). Його побудовано у формі історії із життя, розказаної полоненим Вальтером Шульцом. Він був свідком ситуації, сміливі радянські воїни виявилися гордими та незламними перед спільним ворогом. Українець Тарас наніс смертельний удар Гофунгу, промовивши до росіянина Івана «прощавай, брате», а той на прощання назвав його братом у відповідь.

Художня основа цього оповідання є прикладом концентрації в тексті ключових ознак соцреалістичної літератури про війну. Насамперед, у творі актуалізується категорія радянського мілітаризму, яка поступово набирала значущості як компонент соцреалістичної парадигми, і в творах про Другу світову війну була реалізована якнайповніше. Далекий, напівміфічний «ворог» у системі ідеологічної пропаганди тепер набув фізичного втілення. Доволі швидко цей образ став центральним об'єктом критичного змалювання в мистецьких творах. Три персонажі, що презентують у оповіданні групу «ворогів», фашистів, є суцільно «негативними», позбавленими будь-яких людських чеснот (хитрий австрієць з рабською психологією Шульц, нервовий і агресивний п'яничка Гофунг, боягуз і хам Зеєр). Вражаючим героїзмом наділив письменник групу їхніх антагоністів, «позитивних»

персонажів – Тараса та Івана. Ці змучені полонем радянські солдати готові терпіти приниження й муки, адже поклялися служити Батьківщині.

Сюжет побудовано на основі життєвого шляху персонажа, сповненого трагічної героїки: Тарас відмовився вдарити Івана, убив ворога-німця, чим підписав смертельний вирок собі й російському солдату – письменник надає фінальному епізодові монументального пафосу, увиразнюючи тему радянської дружби народів як основу подвигу звичайного радянського солдата.

Тема подвигу звичайного радянського солдата-українця залишається провідною в оповіданнях 1940-х років. У центрі таких творів переважно постають рядові Червоної армії на тлі буремних фронткових подій. Головними рисами їхніх образів є сміливість, оптимізм, дотепність. Часто вони є носіями філософських міркувань щодо своєї ролі в справі захисту свого народу – такими є Іван Паляниця («Невтомне життя», 1942), Ананій Ярченко («Птахолов», 1943), Карпо Безрукий («Мовчання», 1943).

Письменник оспівує також подвиги радянських партизанів на території України («Чорна душа» 1943, «Настя Невкрита» 1943, «Ніч перед святом» 1943). Серед головних героїв його творів постають також жінки або літні люди, які докладають чимало зусиль, роблячи свій внесок у боротьбу з ворогом («Горда земля» 1942, «Настя Невкрита» 1943, «День світлий» 1944). Важливе місце в системі персонажів своїх оповідань О. Копиленко відводить образам дружин та матерів, які стійко переносять випробування, очікуючи на повернення своїх чоловіків та синів із фронту («Сльози матері» 1942, «Чуєте мене?..» 1942, «Пекуча сльоза» 1947).

Останнє десятиліття творчості О. Копиленка позначене зверненням автора до досить обмеженого кола тем і проблем, звідси – помітна стильова й сюжетна однотипність. Видані у цей час дитячі твори стосуються художнього змалювання різноманітних явищ і проявів природи, а також автор продовжив вивчати шкільний світ і дитячі взаємини: збірка «Як вони

поживають» (1948), оповідання «Вони вирости» (1950), «Подарунок» (1951), «Дружба» (1953), «Перепелятко», «Весняна дорога» (1956) та багато інших.

Мала проза для дорослих читачів у 1950-х роках поповнилася кількома новими зразками, більшість сюжетів цих оповідань присвячено темі відбудови повоєнного українського села: «У гостях» (1950), «В степу» (1953), «На початку осені», «Весілля» (1954), «Сусіди» (1955) тощо.

4.2. Тема повоєнного села в романі «Лейтенанти»

У 1947 році побачив світ роман О. Копиленка «Лейтенанти», присвячений темі повоєнного життя українського села. Головним героєм твору є старший лейтенант Червоної армії СРСР Данило Соколенко, який повернувся у рідне село Яруги, мріючи відпочити після чотирьох років, проведених у безперервних боях, щоб потім переїхати працювати до обласного центру. Доки Данило чекає листа із запрошенням на роботу, перед ним відкривається безрадісне повсякдення його рідних та односельців.

Голова колгоспу Конон Славко тринькає державні гроші й не виконує своїх обов'язків. До його оточення належать ледарі або пияки: бригадир Борис Недуда, члени колгоспного правління Іванюта, Трясун, Семен Лежалий, а також псевдо-інвалід і спекулянт Самійло Третяк (за чутками, прострелив собі руку, щоб не йти на фронт), завідувач школи Серафима Скачко.

Окрім Данила, з фронту також повернулися інші чоловіки: молоді лейтенанти Мирон Чалий (інвалід – без ступень), Василь Шатоха, Андрій Шугай, Яків Новіков, а також «їздовий» Іван Довгий. Демобілізовані вояки гуртуються, прагнучи відбудувати колгосп і відродити село, тому вступають у протистояння з головою Кононом Славком.

У Данила на війні загинув брат Іван, а батька німці розстріляли за участь у партизанському загоні. Удома лейтенанта дочекалися мати Стеха, своячениця Тетяна – вдова Івана, племінники Сашко й Ганнуся. Наречена

Данила Ольга Шугай перебуває в депресії після полону. Колишні закохані не знаходять спільної мови. Перед головним героєм постає класицистична дилема протистояння почуття і обов'язку: вибрати матеріальний комфорт і кар'єрне зростання в місті чи залишитися в селі?

Урешті-решт, герой вирішує, що його місце – у рідному селі серед лейтенантів-комуністів. Колишні солдати, заручившись підтримкою керівництва, починають змінювати своє село: Данила призначають директором школи, його друга Андрія – головою колгоспу, а Мирона Чалого – секретарем партійного осередку. У Яругах одразу з'являється електричне освітлення. Ольга Шугай стає керівником птахоферми, повернувшись до нормального життя і сподіваючись на продовження стосунків із Данилом. У фіналі щасливі селяни на чолі з лейтенантами навесні починають утілювати свої плани.

Тема повоєнних реалій в Україні 1940–1950-х років знайшла своє відображення також у творах Ю. Яновського («Жива вода»), Г. Тютюнника («Смерть кавалера», «Вогник далеко в степу»), М. Стельмаха («Правда і кривда»), В. Земляка («Рідна сторона»), В. Козаченка («Нові Потопи», «Зорі назустріч») та ін.

Зображені у романі О. Копиленка «Лейтенанти» події відбуваються приблизно протягом одного місяця, від лютого до березня 1945 року. Таким доволі стислим хронологічним каркасом твору письменник спробував охопити широку панораму сільського життя, яке повинно було відродитися після війни. Бачимо традиційний для соціалістичного реалізму поділ персонажів на позитивних «свідомих» комуністів, готових відбудувати глухе село, понівечене війною (на наслідки якої й було списано результати десятирічного насадження колгоспного ладу) і негативних «шкідників» – бюрократів або пристосуванців, «винних» у такому стані речей в сучасному авторові українському селі.

Дослідник О. Бабишкін порівняв фабульну схему роману О. Копиленка зі схемою роману А. Головка «Бур'ян» (1927), а демобілізованого

червоноармійця Давида Мотузку [48, с. 124] – з Данилом Соколенком і групою колишніх радянських офіцерів у романі «Лейтенанти». Він наполягав, що О. Копиленко майже механічно повторив розроблений раніше сюжет і при цьому не зважив на те, що «радянські люди за 20 років незмірно зросли, <...> що в нових умовах складаються нові, докорінно відмінні конфлікти, які не мають у собі антагонізму, властивого класовому суспільству» [6, с. 180].

Основна сюжетна лінія головного героя Данила Соколенка будується на його внутрішніх сумнівах і роздумах: молодий лейтенант починає вагатися між працею у колгоспному селі й кар'єрою у великому місті. Головний персонаж Данило постає як дещо нетиповий «*homo soveticus*»: він хоч рефлексує над дилемою боротьби почуття і обов'язку, а не діє сліпо за приписами партійних лідерів. Така поведінка головного героя обурила багатьох радянських рецензентів по виході роману. О. Бабишкін зазначив: «Данило Соколенко з роману «Лейтенанти» зі своїми нескінченними гамлетівськими ваганнями не вкладається в поняття сучасної, справді радянської інтелігенції. Він не є образом, типовим для сучасного села» [6, с. 181]. Із погляду апологетів соцреалізму, головний персонаж, який сумнівається, становить значний недолік будь-якого художнього твору. Звичайно, Данилові притаманна деяка неоднорідна психологічна глибина, проте, в порівнянні зі складними, подекуди психологічно роздвоєними образами із неореалістичних творів О. Копиленка (Мрава з «Твердого матеріалу», Ліза з «Будинку, що на розі», Пріся й Мар'яна з «Визволення» та ін.), Данила не можна назвати «гамлетівським» персонажем, оскільки його вагання позбавлені невідворотного драматизму чи трагізму. Тому О. Бабишкін у цьому випадку використав нелогічне й непідтверджене матеріалом роману трактування образу персонажа.

Про Данила Соколенка, як і інших лейтенантів та колгоспників, варто сказати, що їхні характери письменник конструює, неодмінно спираючись на пропагандистські кліше радянського воїна-переможця, який брав участь

у визволенні світу від нацизму і є глибоко переконаним, що перемогу здобуто лише завдяки керівництву компартії й особисто Й. Сталіну. Наприклад, Андрій Шугай по приїзді додому так висловлює Данилові свої думки: «Так от, давай кидати найважчі ділянки роботи і по канцеляріях розбігатись. Чому ж? Це найлегше. А нас ніхто не примушує... Так? А комуніст повинен завжди бути там, де народів важко, де він найпотрібніший» [113, с. 174].

У монологі Данила над могилою батька поєднуються інтимність трагічної особистої втрати і до абсурдності плакатні гасла про значення комуністичної партії для його особистого життя: «Я розповім про вас людям, я розказуватиму дітям, нехай знають, як ми поливали своєю кров'ю землю, щоб легше їм було йти своєю дорогою до вічної радості. <...> Ви готувались вступати до партії, ми разом читали Сталіна, перед самою війною. Я тепер комуніст. На грудях у мене схований заповітний квиток» [113, с. 47]. У цьому епізоді виразно проявляється характерна риса соцреалістичної парадигми: тоталітарне міфотворення, в якому поєднуються елементи правічної сакральності й нового, комуністичного світогляду. Могила, яка уособлює символ пам'яті, зв'язку між живими й померлими, є місцем, де відбувається символічний акт заміщення рідного батька на батька-вождя для головного героя «Лейтенантів». Образ Данила в цілому нагадує персонажа, про якого Х. Гюнтер висловлюється так: «Героя, що знаходиться в центрі роману, зазвичай оточують другорядні фігури авторитетних та ідеологічно свідомих помічників <...> Ці помічники ніби заміщують «невидиму» вищу батьківську інстанцію. Сам Сталін як персонаж радянського роману не бере участі в дії, тому що по своїй суті він є не героєм, а «батьком» [62, с. 756]. Фактично, особиста трагедія для Данила компенсується тим фактом, що він має істинні ціннісні орієнтири, які йому передав батько. Тому герой, попри втрату, продовжує дивитися в майбутнє з оптимізмом і вірою, які йому дає партія, перебравши на себе роль об'єкта поклоніння, обіцяючи квітуче життя в світлому майбутньому.

Письменник намагався передати настрої і думки молодій людині, окреслити проблему самореалізації. Участь у війні стала гіркою, але все ж можливістю для цього хлопця з глушини, як і для тисяч інших, побачити світ, познайомитися з побутом містян, навіть життям і думками інших народів. Тому актуалізувалася проблема терзання молоді особистості, тісно пов'язана з уже згаданою вище проблемою почуття і обов'язку – обрати професійні перспективи, особистий комфорт і широкі горизонти для свого розвитку в місті чи піти за покликом почуття обов'язку перед малою батьківщиною, рідними і близькими, дотримуючись традиційної формули «де народився, там і згодився». Порухення цієї теми є навіть відголоском мотивів, що пронизують творчість видатного мислителя Г. Сковороди, пов'язаних із вибором людиною життєвого шляху: «Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить, / Буду вѣк мой коротати, гдѣ тихо время бѣжит» (Пѣснь 12-я) [230, с. 42]; «На что ж мнѣ замышляти, / Что в селѣ родила мати? / Нехай у тѣх мозок рвется, / Кто високо вгору дмется, / А я буду себе тихо / Коротати милый вѣк» (Пѣснь 18-я) [230, с. 57].

Данила також, як ліричного героя Г. Сковороди, приваблює рідна природа, знайомі з дитинства місця. Більшу частину сюжетної дії персонаж О. Копиленка спостерігає за подіями в Яругах, дає поради односельцям, довго не наважуючись узятися за відбудову колгоспу. Важливу роль в поетиці роману «Лейтенанти» відіграє хронотоп прогулянки, який сполучає в собі охарактеризовані дослідником М. Бахтіним поняття «хронотопу зустрічей» і «хронотопу шляху». Письменник виводить Данила на сільські вулиці, і в перебігу його руху по дорозі сюжетна дія зосереджена не стільки на думках і переживаннях персонажа, скільки на відображенні панорами життя повоєнного села. Хронотоп шляху, за М. Бахтіним, цікавий тим, що «тут можуть виникати будь-які контрасти, зіткнутися й переплестися різноманітні долі» [7, с. 392]. Усі контрасти повоєнних буднів свого села помічає Данило, а разом з ним – і читач. Проте радянський молодий лейтенант настільки вірить у могутність партії, що для кожної проблеми,

з якою він стикається (бюрократія, поганий урожай, занепад школи і т.д.), він бачить колективні способи вирішення.

Урешті персонаж схиляється до варіанту залишитися в селі, але керується при цьому не «філософією серця», а думкою комуністичного оточення, підпавши під вплив товаришів і намагаючись уникнути ярлика «дезертира на громадському фронті».

Рішення Данила залишитися в колгоспі тішить багатьох його друзів, вони починають разом будувати плани, мріяти про спільну працю у колгоспі. Автор торкається проблеми дружби як фронтового братерства: кожен лейтенант готовий прийти на допомогу іншому, захистити від «шкідників», розрадити в горі чи негараздах (наприклад, друзі Данило, Андрій і Василь відвідують інваліда війни Мирона, докладають зусиль, щоб зробити його життя повноцінним).

