

Валентина Хархун

“МИТЕЦЬ У КАНОНІ”: СОЦРЕАЛІСТИЧНА ПОЕЗІЯ ПАВЛА ТИЧИНИ 1930 – 1960-Х РОКІВ

Канони релігійного мислення, як і телеологічний умонастрій, — характерні риси соцреалістичної культури. А. Синявський, аналізуючи соцреалістичне мистецтво, називає його “цілеспрямованим” і “релігійним”. Підпорядкованість вищому призначенню визначає телеологічну сутність соцреалістичного мистецтва, спрямованість і головну мету якого А. Синявський вбачає в зображенні світу і людини такими, якими вони повинні бути¹, інакше кажучи, у створенні канонів. Формування “зразка, у певному смислі маяка, на який будуть рівнятися всі другорядні [...] зразки”², розглядається К. Кларк як основна тенденція сталінської культури. Радянський письменник, створюючи канони, виходить з ідеального зразка (у цьому випадку — з процесу “установлення комунізму”), якому він підпорядковує дійсність. Реалізуючи цю заданість, письменник сам стає каноном, а відтак і частиною “іконостасу” радянської соцреалістичної культури.

Термін “канон” досить ґрунтовно вписаний у літературознавчий контекст³. З поняттям “іконостасу” складніше. Хоча саме він, на думку М. Павлишина, набув своєрідного статусу в східноєвропейському культурному просторі. На Заході канон співвідносний з біблійною традицією, тому, відповідно, об’єктом канонізації вважаються тексти. Натомість у Східній Європі актуалізувався не так текст, як особа, чи “сукупність біографії письменника, його творів, історичної долі”⁴. Тому, доходить висновку дослідник, “письменник (особотекст!) посідає місце в серії собі подібних особотекстів, яку більш корисно розглядати також не як канон, а як іконостас”⁵. Оскільки “іконостас” є “символом стабільності в культурній системі”, то, стимульований пануючою ідеологією, він набув виняткового значення в соцреалістичній культурі.

Позиція Павла Тичини в українському соцреалістичному “іконостасі” визначальна. Головна заслуга в процесі “вписування” П. Тичини в “іконостас”, безумовно, належить українському радянському літературознавству.

Л. Новиченко так пояснював інтерес критики до творчості П. Тичини: “[...] перед нами — цікава і своєрідна сторінка історії становлення соціалістичного реалізму в українській поезії”⁶. Парадоксальним, однак, виглядає те, що, подаючи “життєпис поета і громадянина” (С. Шаховський), дослідники зосереджуються передовсім на аналізі

¹ Синявський А. Что такое социалистический реализм? // <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>

² Кларк К. Соцреализм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон. — СПб., 2000. — С.120.

³ Див., наприклад: *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. — Чернівці, 2001. — С.244-245; *Abrams M. A Glossary of Literary Terms*. — Heinle&Heinle, 1999. — P.28-31; *Głowinski M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Siawirska A., Siawirski J.* Słownik terminów literackich / Pod red. J.Siawirskiego. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 2002. — P.234-235; *Słownik Realizmu Socjalistycznego* / red. Z.Lapinski, W.Tomasik. — Kraków, 2004. — P. 91-93. Див. також: *Сивокінь Г.* Методологічне значення конону в самосвідомості літературознавства // *Сивокінь Г.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції. — К., 2006. — С. 48-53.

⁴ Павлишин М. Канон та іконостас. — К., 1997. — С. 191.

⁵ Там само.

⁶ Новиченко Л. Поезія і революція. — К., 1979. — С.125.

“раннього Тичини”, який, як зауважить пізніше М.Коцюбинська, — “окреме, самодостатнє, чітко окреслене історико-літературне явище”⁷. Натомість збірки, які ґрунтувались на канонах соцреалістичного письма, характеризуються оглядово. Приміром, С.Шаховський компенсував аналіз пізніх збірок П.Тичини описами біографічних деталей, переказом заслуг поета, цитаціями Тичининих висловлювань⁸.