На тлі теми ентузіазму молодих лейтенантів виразно постає традиційна для О. Копиленка проблема раціоналізаторства – тепер уже в повоєнному селі. І ті, хто повернувся з фронту, і звичайні колгоспники висловлюють власні плани й думки про відродження села. Проте в романі «Лейтенанти» названа проблема супроводжується мотивом декларативності комуністичної влади: слова і мрії «позитивних» персонажів тут не підкріплено реальними вчинками. Так, Василь Шатоха мріє збудувати гідроелектростанцію, організувати задля цього виробництво цегли: «А я труби обпалю на цегельні, глиняні. Значить, втрати води в землю, в путі, не буде. Коштуватиме копійки, а користь – самі знаєте, яка. Нам гідроелектростанцію треба...» [113, с. 154]. Данило розмірковує про необхідність просвітницької місії в селі: «Треба читати лекції, доповіді на життєдайному матеріалі. Треба відкрити вечірню школу, агрогуртки, розгорнути партучбу... Все треба, і треба, і треба!» [113, с. 163]. Сюжет роману показує, що плани комуністів аж до кінця дії залишаються лише у перспективі. Із тексту очевидно, що здійснити зусиллями лейтенантів вдалося небагато – звільнили недолугого голову Славка, випадково знайшли нового фельдшера (Валю, дружину Андрія Шугая), електрифікували

будівлю, де тимчасово містилася школа, отримали обіцянку від котрогось уральського заводу зробити в майбутньому турбіну для гідроелектростанції.

До речі, звернення на Урал за турбіною тут виглядає дивним вчинком: на той час мала завершитися реєвакація промислових підприємств і необхідні деталі українські колгоспники могли замовити в межах власної республіки, що було б ефективніше й вигідніше (наприклад, з 1934 року функціонував Харківський турбінний завод, який було повністю відбудовано після війни вже в 1946 році). Проте в межах цього художнього твору утворюється абсурдна з точки зору логіки й закономірна в межах соцреалістичної парадигми ситуація, схожа на ту, яку описав Ю. Шерех у зв'язку з поемою Л. Первомайського «На крутих берегах»: механік Матвій Горбенко часто згадує роки війни і фронтового товариша Никанора Личкова, але той не відповідає йому на листи; аж раптом на МТС до нього приходять партія техніки з Сталінграду: «Замість листа прийшли трактори, – форма привіту від Никанора. Він їх робив» [283, с. 1029]. Отже, замовлення турбіни з Уралу з боку героїв О. Копиленка варто розцінювати як абсурдний жест і водночас як актуалізацію важливого для соцреалізму мотиву «дружби народів».

Письменник намагався виокремити здобутки героїв роману «Лейтенанти», але йому не вдалося художньо оформити досягнення повоєнної мирної доби, реалізовані в конкретних формах чи реаліях. Найбільш яскравими виявляються хоча й недавні, але минулі досягнення, пов'язані зі звільненням Європи від нацизму під час Другої світової війни. Цією темою увиразнюється мотив боротьби з ворогом як складова соцреалістичної парадигми в мистецтві 1920–1950-х років і як закономірне продовження мотиву пошуку ворога, присутнього в діалогії «Дуже добре» і «Десятикласники».

У цьому сенсі варто вказати на особливість утілення соціальної і морально-етичної проблематики у романі «Лейтенанти», яка відображає тенденції того часу: персонажі говорять про відбудову, створення, відродження, однак у дійсності їм добре вдається лише виявлення ворога,

боротьба з інакодумцями. Так, селяни з Яруг на фронті ліквідували зовнішню, світову загрозу – нацистів, а після демобілізації вони знищили ідеологічних супротивників у своєму колгоспі. Крім того, автор використовує дуже показовий ретроспективний епізод із часів проведення колективізації, коли Дмитро Лимар розповідає Данилові: «Ти був хлопчаком, а ми тут з твоїм батьком, з Шугаєм, з Іваном Довгим, колективізацію робили. <...> Для нас колгосп – це не те, що, мовляв, оце моє, а це колгоспне. Колгосп для нас – це наше. Це держава наша» [113, с. 110]. Йдеться також про ліквідацію ворога – класового, шляхом створення колгоспів, але за цією ідеологічною завісою стоїть знищення заможного і хазяйновитого українського селянства.

Значну роль у структурі роману «Лейтенанти» відіграють сюжетні лінії, пов'язані з інтимною сферою, а саме – взаєминами чоловіка й жінки на тлі повоєнних умов, позначених психоемоційним спустошенням, розчаруванням у житті. Любовні перипетії, які моделює у соцреалістичному романові письменник, мають певне значення при розкритті характерів головних героїв. Центральною у творі є доволі стандартна історія кохання Данила Соколенка й Ольги Шугай: на перешкоді їхнім ніжним юнацьким почуттям стала війна, але персонажі зуміли пережити розлуку, не забувши одне одного: «Данило з особливою силою відчув тепер, що любить Ольгу. Їхати від неї? Зможе? Сил не вистачить. Вони мусять бути вкупі» [113, с. 99].

Проте Ольга дуже змінилася: у Німеччині вона важко працювала на підземних роботах: «Я тебе теж люблю... Яких мук, зневаг, знущань зазнавала я за ці роки, а думками, серцем я була біля тебе» [113, с. 102]. Автор створює образ молодої, але фізично й морально виснаженої дівчини, яка отримала психологічну травму від усього, що довелося пережити в полоні. Ольга не здатна відгукнутися на кохання від численних пережитих жахів, до того ж, вона діє у відповідності до стереотипно жіночої поведінки: не розібравшись із своїми й чужими почуттями, відштовхує коханого Данила, радить йому їхати працювати в область. Натомість Данило теж

виглядає як трафаретний шляхетний і терплячий парубок, який не завжди розуміє поведінку коханої, однак протягом усього сюжету стримано чекає, доки Ольга психологічно адаптується до мирного життя.

Для роману «Лейтенанти» характерною є така морально-етична й психологічна проблема, як вимушена розлука чоловіка та жінки. Насамперед, ця проблема стосується Тетяни, яка не дочекалася з фронту живим свого чоловіка Івана. Лінію переживань Тетяни автор змальовує досить оригінально – крізь призму взаємин жінки з Данилом Соколенком. Після загибелі Івана поведінка Тетяни наповнилася неоднозначною палітрою почуттів до Данила. З одного боку – злість і біль, загострене відчуття несправедливості, бо Данилові пощастило повернутися додому живим і здоровим, а Тетяна стала вдовою з двома дітьми: «Данило нагадуватиме про горе! Про те, що нема кому пригорнути її до себе, розрадити, погудити, дітей до пуття довести! <...> До кого вночі притулиться вона, до чиїх грудей? На чиє тепле плече покладе голову і прошепоче ніжні, як пелюстки незабудьки, слова?.. На Івановій могилі вона й поплакати не може, бо не знає, де та могила!» [113, с. 21]. З іншого боку – автор вводить до тексту елементи любовної інтриги, демонструючи, як колишня приязнь до дівера трансформувалася у Тетяни в прихований еротичний потяг до вродливого офіцера Данила, дуже схожого на її чоловіка: «Йшла Тетяна рівно, легко, як ходила завжди раніше, але Данило зрозумів, що такою ходою пішла для нього. Відчувала на собі його погляд. Сьогодні роздивився Данило, що Тетяна ще вродлива молодичка...» [113, с. 34]. Поступово героїня долає обидва психологічні вектори, адже вона мусить жити з Данилом в одній хаті, щоденно з ним спілкуватися. Між персонажами врешті-решт налагоджується той традиційний тип стосунків, що відповідає їхнім родинним статусам.

Проте любовна лінія роману доповнюється ще однією героїнею – Катериною Чалою, яка також належить до прихильниць лейтенанта Данила Соколенка. У ній втілено образ симпатичної, працьовитої, емоційної, жвавої молодички, чоловік якої, Мирон, повернувся з фронту калікою – йому

ампутували стопи. Катерина впадає в око Данилові як вольова, оптимістична, весела й життєрадісна жінка. Автор зосереджує увагу читача на тому, що між цими персонажами з моменту знайомства виникає взаємна симпатія: «Данила зацікавила Катерина. Розумніша, ніж видавалось з першого погляду <...> Катерина довірливо торкнулась його рукава. Данило побачив дивні її очі. Йому теж болісно захотілось доторкнутись і до неї» [113, с. 135-136]. Форма стосунків Данила та Катерини має помітну еротичну складову, яку з сучасного погляду можна трактувати як флірт двох привабливих молодих людей, яким за роки війни не вистачало уваги представників протилежної статі. Під час їхньої розмови наодинці Катерина усвідомила, що Данило з Ольгою щиро закохані один в одного, тому поступово сексуальний потяг у лінії цих героїв переростає в щире дружбу.

Але для соціалістичної критики навіть такі цнотливі натяки на еротизацію стосунків героїв у романі стають предметом засудження: «Над автором подекуди тяжить шкідлива традиція буржуазно-занепадницького роману з його контрастними грішними помислами і чернечою спокутою» [6, с. 181]. Сьогодні маємо зазначити, що звернення письменника до подібних психологічних нюансів у змалюванні характерів Тетяни та Данила свідчить про те, що при виборі соцреалістичної форми твору й відповідних їй ідеологічних змістових засад О. Копиленко усе ж намагався художньо і водночас правдиво зобразити багатогранність людських стосунків і образів своєї доби.

Сюжетна лінія Ольги Шугай свідчить про зацікавлення письменника проблемою психологічної й соціальної реабілітації жертв війни: тут О. Копиленко використовує ідеологічно-витриману схему вирішення цього питання. Серед чинників повернення Ольги до нормального ритму мирного життя автор зображує в певній мірі приїзд Данила й повернення в село її рідного брата Андрія з дружиною Валею. Однак головним усе ж виступає такий важливий для соціалістичного суспільства чинник, як оточення, колектив: Ольга переживає душевне відродження лише після того, як

активно поринає у громадські й колгоспні справи – зокрема, очолює птахоферму.

На відміну від Ольги, чії травми є морально-психологічними, частина персонажів роману прийшли в мирне життя з цілком реальними фізичними вадами, каліцтвом. До негативних персонажів, таких, як голова колгоспу і його поплічники, на котрих лягає відповідальність за стан села, письменник відносить цілий суспільний прошарок, який є особливо масовим у будь-які повоєнні роки – інваліди. Чи могли люди з обмеженими можливостями потрапити під приціл завуальованої художньої критики письменника? Дослідники радянської літератури зазначають: «Інваліду, тобто «страждальцю», у радянській культурі нема місця, він є явищем чужорідним серед «прекрасного і лютого світу» будівників соціалізму» [193]. Така художня інтерпретація образу інваліда у мистецтві має цілком реальне підґрунтя, яке сьогодні активно досліджує сучасна історична наука: «У жодній із промов Сталіна воєнної й повоєнної доби не згадується величезна армія інвалідів. Саме існування скалічених ветеранів було немов докором і, можливо, навіть загрозою режиму <...> Інваліди війни не надто вписувалися в сонцесяйну картину воєнного тріумфу, оскільки поряд із мільйонами полеглих вони надто очевидно «втілювали» ту жахливу ціну, яку заплатили народи СРСР за перемогу» [3]. За свідченнями деяких журналістів та письменників [72; 134], інваліди Другої світової війни з усієї території СРСР були фізично ліквідовані – шляхом переселення у віддалені райони країни: «Тисячі тих, хто вийшов з поля бою повними або майже повними інвалідами, цинічно обізвали «самоварами» через відсутність кінцівок і відправили на заслання в численні монастирі, аби не псували своїм убозтвом світле свято мільйонів» [72]. Негативний образ інваліда у О. Копиленка виник уперше в шкільному романі «Дуже добре» – це Борис Пещера, якому автор приписує ярлик «контрреволюціонера», купу моральних вад, а ще оголошує його інвалідність фіктивною. Найяскравіший персонаж-каліка у «Лейтенантах» – Самійло Третьак, і він також виписаний

найлютішим «шкідником» у колгоспі «Вперед», а його фізична вада є не наслідком участі у боях, а власноруч нанесеною Самійлом, навмисною травмою (за що на війні одразу розстрілювали).

Не можна не відзначити очевидну антиномію образів Самійла Третяка і Мирона Чалого: останній також має каліцтво, однак товариші-комуністи, серед яких новий фельдшер села Валя Шугай, обіцяють, що його рани загояться і він максимально наблизиться до звичайного життя. Подібне одужання – неодмінний атрибут у біографії витривалої, міцної й вірної партії радянської людини. Дослідники соцреалізму стверджують: «Для «будівника соціалізму» хвороба є випробуванням на вірність ідеї «самовідданого служіння» державі. Людина, яку випробовує хвороба, мусить боротися за збереження (відновлення) працездатності і, ясна річ, перемагати. Альтернативою перемоги може бути тільки смерть, але смерть у бою, в праці» [193, с. 178]. Самійло, який не відповідає образу свідомого комуніста, виходячи з розвитку його сюжетної лінії, не отримує шансу на одужання, його інвалідність є його тавром, символом відмежування від світу здорових духом і тілом, міцних радянських людей.

О. Копиленко художніми засобами намагається розв'язати цю проблему, показуючи, що у соціалістичному суспільстві, міні-проекцією якого виступає у романі село Яруги, є місце лише для інвалідів, що показали свою соціальну значимість і користь. Так, Мирон Чалий зумів організувати під своїм керівництвом майстерню шевців і лимарів. Мати Данила коментує це так: «А Крекоть Явтух, сусід наш, без ноги й без руки прийшов. Сторожує біля худоби... Та, сказати, всі при ділі. Тільки оцей один, Третяк, баламутить! Здоровило» [113, с. 42]. По суті, зображено елементи «класової» боротьби навіть серед інвалідів.

Мирон Чалий як людина з обмеженими можливостями знаходить соціальне самоствердження. Тобто соціальна сторона проблеми реабілітації жертв війни на прикладі цього образу вирішується дуже позитивно. Однак неоднозначним і складним є вирішення психологічної, особистої сторони.

Катерина Чала довірила Данилові таємницю – зізналася, що планує покинути Мирона і тяжку колгоспну працю, переїхати до міста [113, с. 217]. Цією подробицею письменник руйнує образ взірцевої колгоспниці, вірної бойової «товаришки», створюючи при цьому досить реальний людський характер.