Інший композиційний прийом обрав Л. Новиченко. У критико-біографічному нарисі, першій частині книги “Поетія і революція”, він подав авторське бачення творчості П.Тичини як цілісної системи. Але, безумовно, головний акцент падав на другу частину праці, у якій дослідник осмислював поезію перших повоєнних років. Симптоматичною виглядає кодифікація Л.Новиченком основного об’єкта свого дослідження — це “справжня поезія” П.Тичини. Для “ідеологічного” обґрунтування такого підходу Л.Новиченко змушений був кваліфікувати П.Тичину як “поета Жовтневої революції”⁹. Звідси й логіка прочитання збірок: поема “Золотий гомін” зі збірки “Сонячні кларнети” названа “неясним передчуттям великих соціальних битв”¹⁰, а збірка “Замість сонетів і октав” узагалі оцінена як помилка, адже засуджує всяке насильство. Збірку “Плуг” Л.Новиченко визнав новаторською: у ній “було ясно висловлено розуміння Жовтневої революції не тільки як сили руйнівної, але як і сили творчої, будівничої”¹¹.

Образ вітру, центральний у збірці “Вітер з України”, пов’язувався “з ідеєю руху до ясно усвідомленої мети”¹². Однак навіть відчутний ідеологічний ухил в аналізі радянської критики не приховує відвертого інтересу до тієї частини доробку П.Тичини, яка найбільш співвідносна з поняттям “естетичного”.

Надалі фокус інтересу звужується передовсім до збірок “Сонячні кларнети” й “Замість сонетів і октав”. Показова в цьому контексті книга Г.Клочечка “Душа моя сонця намріяла... (Поетика “Сонячних кларнетів” П.Тичини)”, де дослідник розглядав поетику збірки як систему. Така ж логіка — акцентція на поетичному феномені збірок “Сонячні кларнети” і знехтуваній радянським літературознавством “Замість сонетів і октав” — визначає зміст тичинознавчих досліджень останніх десятиліть¹³.

Однак, як це не парадоксально, незважаючи на численність розвідок про раннього П.Тичину “модерністського зразка”, В.Моренець констатує ситуацію “без Тичини” в сконструйованих сучасними дослідниками моделях українського модернізму, що вказує як на своєрідність і, у певному сенсі, унікальність письма поета, так і на його “недочитаність”¹⁴.

Ще один проблемний фокус у тичинознавстві — феномен двовекторності творчості

⁷ Коцюбинська М. Корозія таланту (болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї) // Радянське літературознавство. — 1989. — № 11. — С. 46.

⁸ Шаховський С. Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина. — К., 1968.

⁹ Чи, як стверджував дослідник у пізнішій саморевізії: «А головне, що свідомо й підсвідомо надихало автора [Л.Новиченка — В.Х.] — це прагнення показати Тичину, у згоді з істиною, як велику й суверенну творчу особистість, яка була вільна в своєму ідейному виборі, і, отже, в своєму чесному «так» соціалістичній революції, високим її ідеалам». Див.: Новиченко Л. Тичина і його час: незайві доповнення // Радянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 4.

¹⁰ Новиченко Л. Поезія і революція. — С.165.

¹¹ Там само. — С. 190.

¹² Там само. — С.257.

¹³ Неборак В. Поетичний натурфілософізм і деякі його схематичні зображення // Слово і Час. — 1990. — № 10. — С.27 - 29; Надв’ярних Н. Созвучие несозвучного (поэтическая книга Павла Тычины «Вместо сонетов и октав») // Вопросы литературы. — 1998. — № 1-2. — С. 170 - 204; Ковальчук О. Трагедійне начало як домінанта збірки П.Тичини «Сонячні кларнети» // Сіверянський літопис. — 1999. — № 6. — С. 66—72; Моторнюк І. Павло Тичина: триумф і трагедія // Дзвін. — 2001. — № 1. — С. 134 - 141; Штонь Г. «Сонячні кларнети» — твір духововця // Слово і Час. — 2001. — № 1. — С. 9 - 11; Шестопалова Т. Міфологемний код поезії Павла Тичини (на матеріалі віршів «Арфами, арфами» та «Квітчастий луг...») // Слово і Час. — 2001. — № 1. — С. 59 — 64; ГонМ. «Послав я в небо свою молитву» (Біблійна образність збірки П.Тичини «Сонячні кларнети») // Українська література в загальноосвітній школі. — 2001. — № 2. — С. 20 - 25; Мелешко В., Петренко Т. Кларнетизм ранньої лірики П.Тичини // Українська література в загальноосвітній школі. — 2002. — № 4. — С. 20 - 24; Naydan M. Two Musical Conception of the Revolution: Aleksandr Blok’s *Dvenadtsat* and Pavlo Tychyna’s *Zamist sonetiv i oktav*. — *Ukrainian Studies*. — Summer-Winter. — P. 93 - 106.

¹⁴ Моренець В. Без Тичини // Сучасність. — 2000. — № 1. — С. 79 - 100.

письменника (“сонцекларнетний”, соцреалістичний)¹⁵. Це питання досить гостро поставила діаспорна критика. Процес естетичної метаморфози поета дослідники пояснюють по-різному.

Ю.Лаврінченко вважав, що П.Тичині вдалося зберегти й розвинути свій унікальний поетичний стиль навіть у радянські часи. Дослідник зазначав: “Подвійним методом: по-перше, “щита” партійного поета і, по-друге, поетичного підпілля душі він зумів зберегти себе не стільки фізично, але почасті і творчо, дорожував свій безсмертний кларнетизм такими підрадянськими творами як “В космічному оркестрі”, окремі фрагменти продовження великої поеми “Сковорода”: “Крізь пекло смерті поет зумів пронести вічні світла своєї кларнетичної поезії”¹⁶.

Висновок В.Барки категоричніший: “[...]на гіршому прикладі Тичини видно, як живцем руйнується творча сфера генія”¹⁷.

Найбільш гостру оцінку П.Тичині дав Є.Маланюк¹⁸. Його славнозвісний закид про перетворення Тичининою кларнета на дудку сигналізував про епітафійний тон діаспорної критики, яка констатувала “поетичну смерть” П.Тичини.

Значно радикальніші думки “материкових” критиків В.Стуса і М.Коцюбинської¹⁹.

Дослідниця осмислює амплітуду Тичининою коливання від геніальності до самопародіювання. “Корозія таланту” чітко простежується через інтерпретаційну парадигму образу крові — від цілковитого заперечення до прийняття як такого, “що має бути”. М.Коцюбинська говорить про вироблення в поезії П.Тичини “загальника” (що, безумовно, співвідносний з поняттям канону), який сигналізує про тотальну несвободу. Авторка стверджує, що “трагічна еволюція Тичини-поета — то не просто поодинокий прикрий випадок, а типологічно викінчене явище, класичний приклад внутрішньої корозії геніальної творчої індивідуальності”²⁰.

В.Стус кодифікував письменника водночас як генія і як “пігмея”, осмислюючи кризу П.Тичини як екзистенційну катастрофу. Аналізував збірки поета, звертаючи увагу насамперед на метаморфози поетичного “я”. Саме вони, на думку дослідника, позначають процес духовної, а відтак і естетичної деградації.

Зокрема, осмислюючи “Сонячні кларнети”, В.Стус зауважував, що збірка передає “стан розкошування людської особистості на розгородженій території існування, особистості, вильненої від старих канонів, особистості в час перетворення і особистості передовсім”²¹.