Обираючи конкретну ситуацію життєвих обставин, О. Копиленко опирається при її художньому розв'язанні не на штамповані приписи, а на особливості й суперечності людської натури. Тому Катерина позбавлена ідеалізації: вона виявляється не готовою до таких випробувань, як інвалідність чоловіка. І молодиця, за логікою оповіді, була налаштована на своєрідну сімейну зраду – на те, щоб розлучитися з калікою Мироном і розпочати нове життя. Із тексту роману «Лейтенанти» помітно, що Катерині завадили зробити цей крок не власні почуття, муки совісті чи почуття шлюбного обов'язку, а оточення – вона стала свідком відродження колгоспного господарства й надихнулася на творчу працю, тому відкинула думки про розлучення з Мироном.

Таким чином, О. Копиленко одразу по завершенні Другої світової війни взявся за розробку актуальної на той час теми повоєнного українського села, порушивши в романі «Лейтенанти» основні проблеми, пов'язані з відбудовою колгоспу.

4.3. Проблемні й конфліктні вузли роману «Земля велика»

У 1956 році О. Копиленко написав роман «Земля велика», якому судилося стати останнім великим епічним твором письменника. Автор звернувся до вже опрацьованої раніше теми радянської школи (диалогія «Дуже добре» і «Десятикласники»), однак обрав інший кут зображення: місце дії переноситься в українське повоєнне село, а головними персонажами є не школярі, а педагоги. Зокрема, центральна сюжетна лінія будується навколо образу молодої киянки Ніни Дмитрівни Думи, яка по закінченні вишу отримує посаду учителя російської мови та літератури у школі села Вишневе Слобожанського району.

Образ учителя зустрічається у творах різних українських письменників: І. Франка, Б. Грінченка, Г. Тютюнника, С. Васильченка, А. Тесленка та ін. У літературі соцреалізму образ учителя виникає в численних творах на шкільну тематику: «Діамантовий берег» І. Сенченка (1962), «Смерть кавалера» Гр. Тютюнника (1964), «Диваки» Б. Комара (1969) тощо.

Сфера освіти у цей період залишається для держави й партії головним сектором формування та виховання радянської особистості. Тут варто скористатися вдалими метафорично-понятійними категоріями Є. Добренка: «видима», явна перековка громадян, що тривала у 1930-х роках, у повоєнні роки перетворюється на невидиму, тобто насильство над особистістю з боку партійно-ідеологічного апарату досягає свого оформлення, перетворюючись на свою протилежність – задоволення [68, с. 198]. Йдеться про свідоме перевиховання, коли процес навчання у школі має стати для кожної радянської дитини радістю. Репрезентація у художній літературі ідеалізованого образу школи як єдиного організму, великого дружного колективу учнів та учителів мала важливу функцію для формування соцреалістичної парадигми 1950-х років: процес освіти у СРСР керувався не тільки державними, але й партійними органами, що дозволяло виховувати наймолодше покоління у дусі головних ідеологічних постулатів про будівництво соціалізму і шлях до світлого майбутнього. Провідну роль у процесі виховання людини як радянської особистості відігравав учитель. У контексті розвитку шкільної повісті й шкільної тематики взагалі О. Копиленко створив роман «Земля велика», в якому звернувся до проблеми формування молодого особистості на прикладі історії радянського педагога-початківця.

Поширеною серед дослідників радянської культури є теза про вектор утопічності й міфологізації соцреалізму. Певна ідеологізація персонажів та утопічність сюжету притаманна й шкільним повістям. Це виявляється в особливостях їх поетики: усі персонажі переважно поділені на негативних та позитивних, у центрі – наділений чеснотами герой, який стикається

з проблемами і неодмінно їх долає, адже він керується у своїх вчинках і словах ідеологічними й партійними постулатами. Очевидним є перегукування із структурою чарівної казки у В. Проппа. Такі ж тенденції творів про школу відзначають дослідники радянського кіномистецтва: «По суті, у кінематографі сталінської доби лиш починає створюватися соціальна міфологія радянської школи, і вчитель постає як провідник на важкому шляху отримання знань, як носій сакральної істини, мудрий наставник» [284, с. 7]. Цікаво, що зазвичай процес ініціації водночас при цьому переживають як учні, так і вчителі.

Історія Ніни Думи багато в чому перегукується з казковим сюжетом, що не є чимось дивовижним для соцреалізму 1950-х рр.: «Це казка про допитливого героя, що вирушає на пошуки свідомості. На шляху він натикається на обставини, які зважають його силу й самостійність, але врешті-решт герой досягає мети» [95, с. 220].

Початковою ситуацією [217, с. 91] роману є знайомство з благополучною родиною Ніни, з товаришем Аркадієм Розсіяком як «майбутнім фальшивим героєм». Підготовча частина зливається із зав'язкою [217, с. 92–93]: дівчина прощається з рідним Києвом, родиною і друзями, щоб почати самостійний професійний шлях, слухає настанови батьків, які дуже засмучені її від'їздом. Далі – «поява антагоніста» і «випитування»: у містечку Слобожань на Ніну справляють неприємне враження завідувачка райвно Олександра Трохимівна Кривенко, інспектор Марія Павлівна Риловська.

Інший інспектор – Кіндрат Іванович Минайло – зустрічає її дуже привітно. У Вишневому Ніна поселяється в будинку Трохима Трохимовича та Марфи Петрівни Величаїв і заводить приятельські взаємини з наймолодшим із трьох їхніх синів – художником Сергієм, який вчиться в Києві. Отже, Кіндрата Минайла і Трохима Величая варто віднести до особливого типу героїв – «дарувальників» [217, с. 94].

За кілька тижнів до початку навчального року Ніна знайомиться з педагогічним колективом школи. Гарні стосунки складаються у героїні

з директором Петром Сидоровичем Гринем, його дружиною, вчителькою природознавства Лукією Остапівною, вчителькою російської мови та літератури Варварою Іванівною Горошко. Ніна знайшла спільну мову з ровесницею Тетяною, що вже рік викладає в місцевій школі. Але завуч Харитина Тарасівна, приятелька заврайвно, ставиться до Ніни вороже, не бажає допомагати їй у педагогічній праці, розпускає плітки про її нібито численні любовні романи.

Ніна товаришує з невісткою Величай – Галиною Степанівною, дружиною Павла. Із цим подружжям пов'язана окрема сюжетна лінія роману. Галина випадково дізнається, що Павло має позашлюбну дитину від їхньої спільної фронтової знайомої Настусі. Чоловік просить Галину все забути, але вона не може пробачити. Врешті-решт, Павло гине в аварії на мотоциклі.

Головна героїня тим часом поринає у трудові будні, веде перші уроки. Сергій Величай просить найстаршого брата Михайла й батьків дбати про Ніну, поки він навчається. Студентський товариш Аркадій приїздить до неї в гості, але швидко розчаровується в сільському житті й тікає назад до Києва.

Героїня стикається з проблемами на роботі, вирішуючи, згідно з термінологією В. Проппа, «важке завдання» [217, с. 96]: діти сільського начальства бешкетують на уроках, а їхні батьки й деякі вчителі вимагають від Ніни закривати очі на ці витівки. Кульмінаційної гостроти оповідь набуває в епізоді, коли на урок Ніни без попередження приїздить інспектор Риловська – головний «шкідник». Збентеженій молодій учительці ледве вдається закінчити урок, бо Риловська, порушуючи елементарні закони педагогічної етики, нещадно її критикує. У фіналі роману О. Копиленка сконденсовано одразу кілька стрижневих «ходів» чарівної казки, а саме – «боротьба зі шкідниками», «таврування», «перемога над шкідником», «ліквідація біди», «викривання», «покарання» [217, с. 96]. Ніна у розпачі вибігає зі школи, прямуючи до ставка, але по дорозі опановує себе і вирішує

боротися до кінця на тому місці, куди її призначили: «Все одно не втечу я звідси, як Софія Марківна! Працюватиму! Доведу їм! Не втечу!» [120, с. 609].

Ніна Дума – образ енергійної, завзятої, доброї й щирої комсомолки, яка наважилася відмовитися від столичного життя заради служіння простому народу в глухомані. Судячи з реплік героїні та авторських відступів, таке рішення дівчини умотивовано її жагою до педагогічної праці, а ще специфічним радянським патріотизмом – вона готова служити державі, а найкращий спосіб це зробити, на її думку – поїхати працювати туди, де вона найбільше потрібна як спеціаліст. Хоча з погляду культурно-історичного контексту виглядає доволі дивним, що героїня О. Копиленка їде викладати російську мову та літературу в звичайне українське село: тут проглядається мотив колоніальної російської експансії у сфері культури, адже в ті часи керівники з Москви активно утверджували саме російську мову як панівну на тлі решти мов СРСР.

В ідеологічному контексті тип Ніни Думи є доволі плакатним, бо втілює в собі палку відданість справі партії з виховання нового покоління: «Нінко, що ж ти робитимеш серед колгоспників?» «Вчитиму їхніх дітей, – гордо, серйозно заявила Ніна» [120, с. 313]. Письменник ніби намагається зобразити ідеальний образ молодого фахівця, надати йому типовості. Однак такий ідеологічний задум руйнується на рівні творення деяких інших персонажів. Наприклад, товариш Ніни Аркадій сприймає сільську місцевість як зручне середовище для тимчасового відпочинку, а плани Ніни про роботу в колгоспі оцінює як безглуздя і нерозважливість. У селі Ніна знайомиться з ровесницею – Софією, молодою лікаркою, яка, на відміну від головної героїні, байдуже ставиться до своєї роботи і, скориставшись нагодою, повертається до столиці. Їде з села й Галина Таран після трагедії з чоловіком Павлом. Тож на рівні сюжету спостерігається помітний «відтік» персонажів у напрямку «із села у місто», але письменник усе ж наполягає на тому, що це не тенденція, а випадковість: Аркадія зображено циніком і тюхтієм, не готовим до викликів «соціалістичної дійсності» – Ніна випадково

помилилася, коли вважала його своїм однодумцем; Софія не затрималася в селі виключно через свій непрофесіоналізм; Галина виїхала до Києва тільки через те, що не здатна була пережити втрату Павла. Отже, за логікою оповіді, герої не затримуються в селі лише через певні «випадки», а не тому, що не бажають розбудовувати радянські колгоспи.

Окрім того, головна героїня закохується в Сергія Величая – це юний романтик, тонка творча натура, наділена душевною добротою, розумом і талантом. Ніна готова чекати, доки Сергій повернеться з навчання у столиці. У призмі теми взаємин міста і села для соцреалістичної парадигми така розв'язка ситуації є прийнятною, однак життєва правда і практичний розум засвідчують, що молодий художник, який має перспективи в місті, легко може й не повернутися до рідного села по закінченні інституту.

Натомість героями, в яких давно сформувався питомо сільський світогляд, яким комфортно жити подалі від міста, у романі виступають доволі зрілі люди: Трохим Величай, його син Михайло (головний лікар), листоноша Калістрат Сидорович, завгосп школи Катерина.

На особливу увагу в романі заслуговує образ Калістрата Сидоровича, який щоденно втамовує «інформаційний голод» земляків, розповідаючи свіжі світові новини. У цьому романі О. Копиленко зміг ще виразніше, ніж у «Лейтенантах», використати хронотоп шляху й зустрічей, пов'язаний із образом листоноші. Справа в тому, що герої його соцреалістичних творів 1940–1950-х років позбавлені душевної глибини і психологічної розробленості та нерідко виступають живими ідеологічно-пропагандистськими «рупорами», тому утворену художню порожнечу письменник зміг дещо компенсувати панорамним відображенням щасливого, стабільного життя, вибравши найактуальніший на ті часи локус – українське село в 1950-х роках. «Шлях» чи «прогулянка» Калістрата Сидоровича цілком відповідає тим її рисам, які визначив М. Бахтін: по-перше, «тут можуть випадково зустрітися ті, хто в нормальних умовах роз'єднаний соціальною ієрархією і просторовою далеччю» [7, с. 394], а по-друге, «шлях

простягається своєю рідною країною», завдяки чому показано соціально-історичне різноманіття рідного краю [7, с. 394].

Оскільки ключове завдання соцреалізму полягало не в описі реальних речей, а у формуванні відповідного ідеального образу певного явища чи території, то сільське середовище в романі О. Копиленка, змальоване завдяки прогулянці листоноші, є позбавленим соціальних чи будь-яких інших суперечностей: «У людей радості повні груди від новин. Спасибі партії, про колгоспників як дбає. Ото й працюють завзято... Америка там все пирскає, бази споруджує та втягує всяку дрібну бенілюксу в свій блок... А ми їх злякалися, як Мартин жаби...» [120, с. 363]. Такі репліки персонажа розкривають механізм формування засобами преси та літератури образу багатой і могутньої держави, яка турбується про кожного громадянина. Листоноша повідомляє вчитані зі шпальт газет відомості про те, як добре живуть якісь далекі, уявні колгоспники.

Між тим, у романі «Земля велика», попри потужний соцреалістичний мотив декларативного добробуту повоєнного стану в колгоспі, відчувається уважне око письменника-реаліста, яке фіксує окремі недоліки. Наприклад, голова Архип Степовий нарікає в розмові з Трохимом Величаєм: «Оце вже четвертого секретаря райкому переживаю, і, здається, гіршого не було... <...> Оце йому треба сповістити обком, що район виконав хлібопоставки. Ми ж завжди в хвості плентаємось» [120, с. 393], «Почав я пояснювати, що худоби у нас чимало, силосу багато треба і свиней відгодовувати... І слухати не хотів... Пшениці давай, скільки тобі заплановано, і все. Каже, у нас планове господарство, а не Запорозька Січ» [120, с. 396]. У селі й районі вистачає проблем, але вони мають господарський характер, викликані умовами чи організацією праці.

Цікавою ознакою творів О. Копиленка 1940–1950-х років є цілковита відсутність побутових подробиць колгоспного повсякдення. Романи письменника 1920–1930-х років нерідко містили цікаві та суттєві для розуміння зовнішнього світу та душевних переживань героїв деталі

їхнього щоденного життя: наприклад, Сава мав тонке, холодне пальто через брак коштів («Визволення»), Ольга Кааб переймалася здорожчанням масла («Народжується місто»), Галина Кааб захоплювалася джазом («Народжується місто») і т.ін. У соцреалістичних творах О. Копиленко всіляко уникає подібних дрібниць художнього зображення, вірогідно, через тиск ідеологічних настанов – будь-яка «зайва» подробиця могла зруйнувати ідеалізовану картину радянського добробуту.