Аналізуючи збірку “Замість сонетів і октав”, В.Стус наголошував на визначальності громадянської і власне людської позиції митця, якого вразили найзвірчіші людські інстинкти. Злам П.Тичини він пропонував означити появою збірки “Плуг”, а еволюцію поета в напрямку до радянських цінностей життя датував збіркою “В космічному оркестрі”. Дослідник зазначав: “В космічному безмежжі зникає остаточно людська індивідуальність, бо збагнугий по-новому смисл людського існування — бути часткою. Уже не цілим, як було раніше, в часи “Сонячних кларнетів”, а часткою (“один впаде — другий іскриться”)²². Відсутність автономного “я”, втрата стилю розцінювалися В.Стусом як смерть поета, а сам П.Тичина як “мертвий співець”.

Отже, соцреалістична поезія П.Тичини як зразок “нової” естетичної якості досі

¹⁵ Або, як зазначає В.Діброва, „існують різні Тичини”. Дослідник виділяє кілька іпостасей Тичини: „автор „арфами — арфами”, „поет шкільної профанації”, „орденоносець та академік”, „коллаборант, що розпродався й розтринькав свій талант”. Див.: Діброва В., „Чернігів” П. Тичини (Спроба прочитання) // *Сучасність*. — 1995. — № 11. — С. 87 - 104.

¹⁶ Лаврінченко Ю. На шляхах синтезу кларнетизму. — Накладом Української Вільної Академії Наук у Канаді, 1977. — С. 63.

¹⁷ Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. — Мюнхен; Нью-Йорк, 1961. — С. 5.

¹⁸ Маланюк Є. Книга спостережень. — Т.І. Проза. — Торонто, 1962.

¹⁹ Слід зазначити, що дослідження М.Коцюбинської та В.Стуса, написані на початку 70-х років ХХ століття, перебували поза контекстом радянського тицинознавства, оскільки побачили світ лише у кінці 80-х — на початку 90-х.

²⁰ Коцюбинська М. Корозія таланту... — С. 56.

²¹ Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). — К., 1993. — С. 10.

²² Там само. — С. 45. Такої ж думки дотримується М. Коцюбинська. Див.: Коцюбинська М. Корозія таланту... — С. 49.

залишається малопрочитаною. Тому твердження О.Білецького про найменш вивчений останній період творчості П.Тичини, висловлене ще на початку 60-х років ХХ століття у передмові до видання творів П.Тичини, залишається актуальним²³.

Однак слід зазначити, що розвідки Г.Грабовича та, значно пізніше, В.Діброви про художній феномен збірки П.Тичини “Чернігів” по суті виняткові²⁴.

Г.Грабович пропонує простежувати еволюцію письменника через зміни поетикальних доміант, розглядати логіку “нарощування” ідеологічного дискурсу. Він звертає увагу на визначальну роль збірки “Чернігів” у цьому процесі. Дослідник уважає, що у звичному сенсі “Чернігів” є ніщо інше як “відсутня ланка в складній еволюції поета; це є ключ до розуміння шляху [...] від “Сонячних кларнет” і “Плугу” до “Партія веде” і пізнішої поезії”²⁵.

З огляду на об’єкт нашого дослідження підхід Г.Грабовича видається найбільш перспективним, оскільки він передбачає не підключення аксіологічного принципу, який часто зорієнтований на однозначність присуду, а глибинний аналіз органічності поетичного розвитку П.Тичини²⁶, що дозволить вивчити феномен “соцреалістичного” П.Тичини. Літературознавець фокусується насамперед на вивченні творчості митця поза межами ортодоксально-ідеологічного критичного дискурсу, який породжував міф про “кількох” Тичин. Такий підхід дозволяє сприймати поезію П.Тичини 30 — 60-х років як зразок розгортання радянського ідеологічно-пропагандистського дискурсу та його реалізації на поетикальному рівні, як варіант створення соцреалістичного канону без застосування ідеологічних “ножиць”.

Формування канону в П.Тичини розпочинається з організації культурного поля, точніше, його часової горизонталі. Основне завдання — теологічно обґрунтувати значення минулого у світлі нової історичної перспективи — комунізму.

Створення “майбутньо-минулого”, нової семантики історичного часу, оновлення старих форм свідомості розпочинається іконоборчою фазою, яка, прикметно, відчитується ще в “дототалітарних” збірках “Плуг” і “Вітер з України”. Це підтверджує думку В.Стуса про злам П.Тичини, який відбувся задовго до появи збірок “Чернігів” і “Партія веде”, що розглядаються як моделюючі в соцреалістичному каноні.

Експерименти з “історією”, їх визначальне місце у творчості П.Тичини були помічені ще радянською критикою. Вичерпну характеристику моделі “нової реальності” і її оприявлення в поезії П.Тичини подав Л.Новиченко: “Ідея “сотворіння світу” — точніше, його пересотворіння (підкреслення моє — В.Х.) — так глибоко оволоділа поетичною свідомістю Тичини, що її можна назвати провідною художньою ідеєю тогочасної його поезії. Радіючи з того, що починається реальне будівництво нових форм життя, він ніби наново перестроював і свій поетичний “космос”, починаючи з його найглибших духовних основ. Усе повинно бути оновлене і критично переглянуте, все в людині, в її думках та почуттях повинно бути домірне до грандіозності соціалістичного завтра!”²⁷.

“Переписування” історії, “нової картини цілої світобудови” (Л.Новиченко) ґрунтується на кількох культурних шарах, які в певному сенсі відтворюють розвиток цивілізації. Спочатку — біблійний (із циклу “Сотворіння історії”). У першому вірші описується народження світу, у другому — поява homo fabour, у третьому — народження революційної свідомості:

Не телеграми привітальні,
а кулю в лоба глитаям!
Візьмім, візьмім на гострі леза!
Всім краям — Марсельєза!²⁸

²³ Тичина П. Твори: У 6 т. — К., 1961. — Т. 1. — С. 39.

²⁴ Grabowicz G. Тусуна’s Cernihiv // Harvard Ukrainian Studies. — 1977. March, P.79 - 114 або Грабович Г. Диптих про Тичину // Грабович Г. До історії української літератури. — К., 1997. — С. 333 - 385; Діброва В. «Чернігів» П. Тичини (Спроба прочитання) // Сучасність. — 1995. — № 11. — С. 87 - 104.

²⁵ Grabowicz G. Тусуна’s Cernihiv. — Р. 45.

²⁶ Див.: Грабович Г. Диптих про Тичину // Грабович Г. До історії української літератури. — С. 358.

²⁷ Новиченко Л. Поезія і революція. — С. 54. Про переосмислення образів, створених художньою культурою, див. у цій книзі. — С.292 - 311.

²⁸ Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. — К., 1983. — Т.1. — С.104. Далі посилання на це видання подаємо в тексті, вказуємо том (перша цифра) і сторінку.

Соціологізація популярних фольклорних і літературних персонажів — один із основних засобів творення “нового” минулого. Наприклад, роль Кожум’яки, велетня-захисника, радикально змінена: він захищає народ не завдяки своїй фізичній могутності, а через психологічне переконання — народження нової свідомості (“Кожум’яка”). Механізм формування “нової свідомості” полягає у “створенні” ворога — одного із головних принципів самоідентифікації у соцреалістичній літературі. Так, люди тричі приходять жалітися Кожум’яці на “короля-змія”, і лиш за третім разом він прояснює ситуацію:

Де
Ваші
багатії?
[...]
А! — розірвалось — і стало мовчання.
Розширились очі — і всі догада —
(1, 178).