Отже, поряд з такою рисою, як антиурбанізм, можна виділити іншу особливість власне українського соцреалізму – нівеляція побутових деталей, коли тло повсякдення разом із глибиною людських характерів втрачається, приховується за активними абстрактними діями персонажів, спрямованими на примарне поліпшення життя.

Проблема раціоналізаторства в повоєнному селі вирішується у творі також лише на рівні порожніх постулатів. Досягнення чи винаходи, які мають покращити життя селян, лише декларуються, як це було з персонажами інших творів автора: «Визволення» – молотарка Сави зображена на стадії проектування, «Народжується місто» – невідомо, наскільки вчасним і якісним було будівництво житлових комплексів Стальгорода, «Дуже добре» – немає інформації щодо долі винайденого Аркадієм і Вовою електромобіля, «Десятикласники» – винахід ракети у Аркадія так і залишився юнацькою мрією, «Лейтенанти» – у фіналі роману лише починають проектування майбутньої гідроелектростанції. Зі стійкою стабільністю виникає лейтмотив матеріальної нестачі у соціалістичному суспільстві (паралель із оповіданням «Твердий матеріал») – ідеї наявні, а їхньої побутової реалізації не зображено. У контексті соцреалістичної парадигми цей лейтмотив поступово трансформується, увиразнюючи нові проблеми: митець замінюється винахідником, тобто ідеалізм – матеріалізмом, вільна художня творчість – технічною творчістю, вектором на промислове виробництво. Спостерігається художньо-естетичне переорієнтування письменника: коли реалізм із рисами модернізму витісняється соцреалізмом, тоді

стрижневу позицію у творчості остаточно посідає образ винахідника, причому технічна творчість захоплює як зовсім юних піонерів, комсомольців та студентів, так і вже зрілих колгоспників. Естафету таких специфічно соцреалістичних митців у пізній прозі О. Копиленка отримує Трохим Величай, якого в селі називають «дед-Архімед»: «Так старші школярі його прозвали, бо він все удосконалює, машини вигадує. Вони з дядьком Заводієм удвох... Оце зробили машину для очищення і вантаження зерна» [120, с. 355].

Сільські раціоналізатори Трохим Величай та Самійло Заводій готові забезпечити колгосп всілякими пристроями та агрегатами, але стикаються з проблемою бюрократизму й відсутності матеріалу: «Поменше б ви фантазіями займалися. Сказав тобі, що нічого не дам. Невідомо ще, чи вийде ваша машина, а матеріал переведете. А тут кожний клаптик заліза і дерева потрібний у господарстві» [120, с. 398]. Спостерігаємо очевидну художню реалізацію відзначеної Є. Добренком риси соцреалізму, що, на думку вченого, складає його стрижень: «...соцреалізм зображує світ, про існування якого тільки він власне й свідчить» [71, с. 10].

Проблема бюрократизму гостро постає в сюжетній лінії головної героїні. Недосвідчена й трохи наївна випускниця педагогічного вишу не готова протистояти жорсткій, консервативній і корумпованій системі, яка панує в сфері освіти на час її приїзду. Дівчина мріяла стати корисною у великій державній справі – виховання нового покоління радянських людей; а в дійсності вона зіткнулася з суворим бюрократично-репресивним апаратом. Особиста неприязнь завідувачки райвно та завуча школи до Ніни стала причиною упередженого й презирливого ставлення багатьох педагогів до молодого фахівця. До того ж, Ніні важко здобути повагу в школярів за перші тижні своєї педагогічної праці, а старші колеги не надають їй необхідної методичної допомоги. І хоча деякі учні, користуючись авторитетом своїх батьків (наприклад, голови колгоспу чи сільради), намагаються зривати уроки Ніни, чинити спротив навчанню, вимагаючи

при цьому гарних оцінок, молода вчителька залишається непохитною в переконаннях і вважає, що має бути однаково справедливою до всіх дітей.

У фінальному епізоді автор натякає, що авторитаризм і бюрократія у відділі освіти невдовзі будуть подолані: подруга Ніни Тетяна пообіцяла поскаржитися на інспектора Риловську в комсомольську організацію. Рятівником ображеної головної героїні в романі, за стандартною схемою соцреалістичного твору, виступає небайдужий колектив і «всемогутні» партійні органи. Проблеми бюрократизму, корупції та несправедливості в освіті трактуються автором як «шкідництво» окремих індивідів, а не як недоліки соціалістичної системи в цілому.

Письменник показує, що не менш суттєвими, ніж в освітній галузі, є проблеми сільської медицини. Не раз автор констатує критичну нестачу необхідного медичного обладнання та медикаментів. Робота місцевих медиків часто тримається на ентузіазмі, витримці й досвіді, здобутому лікарями на фронті. За здоров'я колгоспників відповідає головний лікар Михайло Величай: «Про те, щоб жити в рідному селі й працювати в своїй лікарні, він мріяв ще на війні... <...> Лікарня дійсно була занедбана, занехаяна, порядку не було, не вистачало звичайнісінького хірургічного інструменту, знаряддя, обладнання, білизни не вистачало» [120, с. 422]. Також цінним працівником є хірург Галина Таран, нагороджена бойовими медалями та орденами за участь у Другій світовій війні.

Образ Галини у романі є чи не найдраматичнішим. Під час війни вона втратила свою родину, тому не могла залишатися в рідному Києві й поїхала за запрошенням в село Вишневе – на батьківщину її фронтового товариша Павла Величая. Згодом Галина з ним одружилася, але родинний спокій було порушено, коли вона дізналася про позашлюбну дитину Павла.

Для 1940–1950-х років явище сирітства та позашлюбного народження дітей набуло небувалого поширення, адже кількарічна війна означала постійні передислокації військових та міграцію населення, що призводило до масових короточасних зв'язків між чоловіками й жінками.

Для уникнення численних ускладнень у сфері цивільно-сімейного законодавства впроваджувалися кардинальні зміни: з липня 1944 року лише зареєстрований шлюб надавав права та обов'язки подружжю, а також було відмінено право матері звернутися в суд з метою встановлення батьківства і стягнення аліментів з чоловіка, з яким вона не одружена офіційно [281, с. 50]. Історія любовного трикутника Павла, Галини і Настусі є авторською демонстрацією сімейних перипетій, актуальних для багатьох на той час.

Проблема полягала в тому, що Галина вбачала зраду в стосунках Павла з їхньою спільною знайомою Настусею в дні війни, адже в той самий час він пропонував Галині одружитися й клявся в почуттях. Це подружжя перебуває на межі розколу, але письменник, уникаючи альтернативних розв'язок ситуації з позашлюбною дитиною, обирає трагічний фінал – Павло, шанувальник швидкої їзди на мотоциклі, потрапляє в смертельну аварію.

Як уже було зазначено, такий трагічний сюжетний хід дає можливість розбитій горем Галині повернутися до Києва, де вона сподівається цілком зануритися в роботу і наукову діяльність, чого не могла собі дозволити в селі.

Унаслідок цієї ж трагічної випадковості, судячи з оповіді, відбувається ще одна подія, яка не вписується в загальну концепцію зображення щасливого радянського села. Мати Павла Марфа почала відвідувати церкву: «Ходила не лише в неділю, але й у суботу та у всі свята серед тижня, бо на роботу не виходила, а більше лежала, зітхаючи» [120, с. 596–597]. Навернення героїні до християнства тут представлено як виняткове явище, викликане екстремальними життєвими обставинами. До того ж, релігійність героїні подано письменником у такому ракурсі, який викликає у реципієнта не співчуття й співпереживання, а жалість, яка межує з іронією. Недарма зацентровано на тому, що церква відволікає Марфу від щоденної праці – обов'язкового атрибуту життя «homo soveticus», тому вона, випадаючи з табору «позитивних» персонажів, але й не належачи до «шкідників»,

автоматично потрапляє в категорію юродивих, диваків, подібно до Вахраха із роману «Народжується місто».

Письменник залишає фінал роману «Земля велика» відкритим, виносячи розв'язку за межі сюжету, при цьому залишає героїв у стані особливого оптимістичного піднесення напередодні подолання кризових моментів у їхньому житті.

Таким чином, останній роман О. Копиленка, присвячений темі радянської школи і повоєнного села, був утілений як синтез стрижневих образів, мотивів і проблем, актуальних для української соцреалістичної парадигми 1950-х років.

Висновки до четвертого розділу

Потужні політико-ідеологічні трансформації, що розпочалися в культурному середовищі України в 1930-х роках у зв'язку з посиленням владного тиску на всі сфери життя, не могли не відбитися на творчості багатьох митців. О. Копиленко, який протягом бурхливих 1920-х років брав активну участь у перипетіях тодішнього літературного життя, з часу створення Спілки радянських письменників і проголошення офіційного художнього методу соціалістичного реалізму змушений був підлаштувати свою творчість під вимоги соцреалізму. Такий експеримент із власною творчістю обернувся помітними трансформаціями його письменницької манери, і в результаті пізню творчість О. Копиленка нині можна розглядати як зразок вітчизняного соцреалізму.

Утвердження основних категорій соцреалістичної парадигми можна спостерігати вже на рівні малої прози О. Копиленка 1930–1950-х років. Численні твори про дітей містять повчально-розважальну канву, зіткану з дидактичних сюжетів про зразкове з точки зору ідеалізованої радянської дійсності повсякдення українських хлопчиків і дівчат. Особливістю дитячих творів автора є їхня ідейно-тематична еволюція: у порівнянні з текстами 1920-х років, пізніші оповідання позбавлені виразного гострого соціального

стрижня. Натомість створено епізоди звичайного шкільного й позашкільного життя дітей, які вчаться дружити, спілкуватися, розрізняти поняття «погане» і «хороше». Письменник ставить персонажів у різноманітні умови та ситуації, з яких треба шукати вихід, цим самим показуючи зразкові для радянської дитини моделі поведінки.

Оповідання для дорослих читачів, створені О. Копиленком протягом 1930-1950-х років, в основному стосуються теми воєнних лихоліть та повоєнної відбудови українського села. У творчості О. Копиленка вирізняється унікальна своєрідність українського соцреалізму – вектор рустикальності, або антиурбанізму. На відміну від 1920-х років з їхнім значним розквітом міських текстів, нових тем і образів, література приблизно з другої половини 1930-х років характеризується фокусуванням на сільських локаціях (партія переорієнтувала митців на змалювання «щасливих колгоспних буднів», ослабивши розвиток навіть виробничої прози).

Для сучасного етапу вивчення історії української літератури роман «Лейтенанти» О. Копиленка постає лише як зразок соціалістичного реалізму, який, з одного боку, позначений штапованими для тієї доби проблемами й образами, лейтмотивом боротьби з ворогом, сюжетною структурою, сутність якої полягає в протистоянні «негативних» і «позитивних» персонажів з перемогою у фіналі останніх. З іншого боку, в творі репрезентується цікаве художнє трактування проблем вибору між суспільним та особистим, самореалізації, творчості та раціоналізаторства, соціально-психологічної реабілітації жертв війни, а також проблем кохання й вірності, дружби й взаємопідтримки.

Свій останній роман «Земля велика» О. Копиленко присвятив достатньо добре розробленій на той момент темі – зображенню української радянської школи й життя сільської інтелігенції. Основою сюжетної дії є лінія головної героїні Ніни Думи, пов'язана зі становленням її як професіонала, як особистості і як людини в нелегких занепадницьких умовах українського села.

ВИСНОВКИ

Проза О. Копиленка становить значний інтерес для досліджень, адже в ній відбилися провідні тенденції вітчизняного літературного та ідеологічно-історичного процесу першої половини ХХ століття. Письменник дебютував у бурхливій суспільно-культурній атмосфері 1920-х років. О. Копиленко брав активну участь у літературному житті своєї доби («Плуг», «Гарт», «Вапліте», «Пролітфронт»), перебуваючи в близькому оточенні М. Хвильового, співпрацював із творчим колективом журналів «Всесвіт», «Літературний ярмарок». Пізніше письменник долучився до створення Спілки радянських письменників, з чим пов'язаний помітний проблемно-стильовий поворот у його творчості, що припав на 1930-ті роки.

Творчість О. Копиленка позначена очевидною динамікою: рухом від революційно-романтичного пафосу, через пошуки в неореалістичному ключі й залучення модерністських тенденцій – до ґрунтового укорінення в офіційно-ідеологічному річищі соціалістичного реалізму. По суті, художньо-естетичний засадничий фундамент прозаїка формувався в часових межах зародження, становлення й штучного насаджування соціалістичного реалізму як єдиного офіційного методу радянського мистецтва.

Для з'ясування поняття «соцреалістична парадигма» 1920–1950-х років було опрацьовано й використано наукову літературу, присвячену висвітленню проблем соціалістичного реалізму. Під соцреалістичною парадигмою 1920–1950-х років розуміється багаторівнева домінантна модель розвитку радянської культури, яка має естетико-мистецьку (сукупність стилістично-художніх прийомів, форм, методів) та політико-ідеологічну (комплекс штучно впроваджуваних у життя цінностей, міфологем, приписів) складові.

Було окреслено провідні риси соцреалістичної парадигми, які впливають зі змісту й особливостей соцреалізму як специфічного творчого методу. Це інституційність, формальна, тематична, жанрова канонізація та

ієрархізація, псевдореалізм та псевдокласицизм як стрижень художності, мілітаризаційний характер, витіснення автора владними механізмами і водночас сувора відповідальність автора за створений ним текст, релігієморфність, міфократичність, актуалізація утопічності, виділення пріоритетних та «обов'язкових» філософсько-естетичних категорій для тематичної розробки у творах – новий позитивний герой, несвідомий ворог, перевиховання «шкідника», праця як найвища цінність.

Варто наголосити, що вибір тематично-проблемних вузлів для письменника у різні роки його творчості залежав не тільки від впливу соцреалістичних настанов та приписів, але й від власних письменницьких художньо-естетичних і філософських поглядів та концепцій. Так, найчастіше оповідання та романи автора організовано на основі порушення кількох ключових тем. Найперше, це тема міста й села, яка в контексті розвитку творчості О. Копиленка реалізується різними способами. У його ранніх творах більшість персонажів є вихідцями з провінції, які зважуються на підкорення міста (оповідач із «Ессе homo!», Сергій із «Будинку, що на розі», Петро, Сава, Прися, Тарас із «Визволення»). У більш пізній прозі О. Копиленка, пов'язаній із посиленням соцреалістичних складників, оприявнюється інша тенденція – героями стають або міські мешканці, які наважуються «відбудувувати» радянське повоєнне село чи колгосп (Ніна із роману «Земля велика»), або вихідці з села, які колись залишили малу батьківщину, а тепер їм довелося повернутися для відродження сільського господарства (Данило та інші офіцери у «Лейтенантах»), тобто урбаністичні мотиви як прикмета модерністського художнього світогляду змінюються на антиурбаністичні.