Радикально оцінений образ Ярославни. Один із найяскравіших образів “Слова...”, який традиційно популяризувався як символ жіночої вірності й відданості, у П.Тичини розглядається крізь призму соціологічної домінанти: Ярославна — представниця “княжого” класу. Вона просить природні сили не стільки врятувати мужа, скільки встановити “царство тихе, праве, мудре на закон: щоб одні землі гляділи, а другі корон”. Друга частина диптиху — прославлення пролетарів, які перемогли королів і царів.

Середньовічну історію представляє Фауст. Головна колізія пролягає між двома вічними образами — Фауста, який розмірковує над всесильністю знання й мудрості, і Прометея, який символізує бунтарство. Ліричний герой відкрито симпатизує Прометееві, хоча увесь ліричний сюжет зосереджено на монолозі Фауста. Вибір оприявнюється в соціальній характеристиці Фауста, яка проголошується Прометеем: “А того, що ти панок”. Як зазначається у примітках до першого тому зібрання творів П.Тичини, в образі Фауста “розкрито виродження буржуазної культури” (1, 620).

Четвертий культурний простір — християнський (“Вулиця Кузнечна”). Ліричний герой П.Тичини здійснює кардинальну зміну: ритм його життя визначають не традиційні християнські свята, а нові, радянські:

Не “Воскресіння”, не “Різдво”
нове новітнє торжество
шумить і наближає (1, 214).

Відтак, твориться радянська “релігія”:

Не Христос воскрес —
робітничий клас (1, 216).

Вивершує історичну площину щойно створена філософія “нового життя” (“Живем комуною”). Ліричний герой іде на жахливі жертви заради нового майбутнього. Людський вимір буття змінюється на абстрактно-релігійну апологетику завойованого майбутнього: “Ну що з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ. Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш” (1, 210).

Формування радикально нової об’єктивної історії продовжується зміною суб’єктивної історії поета. Звернення до образу “Чернігова”, що виступає узагальненим образом минулого для П.Тичини, який провів дитинство й отрочтво в цьому місті, можна пояснити бажанням надати минулому нове призначення, нову мету, осмислити його як діючу ланку в історичному русі до найбільш досконалого життя — комунізму.

Головний структурний механізм збірки “Чернігів” — це опис прогулянки поета з його другом-робітником. Мотив руху-поступу розгортається у напрямку до патетизації майбутнього, яке в соцреалістичному каноні виступає символом абсолютного часу.

Стартова позиція — нульова точка буття, оскільки минуле знецінене або підкоректоване й інтерпретоване відповідно до нового стратегічного завдання.

Семантика заперечення “старого” минулого одна з головних: “одна одна турбація традицій підрізація”, “запереченням старого вибухаючи”. Майбутнє ж виступає як мета й найвища цінність. На рівні поетики це підкреслюється метафоричними епітетами: незмірного, незвичайного, непосидючого, неспокійного, нестаріючого.

На фоні “розчищеної” історії з’являється продукт нової епохи — “нова свідомість”, яка постає як результат епохальної зміни:

Учора ще ж “раби”
сьогодні глянь як твердо творять
філософію доби (1, 225).

Семантичні характеристики “нової свідомості” (здатність до глобального перетворення світу, титанічна енергія, установка на кардинальні зміни) вказують на те, що відбувається творення героя, носія “нової свідомості” як найбільш мобільного елемента соцреалістичного канону. Це пов’язане насамперед із виразною дидактичною спрямованістю й значимістю заданого образного модуля — виховувати нову радянську людину, будівника соціалізму. Спрямованість на масову свідомість визначає паразитування соцреалістичної естетики на “колективному несвідомому”.

На думку Г.Гюнтера, радянська культура характеризується яскраво вираженою міфологічністю й оживленням архаїчних уявлень, саме тому використання теорії архетипів дасть можливість висвітлити особливості радянської культури. У радянському міфі ключову роль відіграють кілька архетипів: “герой”, “ворог”, “батько”, “матір”²⁹.

Припустимо, що дослідження ідеологічно-поетикальних “мутацій” героя П.Тичини (цей архетип мислиться як моделюючий в ейдологічному світі соцреалістичної літератури) оприявнить становлення ідеологічного дискурсу в ліриці поета.