Важливою на тлі всієї літератури ХХ століття є тема, яку О. Копиленко наполегливо розробляє в багатьох текстах, – доля митця в радянському суспільстві. Вивчення творчої динаміки письменника дозволило виявити, що образ митця (скульптор із оповідання «Твердий матеріал») трансформується в образ винахідника (Сава із «Визволення», Аркадій

із діалогії «Дуже добре» і «Десятикласники», Величай у романі «Земля велика»), чим увиразнюється характерне для соцреалістичної парадигми явище підміни художньої творчості творчістю технічною, і це обумовлено філософсько-ідеологічним заміщенням ідеалізму (вільна творчість, розвиток мистецтва) матеріалізмом (реальне виробництво, промисловість), більш прийнятним для комуністичної ідеології.

О. Копиленко порушує тему революційної боротьби під час визвольних змагань 1917–1921 років (рання проза – «Кара-Круча», «Казки», «Буйний хміль», «Леза»), а пізніше – тему війни (події Другої світової війни відбито у творах «Допит», «Батько», «Мовчання», «Лейтенанти» тощо). Темі соціалістичного будівництва присвячено роман «Народжується місто». Провідне місце у соцреалістичній парадигмі посідає тема виховання радянського громадянина, що відбилася в діалогії про школу «Дуже добре» і «Десятикласники». О. Копиленко є чи не єдиним письменником, який в умовно реалістичній манері в первісних редакціях цих романів відтворив багато подробиць функціонування української радянської школи 1930-х років, пов'язаних із добою розвитку й знищення вітчизняної педологічної наукової думки.

Багато уваги в оповіданнях і романах письменник приділяє темі антисемітизму, зобразивши складні умови життя єврейського народу в роки визвольних змагань 1917–1921 років («Дитина», «В полум'ї», «Мати»). Темі міста та винахідництва для прози 1920–1950-х років постають як маркери урбанізації, технізації, раціоналізаторства («Визволення», «Дуже добре», «Десятикласники», «Лейтенанти», «Земля велика»).

Як засвідчило дослідження, проблематику творів О. Копиленка в основному визначено складним суспільно-політичним і культурно-філософським контекстом. Від початку творчого шляху письменник фокусує увагу на проблемі зіткнення традиційного й нового ладу, адже тотальна перебудова комплексу суспільних, політичних та економічних відносин у зв'язку зі встановленням більшовицького режиму привела до вагомих

соціальних і світоглядних зрушень у житті українського народу. Суспільство поділилося на прихильників і противників радянської влади, що в офіційних документах, пресі чи мистецтві подавалося як класові непорозуміння, але в реальності такі суперечки виходили за межі офіційної схеми. Із цього закономірно випливають кілька проблемних аспектів, які знайшли своє відображення в тогочасній літературі: питання зв'язку поколінь («Казки», «Федерація», «На землю», «Визволення», «Народжується місто»), розпаду роду й братерської ворожнечі на користь виховання «класової» єдності («Визволення», «Народжується місто»).

Досить глибоко автор порушив проблему емансипації жінки, викликану суспільними тенденціями до знищення колишнього патріархального ладу, усвідомлення нової ролі жінки в громадсько-політичних і шлюбно-родинних справах: оповідання «У ніч», «Федерація», романи «Визволення» (Надійка, Мар'яна), «Народжується місто» (Таня Кааб), «Дуже добре», «Десятикласники» (Ганна Коваль, Надійка Троян).

На тлі образу винахідника Сави із роману «Визволення» виникає проблема бюрократизму, що заважає персонажу на практиці втілити свої інженерні проекти. Проблеми бюрократизму, зіткнення людини з державним апаратом є провідними для творчості О. Копиленка, що виразно виявилось в соцреалістичних романах «Лейтенанти» (офіцер Данило й голова колгоспу Конон Славко) й «Земля велика» (Ніна й керівництво школи та райвно).

Як видно з аналізу проблемно-тематичної складової творчості О. Копиленка, у виборі художніх виражальних засобів він активно послуговується ідеологічними константами соцреалізму. При цьому в його текстах присутнє прискіпливе вивчення дрібних нюансів поведінки людини, її психологічних змін під тиском обставин, частково – змалювання побутових реалій, притаманне неореалізму.

Для поезики більшості творів автора властиві засадничі прикмети соцреалістичної парадигми 1920–1950-х років. Групування персонажів у більшості творів письменника позначене соцреалістичним принципом

розподілу дійових осіб за єдиною, нормативною для цього офіційного методу, схемою. Персонажів поділено на два табори: до «позитивних» належать герої-ударники, ентузіасти, передовики соціалістичного будівництва, а «негативними» є противники радянської влади, так звані «шкідники» (в ранній прозі) або бюрократи (в пізніх творах), помисли й діяльність яких спрямовано на задоволення власних матеріальних потреб і на яких, водночас, покладено провину за «гальмування» розвитку радянського суспільства.

Особливу категорію «негативних» персонажів становлять міщани-обивателі, тобто ті члени радянського суспільства, які не виступають проти радянської влади відверто, але ставляться скептично до будівництва соціалізму і загального поступу в «світле комуністичне майбутнє». Іноді це окремі персонажі (Пілюліна із «Будинку, що на розі», Галина Кааб з «Народжується місто», Борис та Степанида Пещери з «Дуже добре», Софа з роману «Земля велика»), а іноді – збірна категорія мешканців міст, які мають втілювати «дрібну буржуазію», вирізняються традиційно-індивідуалістичним способом життя й мислення, який суперечить настановам більшовицького колективізму (наприклад, мешканці Журавлівки на околиці Харкова у «Визволенні»).

Доволі часто «шкідник» піддається перевихованню, «перековці», після якої стає готовим посісти гідне місце поміж «позитивних» героїв: так, право на перевиховання у письменника отримують персонажі-школярі – Сашко Мостовий, Марко Бубир, Вова Порада з діалогії «Дуже добре» і «Десятикласники».

Більшість «позитивних» персонажів належать до нової радянської інтелігенції – вчителі й лікарі (діалогія «Дуже добре» і «Десятикласники», роман «Земля велика»), військові й учасники революції (Надійка Троян в діалогії «Дуже добре» і «Десятикласники», офіцери з роману «Лейтенанти»), інженери (Микита Павлюк у романі «Народжується місто»).

Творчість О. Копиленка пов'язана з розробкою найпопулярніших у соціалістичному реалізмі романних жанрів – виробничого роману («Народжується місто») і роману виховання («Дуже добре» і «Десятикласники»). Для письменника робота над цими творами стала своєрідним експериментом в період осмислення й прийняття соцреалістичного напрямку в мистецтві. Варто наголосити, що цей проміжок літературного шляху О. Копиленка став перехідним, оскільки романи «Народжується місто», «Дуже добре» і «Десятикласники» ще містили елементи вільного, незаангажованого художнього світогляду (зокрема, відголоски таких гострих суспільних тем, як питання «нової моралі», емансипація жінки, педологічні новації в школах, детальне змалювання особливостей тодішнього радянського побуту тощо), а згодом письменник суттєво змінив первісні редакції цих творів, помітно спростивши спектр проблематики й сюжет.

Специфіка часопросторової організації творів О. Копиленка пов'язана насамперед з двома потужними локаційно-смісловими центрами художнього зображення – місто й село.

В оповіданнях і романах письменника село асоціюється з відкритим простором. Провідними локусами дії в творах сільської тематики є вулиця, шлях, ліс, залізнична станція. У ранніх оповіданнях головними асоціативно-символічними образами села, пов'язаними зі змалюванням революційних подій, є степ і поле, які у О. Копиленка становлять собою специфічно українську і, зокрема, слобожанську стихію, що втілює дух бунтарства, козацької вольності й непоборності. Герої таких творів («Кара-круча», «Весняні закутки», «Буйний хміль», «Леза», «Ессе homo!», «На землю»), рідко перебувають у кімнатах будинків чи установах. У соцреалістичних оповіданнях і романах письменника образ дикого, буйного степу зникає, а на його місці з'являється локус колгоспного поля («Земля», «Лейтенанти», «Земля велика» тощо), що символізує впорядкованість, багатство, щедрість землі та людей, що на ній працюють, тобто в цих образах окреслено риси

«залакованого», щасливого радянського життя. Важливого значення в пізній прозі О. Копиленка набуває хронотоп шляху і зустрічей, який на тлі ослаблення психологізму та недостатньої глибини характерів через зовнішню активність персонажів стає головним механізмом досягнення художнього цілісності та основою панорамного зображення ідеалізованого життя тогочасного українського села.

Місто як локаційно-смісловий центр у письменника асоціюється із закритістю – як зовнішньою, так і внутрішньою. Герої малої прози цього тематичного блоку переважно перебувають у закритому просторі – кімнати будинків, установи, пивниці, вокзали, авто тощо. Якщо дія відбувається в межах відкритих локусів (вулиці, парку, площі, лісу), то оповідь найчастіше набуває внутрішньо-психологічної закритості, а герої таких епізодів найчастіше виявляються замкненими від світу у власних роздумах, поглинуті переживаннями (наприклад, у «Визволенні» – Сава серед холодної вулиці, Сава на міському пагорбі, Мар'яна у міському парку тощо). Нерідко у творах локус проживання героя (район міста чи поверх будинку) становить собою символічний маркер його соціального статусу або психологічного стану. Зазвичай поза межами такої фізичної чи психологічної оболонки героя спостерігається агресивне, динамічне, галасливе середовище. Також характерною для перших романів О. Копиленка «Визволення» та «Народжується місто» є рясність конкретних топонімічних елементів.

Щодо хронологічних особливостей прози письменника слід зазначити, що час тут мало коли є лінійним. Часові рамки зазвичай обмежено досить коротким терміном: для оповідань – від дня до кількох тижнів, у романах дія в середньому триває від одного до кількох місяців. Проте завдяки неодноразовому використанню прийомів спогаду та ретроспекції, історичного екскурсу автору вдається досягти художньо-сміслові цілісності та насиченості творів.

Під час дослідження було виявлено виразні риси українського варіанту соцреалізму на матеріалі творчості О. Копиленка. По-перше, можна

стверджувати, що українська література в рамках соцреалістичної парадигми 1930–1950-х років характеризується рухом до рустикальності, або антиурбанізмом. Творчість О. Копиленка є яскравим прикладом активного звернення митців до зображення сільського середовища у перші десятиліття існування соцреалізму. Це пояснюється тим, що з політико-ідеологічних причин було припинено експерименти з «міськими» текстами, що активно тривали в 1920-х і частково в 1930-х роках. По-друге, дослідження прози О. Копиленка показало, що його соцреалістичним творам 1930–1950-х років властива нівеляція побутових деталей – відхід від зображення дрібниць у повсякденні персонажів, що було пов'язано з масовим явищем ретушування правдивої дійсності на користь ідеологічним настановам про всесоюзний добробут і впевнений рух у «світле соціалістичне майбутнє».

Таким чином, було визначено, що творчість О. Копиленка посідає важливе місце як у бурхливому літературному процесі 1920-х років з його постулатами про творчу свободу, пошуки, експериментаторство, так і в межах офіційного соцреалістичного періоду вітчизняного письменства. У прозі письменника відбито ключові культурно-мистецькі й суспільно-ідеологічні тенденції та шукання першої половини ХХ століття. Естетико-стильовою базою його творів протягом багатьох років залишався неореалізм з елементами революційного романтизму та імпресіонізму, а з початку 1930-х років письменникові довелося вдатися до творчого самообмеження, поступово приводячи свою прозу у відповідність до канонів соціалістичного реалізму, але й у цих творах присутня сформована на початку літературної кар'єри його творча самобутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза : монографія / В. П. Агеєва. – К. : Віпол, 1994. – 160 с.
2. Актуальные проблемы социалистического реализма : [сб. ст. / под ред. И. Ф. Волкова и др.]. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 40 с.
3. Альберда Т. Як совдепія знущалася з ветеранів-інвалідів Другої світової війни (до дня пам'яті й скорботи 22 червня) [Електронний ресурс] / Тарас Альберда // ХайВей. – 2013. – 21 червня. – Режим доступу : <http://h.ua/story/378543>.
4. Анисимов И. Классическое наследие и современность / И. И. Анисимов. – М. : Сов. писатель, 1960. – 328 с.
5. Асадуллаев С. Становление социалистического реализма в ранней советской литературе / Асадуллаев Сейфулла. – Баку : Азербайджанское гос. изд., 1974. – 295 с.
6. Бабишкін О. В рамках застиглої схеми / Олег Бабишкін // Вітчизна. – 1948. – № 5. – С. 180–182.
7. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
8. Безхутрий Ю. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Х. : Фоліо, 2003. – 495 с.
9. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману / Ніна Бернадська // Слово і час. – 2005. – № 2. – С. 44–52.
10. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
11. Биковець М. Копиленко О. Македон Блин [Бібліографія] / Мих. Биковець // Знання. – 1925. – № 34–35. – С. 41.
12. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний Шлях. – 1926. – № 3 (36). – С. 133–163.

13. Блонский П. Педология : учеб. для высш. пед. учеб. заведений [Электронный ресурс] / П. П. Блонский. – Изд. 2-е. – М. : Гос. учеб-пед. изд-во, 1936. – 336 с. – Режим доступа : http://elib.gnpbu.ru/text/blonsky_pedologiya_1936.
14. Боженко А. Цвіт і заморозки («Земля велика») / А. Боженко // Україна. – 1958. – № 2. – С. 22.
15. Большой психологический словарь / под ред. Мещерякова Б. Г., Зинченко В. П. – СПб. : Прайм-Еврознак ; М. : Олма-Пресс, 2003 – 672 с.
16. Бровко О. Кореляція урбаністичного й рустикального в українській епіці першої половини ХХ ст. / Бровко О. О. // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 2 (261). – С. 91–100.
17. Будагова Л. Социалистический реализм : предпосылки и судьба / Л. Н. Будагова // Знакомый незнакомец : соцреализм как историко-культурная проблема : [статьи] / Л. Н. Будагова. – М., 1995. – С. 11–27.
18. Булавка Л. Социалистический реализм : превратности метода. Философский дискурс / Л. А. Булавка. – М. : Культурная революция, 2007. – 272 с.
19. Бурлакова І. Роман «Народжується місто» в контексті ранньої творчості Олександра Копиленка / Ірина Бурлакова // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 9–10. – С. 165–171.
20. Бухарин Н. Избранные произведения / Н. И. Бухарин. – М. : Политиздат, 1988. – 498 с.
21. Бухарин Н. Ленинизм и проблема культурной революции (Речь на траурном заседании памяти В. И. Ленина 21 января 1928 г.) / Н. И. Бухарин // Правда. – 1928. – 27 января.
22. Бухарин Н. Революция и культура : Статьи и выступления 1923–1936 годов / Николай Бухарин ; сост. и предисл. Б. Я. Фрезинского. – М. : Фонд имени Н. И. Бухарина, 1993. – 349 с.

23. Васьків М. Романні форми в українській літературі 1920–30-х років : монографія / Микола Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. – 325 с.
24. Васьків М. Український роман 1920-х – початку 1930-х років : генерика й архітектоніка : монографія / М. С. Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2007. – 208 с.
25. Вейнингер О. Пол и характер : принцип. исслед. / Отто Вейнингер. – М. : Терра, 1999. – 461 с.
26. Виноградов В. История СССР в документах и иллюстрациях (1917–1980). Хрестоматия : пособие для учителей / В. И. Виноградов. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1981. – 272 с.
27. Волков И. Партийность искусства и социалистический реализм / И. Ф. Волков. – М. : Искусство, 1974. – 168 с.
28. Волков И. Развитие теории социалистического реализма / И. Ф. Волков. – М. : Знание, 1982. – 64 с.
29. Волобуєв П. Завдання педологічної роботи в школі / П. Ю. Волобуєв // Комуністична освіта. – 1932. – № 11–12. – С. 132–144.
30. Габбе Т. О школьной повести и о ее читателе [Електронний ресурс] / Т. Габбе // Детская литература. – 1938. – № 18–19. – С. 33–41. – Режим доступу : <http://www.chukfamily.ru/Humanitaria/Gabbe/Povest.htm>.
31. Габович М. К дискуссии о теоретическом наследии Юрия Левады / М. Габович // Вестник общественного мнения. – 2008. – № 4 (96). – С. 50–61.
32. Гаганова-Гранатова А. Почему в России нет производственного романа? [Електронний ресурс] / А. Гаганова-Гранатова. – Режим доступу : <http://www.rospisatel.ru/gaganova.htm>.
33. Гаєвський С. На літературно-методологічні теми / Степан Гаєвський // Життя й революція. – 1926. – № 4. – С. 81–88.
34. Гай Є. Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років ХХ сторіччя (На прикладі драматургії Миколи Куліша) [Електронний ресурс] / Євгенія Гай //

Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – Випуск 18. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 48–54. – Режим доступу : http://www.ilnan.gov.ua/Lit_obr/18-lit_obr.pdf.

35. Гароди Р. О реализме без берегов / Роже Гароди ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1966. – 203 с.

36. Гастев А. Контуры пролетарской культуры / А. Гастев // Пролетарская культура. – 1919. – № 9–10. – С. 51.

37. Гей Н., Пискунов В. Эстетический идеал современной литературы / Н. Гей, В. Пискунов. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 208 с.

38. Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма / Леонид Геллер, Антуан Боден // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 289–319.

39. Геллер М. Машина и винтики : история формирования советского человека / М. Геллер. – М. : Изд-во МИК, 1994. – 336 с.

40. Ген-Бе Копиленко О. Македон Блин [рецензія на книгу] / Ген-Бе // Плужанин. – 1925. – № 3. – С. 45–46.

41. Гендер для «чайников» / [Барчунова Т, Жидкова Е., Здравомыслова Е. и др.] ; под ред. Н. И. Алексеевой – М. : Звенья, 2006. – 264 с.

42. Гладков Ф. Александр Копыленко / Ф. Гладков // Лит. газета. – 1934. – 8 апреля.

43. Гладков Ф. О литературе : статьи. Речи. Воспоминания / Ф. В. Гладков. – М. : Сов. писатель, 1955. – 244 с.

44. Гладков Ф. Цемент : роман / Ф. В. Гладков. – М. : Сов. писатель, 1941. – 255 с.

45. Глушков Н. Социалистический реализм как художественная система : модификации метода в течениях / Н. И. Глушков ; отв. ред. Т. О. Осипова. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1988. – 128 с.

46. Головій О. Неореалізм : до проблеми термінологічного окреслення / Оксана Головій // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. –

Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – № 28 (277). – С. 28–34.

47. Головій О. Неореалістичний тип персонажа у творчості В. Винниченка та Гр. Тютюнника / Оксана Головій // Питання літературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 14–24.

48. Головка А. Твори / Андрій Головка : в 2 т. – Т. 1 : повість ; оповідання ; п'єса ; романи / вступ. ст. Л. М. Новиченка ; ред. І. О. Дзеверін. – К. : Наук. думка, 1986. – 576 с.

49. Голод Р. Синтез імпресіонізму та натуралізму як стильова домінанта Франкового оповідання «У столярні» / Роман Голод // Українське літературознавство. – 2010. – Вип. 72. – С. 21–32.

50. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років / З. С. Голубєва. – Х. : Видавництво Харківського університету, 1967. – 216 с.

51. Голубков М. Утраченные альтернативы : Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы / М. М. Голубков. – М. : Наследие, 1992. – 202 с.

52. Горький М. О литературе / Максим Горький ; [сост. и вступ. ст. Л. Левиной]. – М., : Гослитиздат, 1961. – 612 с.

53. Горький М. О музыке толстых / Максим Горький // Правда. – 1928. – № 90 (18 апреля).

54. Горяева Т. Политическая цензура в СССР, 1917–1991 / Тамара Михайловна Горяева. – М. : РОССПЭН, 2002. – 400 с.

55. Григорьева О. Образ учителя в советском кино : от «Весенней» оттепели до «Большой перемены» / О. Григорьева // Визуальная антропология : новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. – Саратов : Научная книга, 2007. – С. 223–239.

56. Гройс Б. Полуторный стиль : соцреализм между модернизмом и постмодернизмом / Борис Гройс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 15. – С. 44–53.

57. Гройс Б. Соцреализм – авангард по-сталински / Б. Гройс // Декоративное искусство. – 1990. – № 5. – С. 35–37.
58. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 42–61.
59. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс. – М. : Знак, 1993. – 374 с.
60. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
61. Гундорова Т. Соцреалізм : між модернізмом і авангардом / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 2008. – №4. – С. 14–21.
62. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 743–784.
63. Гюнтер Х. Герой в тоталитарной культуре / Ханс Гюнтер // Искусство кино. – 1994. – № 3. – С. 125–129.
64. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 281–288.
65. Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 317–389.
66. Давыдова Т. Русский неореализм : идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.) : уч. пособие / Т. Т. Давыдова. – М. : Флинта, 2005. – 330 с.
67. Демьянков В. Термин парадигма в «родном» и «чужом» ареалах / В. З. Дем'янков // Парадигмы научного знания в современной лингвистике : сб. научных трудов. Изд. второе, доп. – М. : ИНИОН РАН, 2008. – С. 15–39.
68. Добренко Е. «...Весь реальный детский мир» (школьная повесть и «наше счастливое детство») / Евгений Добренко // «Убить Чарскую...» : Парадоксы советской литературы для детей 1920-е – 1930-е гг. / под ред. М. Р. Балиной, В. Ю. Вьюгина. – СПб. : Алетейя, 2013. – С. 189–230.

69. Добренко Е. Метафора власти : Литература сталинской эпохи в историческом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен, 1993. – 408 с.
70. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.
71. Добренко Е. Соцреализм : советская империя знаков / Евгений Добренко // *Studia Sovietica*. Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип. 2. / Відпов. ред. Валентина Хархун. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – С. 5–12.
72. Добровольский А. «Самовары» товарища Сталина [Електронний ресурс] / Александр Добровольский // Московский комсомолец. – 2 сентября 2011. – № 25735. – Режим доступа : <http://www.mk.ru/social/article/2011/09/01/619844-samovaryi-tovarisha-stalina.html>.
73. Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі (Літературні взаємовідношення, начерк третій) / М. Доленго // Червоний шлях. – 1924. – № 1–2. – С. 167–173.
74. Дончик В. Український радянський роман. Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
75. Дорошкевич О. Творчий фарватер. Журнал «Червоний шлях» у 1924 році / Дорошкевич Ол. // Нова Книга. – 1925. – № 4–6. – С. 13–16.
76. Дніпровський І. Копиленко Ол. Буйний хміль [Критична бібліографія] / І. Дніпровський // Нова Книга. – 1925. – № 4–6. – С. 38.
77. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук. України ; головний ред. В. Г. Кремень. – К. : Юнікор Інтер, 2008. – 1040 с.
78. Журахович С. Життєве і надумане. [Лейтенанти] / С. Журахович. – Літ. газета. – 1948. – 12 лютого.
79. Залкинд А. Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата / А. Б. Залкинд // *Философия любви*. В 2 т. – Т. 2. – М. : Политиздат, 1990. – С. 224-255.

80. Залужний О. Педологія на Україні після жовтня / О. Залужний // Комуністична освіта. – 1932. – № 10. – С. 69–84.

81. Затонський В. Про оцінку успішності учнів (Наказ наркома освіти) / В. П. Затонський // Зб. наказів та розпоряджень НКО УСРР. – 1935. – № 34. – С. 2–3.

82. Затонський В. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва. Доповідь на всеукраїнській партнаradі в справах дитячої літератури 26 квітня 1934 р. / В. П. Затонський. – Харків : Література і мистецтво, 1934. – 86 с.

83. Захарчук І. Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму (еволюція, функції, аберації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Ірина Василівна Захарчук. – Київ, 2010. – 32 с.

84. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії нової української літератури: Монографія / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 498 с.

85. Зеров М. Українська література в 1923 р. / Мик. Зеров // Нова Громада. – 1924. – № 18. – С. 30–31.

86. Зільберфарб Й. Що нам брати з американського освітнього досвіду / Й. Зільберфарб // Шлях освіти. – 1930. – № 9. – С. 72–82.

87. Иванов В. О сущности соцреализма / В. Иванов. – М. : Худ. лит., 1965. – 304 с.

88. Іванюк С. Адресат – майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941) / Сергій Іванюк // АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка ; Відп. ред. М. Г. Жулинський. – К. : Наук. думка, 1990. – 128 с.

89. Івась Олександр Копиленко [Літературні портрети] / Івась // Плужанин. – 1925. – № 2. – С. 52.

90. Історія української літератури : в 2 т. Т. 2. : Радянська література / гол. ред. колегії О. І. Білецький ; ред. С. А. Крижанівський. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – 878 с.

91. Кавун Л. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01 «Українська література», 10.01.06 «Теорія літератури» / Лідія Іванівна Кавун. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2007. – 35 с.

92. Капустянський І. Нова українська революційна художня проза / Капустянський Ів. // Шлях Освіти. – 1924. – № 4–5. – С. 296–308.

93. Келдыш В. Реализм и неореализм / В. А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : в 2 кн. – М., 2000. – Кн. 1. – С. 259-335.

94. Килимник О. Олександр Копиленко. Нарис життя і творчості / О. Килимник. – К. : Держ. вид-во дит. літ-ри УРСР, 1962. – 142 с.

95. Кларк К. Советский роман : история как ритуал / Катерина Кларк, пер. с англ. ; под. ред. М. А. Литовской. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 262 с.

96. Кларк К. Сталинский миф о «большой семье» [Електронний ресурс] / Катерина Кларк // Кафедральная библиотека (Сайт кафедры новейшей русской литературы филологического факультета РГПУ им. А. И. Герцена). – 2008. – Режим доступу : <http://novruslit.ru/library/?p=15>.

97. Коваленко Б. Проблеми прози / Борис Коваленко // Радянська література. – 1936. – Кн. 7. – С. 142–170.

98. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичні нариси / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.

99. Кожушко С. Копиленко О. Македон Блин [Критична бібліографія] / Сам. Кожушко // Нова Книга. – 1925. – № 4–6. – С. 38.

100. Коллонтай А. Новая мораль и рабочий класс / А. Коллонтай. – М. : ВЦИК Советов р., к. и к. депутатов, 1919. – 60 с.

101. Коллонтай А. Труд женщины в эволюции народного хозяйства / А. М. Коллонтай. – М. ; Пг., 1923. – 208 с.
102. Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія / Надія Колошук. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 499 с.
103. Кондратьев В. Не только о своем поколении. Заметки писателя / В. Кондратьев // Коммунист. – 1990. – № 7. – С. 113–126.
104. Кондратюк К. Новітня історія України. 1914–1945 рр. / К. Кондратюк : навч. посіб. – Львів : Вид. центр ЛНУ імені І. Франка, 2007. – 262 с.
105. Копиленко Л. Про батька / Любим Копиленко // Буйний хміль : роман. Повість. Оповідання / упоряд. та післямова Л. О. Копиленка. – К. : Таксон, 2001. – С. 401–442.
106. Копиленко О. Буйний хміль : Роман. Повість. Оповідання / Олександр Копиленко ; упоряд. та післямова Л. О. Копиленка. – К. : Таксон, 2001. – 446 с.
107. Копиленко О. Вибрані твори / Олександр Копиленко ; У 2 т. – Т. II. Дуже добре. Десятикласники. Романи. – К. : Веселка, 1980. – 368 с.
108. Копиленко О. Визволення / Олександр Копиленко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 10. – С. 4–163.
109. Копиленко О. Визволення / Олександр Копиленко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 11. – С. 4–151.
110. Копиленко О. Десятикласники / Олександр Копиленко. – К. : Держлітвидав, 1938. – 304 с.
111. Копиленко О. Дуже добре / Олександр Копиленко. – К. : Держлітвидав, 1937. – 306 с.
112. Копиленко О. Кара-Круча. Три оповідання / О. Копиленко. – Х. : Вид-во «Шлях освіти», 1923. – 36 с.
113. Копиленко О. Лейтенанти : роман / Олександр Копиленко. – К. : Рад. письменник, 1947. – 233 с.

114. Копиленко О. Мати. Оповідання / Олександр Копиленко // Бібл-ка журн. «Вапліте». – 1927. – № 5. – 42 с.
115. Копиленко О. Народжується місто / О. Копиленко. – К.–Х. : Вид-во «Рух», 1932. – 198 с.
116. Копиленко О. Народжується місто : роман / Олександр Іванович Копиленко ; передмова В. А. Добровольський ; худож. Р. О. Волинський . – Х. : Прапор, 1980. – 175 с.
117. Копиленко О. Про серйозну розмову з малим читачем : [роздуми про дит. л-ру] / Олександр Копиленко // Літ. газета. – 1946. – 11 квітня.
118. Копиленко О. Твердий матеріал. [Оповідання] / Ол. Копиленко. – Х. : Книгоспілка, 1928. – 232 с.
119. Копиленко О. Твори : в 4 т. Т. 1 : оповідання / Олександр Копиленко. – Київ : Держ. вид-во худ. літ., 1961. – 486 с.
120. Копиленко О. Твори : в 4 т. Т. 3 : Чому не гаснуть зорі. Лейтенанти. Земля велика : п'єса, романи / Олександр Іванович Копиленко. – Київ : Держлітвидав України, 1962 . – 610 с.
121. Копиленко О. Хата хлопчика-мізинчика / О. І. Копиленко // Українська дитяча література. Хрестоматія : ред. Л. О. Біда, упоряд. П. В. Вовк, В. С. Савенко. – К. : Видав. об'єднання «Вища школа», 1976. – 416 с.
122. Копиленко О. Юрко : оповідання / Олександр Копиленко // Червоні квіти. – 1924. – № 12. – С. 18–19.
123. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР / Іван Кошелівець. – Мюнхен : Пролог, 1964 (Друк. «Viblos»). – 378 с.
124. Кравченко В. Я вибрав волю. Особисте й політичне життя советського урядовця / Віктор Кравченко ; пер. з англ. М. Гетьман. – Торонто : Друкарня «Українського робітника», 1948. – 496 с.
125. Кравчук Б., Мінчин Б. Невичерпні можливості. [Лейтенанти] / Б. Кравчук, Б. Мінчин // Літературна газета. – 1948. – 26 лютого.

126. Краткая литературная энциклопедия ; глав. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. Энциклопедия, 1972. –
Т. 7. «Совет. Украина» – фіалки, 1972. – 1008 стб.
127. Крижанівський С. Виховання правдою і красою (Роль радянської літератури у формуванні нової людини) / С. А. Крижанівський. – К. : Радянська Україна, 1962. – 43 с.
128. Кротевич Є. Звільнення жінки : роман / Євген Кротевич. – К. : ДВУ, 1930. – 392 с.
129. Круглова Т. Семиотические «ловушки» советского искусства / Татьяна Круглова // *Studia Sovietica*. Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип. 2. / Відпов. ред. Валентина Хархун. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – С. 13–23.
130. Круглова Т. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма / Т. А. Круглова. – Екатеринбург : Изд-во Гуманитарного ун-та, 2005. – 384 с.
131. Круглова Т. Травма первой любви : советская инициация (на материале кинематографа) / Т. А. Круглова // *Известия Уральского государственного университета*. – 2006. – Т. 41. – № 11. – С. 238–254.
132. Ксьондзик Н. «Естетична» теорія соціалістичного реалізму / Наталія Ксьондзик // *Літературознавчі обрії*. Праці молодих учених ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – 2010. – Вип. 18. – С. 109–115.
133. Кудін В. Ідеї великого мистецтва (Про партійність, класовість, народність у мистецтві соціалістичного реалізму) / В. О. Кудін. – К. : Рад. школа, 1973. – 133 с.
134. Кузнецов Е. Валаамская тетрадь / Евгений Кузнецов. – СПб. : Росток, 2006. – 137 с.
135. Кузьмич В. Без егоцентризму / Володимир Кузьмич // *Критика*. – 1931. – № 1. – С. 104–117.

136. Куманев В. 30-е годы в судьбах отечественной интеллигенции / В. А. Куманев. – М. : Наука, 1991. – 294 с.
137. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун ; пер. с англ. И. З. Налетова. – М. : Прогресс, 1977. – 300 с.
138. Курек Н. История ликвидации педологии и психотехники / Николай Курек. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2004. – 330 с.
139. Лабур О. «Нова жінка» : унормовані образи жінки-суспільниці і жінки-трудівниці в радянській літературі України 1920–1930-х років / Ольга Лабур // Краєзнавство. – 2010. – № 3. – С. 205–213.
140. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : Поезія–проза–драма–есеї / Ю. А. Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2007. – 976 с.
141. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість / Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик : навч. посіб. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с.
142. Левада А. «Рождается город» О. Копыленка / А. Левада // Лит. газета. –1933. – 23 апреля.
143. Левківський М. Історія педагогіки : підручник / М. В. Левківський. – Київ : Центр навчальної літератури, 2003. – 360 с.
144. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) : у 2 т. / Лейтес А., Яшек М. – Х. : ДВУ, 1928–1930. – Т. II : Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – 750 с.
145. Лейтес А. Твердий матеріал / А. Лейтес // Культура і побут. – 1928. – 29 вересня.
146. Лексикон загального та порівняльного літературознавства ; за ред. А. Волкова та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
147. Лесин В. Літературознавчі терміни : довідник. – К. : Рад. школа, 1985. – 251 с.
148. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів ; вид. третє, перероб. і допов. / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Вид-во «Рад. школа», 1971. – 486 с.

149. Ли Х. Убить пересмешника : роман / Харпер Ли ; пер. с англ. Н. Галь, Р. Е. Облонской ; послесл. Ю. В. Ковалёва. – Л. : Лениздат, 1988. – 288 с.
150. Лист III : О. Копиленка до Гр. Епіка // Літературний ярмарок. – 1929. – № 7. – С. 101.
151. Литвинов В. Дореволюционная и советская школа в детской литературе / В. Литвинов // Детская литература. – 1935. – № 12. – С. 1–8.
152. Литературная энциклопедия : гл. ред. А. В. Луначарский ; ред. колл. : И. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, В. М. Фриче. – Т. 9. – 1935. – М. : Сов. энциклопедия. – 832 с.
153. Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : В 2 т. – Т. 2. – Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. – М., Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – 1198 с.
154. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Ин-т науч. информации по обществ. наукам РАН. – М. : НПК «Интелвок», 2001. – 1600 стб.
155. Литературные манифесты : от символизма до «Октября» / Сост. : Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. – Москва : АГРАФ, 2001. – 374 с.
156. Литературный энциклопедический словарь ; под. общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. ред. колл. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
157. Литовская М. Социалистический реализм в литературе XX века / М. А. Литовская // Филологический класс. – 2008. – № 19. – С. 14–21.
158. Литовская М. Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы / М. А. Литовская // Антропология советской школы : культурные универсалии и провинциальные практики. – Пермь : Пермский гос. ун-т, 2010. – С. 278–291.
159. Лихачёв Д., Панченко А. «Смеховой мир» Древней Руси / Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко. – Л. : Изд-во «Наука», 1976. – 204 с.

160. Літературознавство. Словник основних понять ; пер. з нім. А. Цяпи. – Тернопіль : Богдан, 2008. – 280 с.
161. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
162. Лобановський Б. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу / Б. Лобановський. – К. : Основи, 1998. – С. 319.
163. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Избранные статьи / Юрий Лотман. – Таллинн : Аллександра, 1992. – Т. 2. – 309 с.
164. Лукин Ю. Социалистический реализм – творческий метод советской литературы и искусства / Ю. А. Лукин. – М. : Профтехиздат, 1964. – 51 с.
165. Луначарский А. О быте / Анатолий Васильевич Луначарский. – М. ; Л. : Госиздат, 1927. – 84 с.
166. Луначарский А. Статьи о советской литературе / А. В. Луначарский. – М. : Учпедгиз, 1958. – 478 с.
167. Любавський Р. «Соціалістичне містечко»: конструювання радянського урбаністичного простору для робітників Харківського тракторного заводу у 1930-ті рр. / Р. Г. Любавський // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Історія. – 2012. – Вип. 45. – С. 126–133.
168. Мазаев А. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов / А. И. Мазаев : историко-критический очерк. – М. : Наука, 1975. – 270 с.
169. Макаренко А. О литературе : статьи, выступления, письма / А. С. Макаренко ; сост. Ю. Б. Лукин. – М. : Сов. писатель, 1956. – 284 с.
170. Манхейм К. Идеология и утопия / К. Манхейм ; пер. М. И. Левиной // Диагноз нашего времени / К. Манхейм. – М. : Юрист, 1994. – С. 7–276.

171. Марков Д. О некоторых вопросах теории социалистического реализма / Д. Марков // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С. 3–22.
172. Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма / Д. Ф. Марков. – М. : Наука, 1975. – 412 с.
173. Марков Д. Социалистический реализм : теория и практика / Д. Марков // Вопросы литературы. – 1986. – №1. – С. 5–17.
174. Маршак С. За большую детскую литературу / С. Маршак // Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. – М. : Худ. лит., 1971. – С. 263–273.
175. Материалы XXII съезда КПСС. – М. : Госполитиздат, 1961. – 464 с.
176. Меерович М. Кладбище соцгородов : градостроительная политика в СССР (1928–1932 гг.) / М. Г. Меерович, Е. В. Коньшева, Д. С. Хмельницкий. – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2011. – 270 с.
177. Меерович М. Наказание жилищем. Жилищная политика в СССР как средство управления людьми. 1917–1937 / М. Меерович. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2008. – 303 с.
178. Мельник В. Олександр Копиленко / В. О. Мельник // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. : 1940-ві–1950-ті роки : [навч. посібник] / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994. – Кн. 2. – Ч. 1. – С. 206-212.
179. Меркулова К. Викрити і викоринити націоналістичні перекручення на дошкільній ділянці / К. І. Меркулова // Комуністична освіта. – 1934. – № 7. – С. 78–88.
180. Миронець І. З історії літературних взаємин 90–900 рр. / Іван Миронець // Земляна Г. І. Проза Миколи Чернявського : питання типології, жанрово-нарративна система : [монографія] / Г. І. Земляна. – К. : Інформ.-аналіт. агентство, 2008. – С. 438–473.
181. Мовчан О. Повсякденне життя робітників УСРР. 1920-ті рр. / О. М. Мовчан. – К. : Інститут історії України НАН України, 2011. – 312 с.

182. Мовчан Р. Виступ на засіданні Науково-редакційної комісії від 29 травня 2003 р. // Академічна «Історія української літератури» в 10 томах (матеріали засідань науково-редакційної комісії, «Круглих столів», інших наукових обговорень та плани томів). – К. : Фенікс, 2005. – С. 130–141.
183. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан . – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
184. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття / Марія Моклиця ; Част. 1. Українська література ; навч. посібник. – Луцьк : Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 154 с.
185. Нариси історії українського шкільництва. 1905–1933 / [за ред. О. В. Сухомлинської]. – К. : Заповіт, 1996. – 302 с.
186. Нікітіна Н. Урбаністичний спосіб життя : трагічні мотиви в сучасній новелістиці (на матеріалах малої жіночої прози кін. ХХ – поч. ХХІ століть) / Н. Нікітіна // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. – 2009. – Вип. ХХІІ. – С. 303–310.
187. Новейший философский словарь : 3-е изд. иправл. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
188. Новиченко Л. Український радянський роман (стислий нарис історії жанру) / Л. М. Новиченко ; рец. Є. С. Шабліовський, С. А. Крижанівський. – К. : Наук. думка, 1976. – 132 с.
189. Нусинов И. Вопросы жанра в пролетарской литературе / И. Нусинов // Литература и искусство. – 1931. – № 2–3. – С. 27–41.
190. Овчаренко А. Социалистический реализм и современный художественный процесс / А. И. Овчаренко. – М. : Сов. писатель, 1972. – 635 с.
191. Овчаров Г. «Визволення» Ол. Копиленка / Г. Овчаров // Критика. – 1930. – № 7–8. – С. 64–89.
192. Овчаров Г. Про матеріал (О. Копиленко «Твердий матеріал», ДВУ, 1928 рік) / Г. Овчаров // Молодняк. – 1928. – № 12. – С. 60–66.

193. Одесский М., Фельдман Д. Выйти живым из строя. Русская литература, поэтика болезни, здоровья и труда // Дружба народов. – 1994. – № 3. – С. 177–192.
194. Осипович Т. Коммунизм, феминизм, освобождение женщин и Александра Коллонтай / Татьяна Осипович // Общественные науки и современность. – 1993. – № 3. – С. 174–186.
195. Острова утопии : Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е) : коллективная монография / Ред. и сост. : И. Кукулин, М. Майофис, П. Сафронов. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 720 с.
196. Очеретянко В. Загратовані книги. Встановлення партійно-державного контролю над виданням, розповсюдженням та використанням літератури в Україні у 20–30-ті роки // 3 архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ. : науково-публіцистичний журнал. – 1999. – № 1–2. – С. 129-141.
197. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко ; 2-ге вид., перероб. і доп. — К. : Либідь, 1999. – 447 с.
198. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті / Марко Павлишин ; ред. рада В. Шевчук та ін. ; вступ. ст. І. Дзюби. – К. : Вид-во «Час», 1997. – 447 с.
199. Палецких Н. Социальная помощь инвалидам Великой Отечественной войны на Урале в 1941–1945 гг. / Н. Палецких // Очерки горнозаводского Урала. – Челябинск, 1996. – С. 91–108.
200. Панченко В. Ідеологічна повість II пол. XIX ст. і генеза соцреалізму / Володимир Панченко // Studia Sovietica. Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип. 2. / відпов. ред. Валентина Хархун. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – С. 39–45.
201. Паперный В. Культура «Два» / Владимир Паперный. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.

202. Пастушок Г. Символіка середньовічного блазня в семіотично-релігійному контексті «бестіарію» / Галина Пастушок // Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка. – Вип. 18. – С. 211–219.
203. Пахаренко В. Основи теорії літератури / Василь Пахаренко. – К. : Генеза, 2009. – 296 с.
204. Пашник О. Творчість О. Копиленка крізь призму універсально-культурного аналізу / О. В. Пашник // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип. 16. – С. 61–64.
205. Педагогика : Большая современная энциклопедия / сост. Е. С. Рапацевич. – Мн. : Современное слово, 2005. – 720 с.
206. Педагогічний словник / за ред. дійсного члена АПН України М. Д. Ярмаченка. – К. : Педагогічна думка, 2001. – 516 с.
207. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М. : Советский писатель, 1990. – 714 с.
208. Петро На шляху до власного стилю / Петро // Плужанин. – 1925. – № 3. – С. 44–45.
209. Підгайний Л. Дрібнобуржуазна творча метода О. Копиленка / Л. Підгайний // Критика. – 1931. – № 11–12. – С. 69–94.
210. Підгайний Л. Олександр Копиленко «Твердий матеріал» [Бібліографія] / Л. Підгайний // Гарт. – 1929. – № 1. – С. 125–131.
211. Підгайний Л. Шляхи визволення (роман О. Копиленка – «Визволення») / Леонід Підгайний // Життя й революція. – 1930. – Кн. 7. – С. 116–132.
212. Пілацька О. Жінка-робітниця в соціалістичному будівництві / О. Пілацька. – Харків, 1930. – 24 с.
213. Постанова РНК СРСР і ЦК ВКП(б) «Про організацію навчальної роботи і внутрішній розпорядок у початковій, неповній середній і середній школі» // Зб. наказів та розпоряджень НКО УСРР. – 1935. – № 34. – С. 2–4.

214. Постанови партії та уряду про школу. – К.–Харків : Рад. шк., 1947. – 152 с.
215. Поступальский И. Рождается город / Игорь Поступальский // Художественная литература. – 1934. – № 4. – С. 32–33.
216. Про Олександра Копиленка. Спогади / упоряд. Ц. М. Копиленко, Л. О. Копиленко. – К. : Рад. письменник, 1971. – 279 с.
217. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.
218. Романовський О. З історії підготовки Першого з'їзду радянських письменників / Олексій Романовський. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1958. – 200 с.
219. Рубашов М. Самих тільки мрій – не досить. [Обговорення роману О. Копиленка «Лейтенанти»] / Мих. Рубашов. // Літ. газета. – 1948. – 12 лютого.
220. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей : панорама новітньої науки / Жаклін Рюс ; пер. з фр. В. Шовкун. – К. : Основи, 1998. – 669 с.
221. Савицкий С. Труд, халтура и первая пятилетка (о романе Л. Я. Гинзбург «Агентство Пинкертона») [Електронний ресурс] / Станислав Савицкий // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 111. – Режим доступу : <http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2556/2569/index.html>.
222. Савченко Я. Життя мускулясте (З приводу двох книжок) / Савченко Яків // Червоний Шлях. – 1925 (травень). – № 5 (26). – С. 134–145.
223. Савченко Я. Криза матеріалу й сталевій культурі / Я. Савченко // Життя й Революція. – 1929. – Кн. IV. – С. 44–56.
224. Свербілова Т. Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст. / Тетяна Свербілова // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 21–29.
225. Свідер П. О. Копиленко. Життя і творчість / П. І. Свідер – К. : Рад. письменник, 1960. – 180 с.

226. Свідер П. Олександр Копиленко. Літературний портрет / П. І. Свідер. – К. : Держлітвидав України, 1962. – 87 с.
227. Святославский А. Социалистический реализм : проблемы веры и интерпретации [Электронный ресурс] / А. В. Святославский // Культурологический журнал. – 2015. – № 2 (20). – Режим доступа : http://www.cr-journal.ru/rus/journals/329.html&j_id=23.
228. Сергиенко И. Школьный мир на страницах школьной повести 1920–1980-х годов / И. А. Сергиенко // Литературные явления и культурные контексты : материалы коллоквиума молодых ученых-гуманитариев Санкт-Петербурга и Даугавпилса / под ред. М. Л. Лурье. – СПб., 2005. – С. 59–67.
229. Сінченко О. Роман «Крила» Володимира Кузьмича : особливості поетики / Олексій Сінченко // UKRAINICA BRUNENSIA II Ukrajnistika : minulost, přítomnost, budoucnost Sbornik vědeckých prací. – 2009 (2). – С. 494-501.
230. Сковорода Г. Сад божественних пісень / Сковорода Григорій : підг. тексту, передм. та ком. Л. Ушкалова ; худ. оформл. У. Мельникової. – Х. : Майдан, 2002. – 128 с.
231. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
232. Словарь Л. Выготского / под ред. А. А. Леонтьева. – М. : Смысл, 2007. – 170 с.
233. Смолич Ю. До 60-річчя Олександра Копиленка / Юрій Смолич // Вітчизна. – 1960. – № 8. – С. 98–99.
234. Смутьсон Л. Образи і схеми / Л. Смутьсон // Літературна критика. – 1939. – № 4. – С. 96–109.
235. Современный словарь-справочник по литературе / сост. и науч. ред. С. И. Кормилов. – М. : Олимп ; ООО «Издво АСТ», 2000. – 704 с.
236. Современный философский словарь / под общ. ред. проф. В. Е. Кемерова. – 3-е изд. испр. и доп. – М. : Академический Проект, 2004. – 864 с.

237. Соловейчик С. Учитель – профессия и судьба [Электронный ресурс] / С. Соловейчик // Советский экран. – 1975. – № 20. – Режим доступа : <http://www.kino-teatr.ru>.

238. Сохань Ю. «Долой кухонное рабство!» : к вопросу о гендерных трансформациях структур быта в Советской России 1920-х гг. [Электронный ресурс] / Ю. В. Сохань // Женщина в российском обществе. – 2011. – № 4. – Режим доступа : <http://www.womaninrussia.ru/content/%C2%ABdoloi-kukhonnoe-rabstvo%C2%BB-k-voprosu-o-gendernykh-transformatsiyakh-struktur-byta-v-sovetskoj>.

239. Социалистический реализм и классическое наследие (Проблема характера) / под общ. ред. Н. К. Гея и Я. Е. Эльберга. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960. – 428 с.

240. Сподарець М. Образ Харкова в романі О. Копиленка «Визволення» і проблеми формування української урбаністичної свідомості / М. П. Сподарець // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст.] / відп. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. I. – С. 33–42.

241. Сталин И. О задачах хозяйственников : Речь на Первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности (4 февр. 1931 г.) / И. В. Сталин // Сочинения. Т. 13. – М. : Гос. изд-во политической литературы, 1951. – С. 29–42.

242. Сухих С. Эволюция доктрины соцреализма во 2-й половине XX в. / С. И. Сухих // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. – 2013. – № 2 (1). – С. 300–305.

243. Сухомлинська О. Радянська педагогіка як ідеологія : спроба історичної реконструкції / О. Сухомлинська // Історико-педагогічний альманах. Вип. 1 / Уман. держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини, Всеукр. асоц. істориків педагогіки ; [голов. ред. : Ольга Сухомлинська ; редкол. : Лариса Березівська та ін.]. – Умань : Жовтий О. О., 2014. – С. 4–24.

244. Степанов С. Заблудившийся революционер А. Б. Залкинд / С. Степанов // Школьный психолог. – 2004. – № 1. – С. 6–9.
245. Степанов Ю. В трёхмерном пространстве языка : семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов. – М., : Наука, 1985. – 335 с.
246. Суспицына Т. Об учителе, муже и чине : (Ре)конструкция маскулинностей мужчин – работников средней школы / Т. Суспицына // О муже(N)ственности : сб. ст. / сост. С. Ушакин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 303–324.
247. Терц А. Что такое социалистический реализм [Электронный ресурс] / Андрей Синявский (Абрам Терц) // Антология самиздата : сост. М. Барбакадзе. – Режим доступа : <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>.
248. Тимошенко Т. «Київський» та «харківський» тексти української літератури 20-х років ХХ століття / Тимошенко Т. С. // Вісн. ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка. – 2010. – № 20 (207). – Ч. IV. – С. 36–41.
249. Тимошенко Т. Українська проза 20-х років ХХ століття на урбаністичну тематику в оцінці літературної критики / Т. С. Тимошенко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2005. – № 707, вип. 46. – С. 170–174.
250. Тимошенко Т. Харків 20–30-х років ХХ століття в романі «Визволення» О. Копиленка / Т. С. Тимошенко // Вісн. ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка. – 2011. – № 1 (212). – С. 112–118.
251. Тичина П. Харків (уривки) / Павло Тичина // Червоний шлях. – 1923. – № 9. – С. 1–3.
252. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 335 с.
253. Топоров В. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Из работ московского семиотического круга. – М. : Прогресс–Культура, 1997. – С. 218–277.

254. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста / отв. ред. Т. В. Цивьян. – М. : Наука, 1987. – С. 121–132.
255. Трипільський А. За виховну спрямованість дитячої літератури / Андрій Трипільський // Дніпро. – 1948. – № 4. – С. 93–104.
256. Трипільський А. Проблеми соціалістичної естетики / А. В. Трипільський. – К. : Держлітвидав УРСР, 1954. – 288 с.
257. Троцкий Л. Литература и революция / Лев Давидович Троцкий ; вступ. ст. Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1991. – 401 с.
258. Тюпа В. Альтернативный реализм / В. И. Тюпа // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня : сб. ст. / сост. Е. А. Добренко. — М. : Сов. писатель, 1990. – С. 341–375.
259. Тюпа В. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
260. Фадеев А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве / А. Фадеев. – М. : Сов. писатель, 1959. – 996 с.
261. Фатеев А. Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР (1930-е – 1950-е гг.) / Андрей Викторович Фатеев. – М. : МАКС Пресс, 2007. – 352 с.
262. Федотова О. Утверждения материалистичного світогляду в УСРР-УРСР (на прикладі обмеження випуску та розповсюдження релігійної літератури) / Оксана Федотова // Вісник книжкової палати. – 2013. – № 5. – С. 28–31.
263. Философский энциклопедический словарь / редкол. : С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичёв и др. – 2-е изд. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
264. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы : город / Шейла Фицпатрик ; пер. с англ Л. Ю. Пантин. 2-е изд. – М. : РОССПЭН : Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2008. – 335 с.

265. Філатова О. «Виробничий роман» як технократичний проект «інженерії людської душі» / О. Філатова // Вісник КНУ ім. Т. Г. Шевченка : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2011. – № 22. – С. 26-30.
266. Філатова О. Художні експерименти В. Винниченка : конфлікт духовного й тілесного / О. С. Філатова // Наук. вісник Миколаївського державного ун-ту ім. В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.12. – С. 230–235.
267. Фоменко В. Українська урбаністична література. Особливості та тенденції розвитку / В. Г. Фоменко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 2 (261), Ч. I. – С. 76–82.
268. Фоменко В. Українська урбаністична проза ХХ століття : еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / В. Г. Фоменко. – К., 2008. – 40 с.
269. Фриче В. К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы / В. Фриче // Печать и революция. – 1929. – № 9. – С. 8–16.
270. Хаїт І. За більшовицьку розчистку на фронті педагогічної теорії / І. Хаїт // Комуністична освіта. – 1934. – № 2. – С. 10–50.
271. Хархун В. Автентичний текст і його тоталітарна корекція («Жива вода» / «Мир» Ю. Яновського) / В. Хархун // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя) / за ред. проф. Г. В. Самойленка. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – Кн. 2. – С. 5–12.
272. Хархун В. Андрій Головка в контексті українського соцреалізму / Валентина Хархун // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – 2010. – Вип. 18. – С. 102–109.
273. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра

філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.01 «Українська література» / Валентина Петрівна Хархун. – К., 2010. – 39 с.

274. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : монографія / В. П. Хархун ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Ніжин : Гідромакс, 2009. – 508 с.

275. Хвильовий М. Твори : В 5 т. / М. Г. Хвильовий ; упоряд. Г. Костюк. – 2-е вид. – Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип : Об'єднання українських письменників «Слово», 1984 .

Т.1 – 1984. – 436 с.

Т.2 – 1984. – 409 с.

276. Холл С. Собрание статей по педологии и педагогике / С. Холл / под ред. Н. Д. Виноградова и А. А. Громбаха. – М. : Московское книгоиздательство, 1912. – 444 с.

277. Царенко В. Будні сільської інтелігенції / В. Царенко // Літ. газета. – 1958. – 9 травня.

278. Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х років : обірвана спроба [Електронний ресурс] / Ярина Цимбал // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – Вип. 18. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 54–61. – Режим доступу : http://www.ilnan.gov.ua/Lit_obr/18-lit_obr.pdf.

279. Чащухин А. Презентационные техники советского учителя 1950-1960-х гг. [Електронний ресурс] / А. Чащухин // Социально-гуманитарное и политологическое образование. Майские чтения 2006. – Пермь : Пермский государственный технический университет, 2006. – Режим доступу : <http://www.maiskoechtivo.pstu.ru>.

280. Шамота М. Гуманізм і соціалістичний реалізм / М. З. Шамота. – К. : Рад. письменник, 1976. – 283 с.

281. Шаповалова Я. Семейно-брачные отношения в СССР в 1944-1945 гг. / Янина Анатольевна Шаповалова // Общество : философия, история, культура. – 2013. – № 4. – С. 50–53.

282. Шевченко С. Стан розвитку російських шкіл в УРСР (кінець 30-х – 40-ві рр. ХХ ст.) / С. М. Шевченко // Наукові записки [НДУ ім. Миколи Гоголя]. Сер. : Психолого-педагогічні науки. – 2013. – № 5. – С. 272–279. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzspp_2013_5_50.pdf.
283. Шевельов Ю. Вибрані праці / Юрій Шевельов : У 2 кн. Кн II. Літературознавство ; упоряд. І. Дзюба. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 1151 с.
284. Шипулина Н. Образ учителя в советском и современном российском кинематографе / Н. Б. Шипулина // Известия ВГПУ. Серия «Социально-экономические науки и искусство». – 2010. – № 8 (52). – С. 4–16.
285. Шкандрій М. Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій ; пер. з англ. М. Климчука. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
286. Щупак С. Книга про школу та школярів / С. Щупак // Літературна газета. – 1936. – 6 листопада.
287. Эйхенбаум Б. О литературе : Работы разных лет / Б. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – 542 с.
288. Эльберг Я. О бесспорном и спорном : новаторство соц. реализма и классическое наследство / Я. Е. Эльберг. – М. : Сов. писатель, 1959. – 331 с.
289. Якубовський Ф. Від новелі до роману : Етюди про розвиток української художньої прози. ХХ ст. / Фелікс Якубовський. – К. : ДВУ, 1929. – 266 с.
290. Якубовський Ф. Художня проза в українських журналах (жовтень-грудень 1929 року) / Ф. Якубовський // Критика. – 1930. – № 2. – С. 103–119.
291. Янченко Т. Витоки наукового розвитку педології : педагогічна антропологія К. Ушинського [Електронний ресурс] / Т. В. Янченко // Вісник ЧНПУ. Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 110. – С. 105–108. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VchdpuP_2013_110_33.pdf.