Знаменно, що активна розробка архетипу “героя” в поезії П.Тичини супроводжується згортанням суб’єктивного світу. Розпочата ще в збірці “Вітер з України” деперсоналізація художнього світу досягає апогею в тоталітарній ліриці. Це підкреслюється, зокрема, відсутністю “голосу” в збірці “Чернігів”. Її нарративна структура тримається на дихотомії оповідач — розповідач. Оповідачем виступає сам поет, але його “присутність” зазначена лише в заголовках. Слово надане розповідачеві-робітнику (“робітник хвалиться”, “робітник каже”, “робітник згадує”). Однак його “я” не виділене в окремому персональному одиниці, воно — частина колективного “ми”. Отже, і оповідач, і розповідач позбавлені емоційного світу, права висловлювати власні судження. Вони лише обсерватори об’єктивного часу, що фіксують рушійні зміни. Відтак справедливим виглядає твердження М.Баліної, що темпоральна структура соцреалізму характеризується поглинанням суб’єктивного часу героя об’єктивним часом³⁰.

Деперсоналізований герой, виконуючи стратегічні завдання (це підкреслюється гіперболізованим рядом дієслів: “доганяємо”, “прокладаємо, ріжем, ламаємо”, “забудовуємо”), втрачає моральні орієнтири буття:

ні жалю ані жалоців нема
бо це ж спланованість сама (1, 225).

Однією з основних ознак homo totalitaricus стає втрата душі. Як зазначає І.Єсаулов, “значима відсутність безсмертної душі — чи не головна особливість зображуваного героя соціалістичного реалізму”³¹. Інакше будуються зв’язки героя зі світом.

³¹ Єсаулов І. Тоталітарність и соборность: два лика русской культуры // *Вопросы литературы*. — 1992. — № 1. — С. 165.

²⁹ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // *Соцреалистический канон*. — СПб., 2000. — С. 743.

³⁰ Баліна М. Дискурс времени в соцреализме // *Там само*. — С. 587.

³¹ Єсаулов І. Тоталітарність и соборность: два лика русской культуры // *Вопросы литературы*. — 1992. — № 1. — С. 165.

Заперечення минулого часто постає як розрив з моральними настановами батьків. Наприклад, важливий образ у соцреалістичній ліриці П.Тичини — Олеся Кулик, яка всупереч матері пішла вчитися на трактористку. Натомість формується новий оціночний орієнтир, нова сфера ідеального побутування людського “я”, новий норматив родинних зв’язків:

Не батькова не неніна
дочка і мас і Леніна
ця мисль усім звідомлена
незламлена незломлена
переусвідомлена (1, 229).

“Хрест червоний” —
рідний батько, а я його доня (2, 120).

Соціальні зв’язки, якими керується герой, витісняють власне людські потреби й прагнення. Комсомолка Леся Кулик (“Друга пісня трактористки”) думає лише про неорану землю, яка виступає узагальненою метафорою старого життя, тому має бути поорана — перетворена.

Прикметно, що формування соцреалістичного героя в поезії П.Тичини проектується насамперед на жінку³². Соцреалістична література декларує рівність статей як один із основних декретів нової культурної політики: “Женщина у нас у праві рівна із мужчиною” (“Перше в історії”). Цікаво, що становлення нової жінки П.Тичина висвітлює на реальних фактах: Олеся Кулик, жінка-трактористка, яка оре-переорює землю; Анель Едуардівна Карпенко, наймичка, яка стала санітаркою й депутатом міської Ради; Наталія Ужвій, яку нове життя зробило артисткою; Оксана Петрусенко, ім’я якої поборює смерть; Ольга Кобилянська як символ буковинської землі, над якою сяє “зоря червона”. П.Тичина акцентує саме на процесі метаморфози жінки в радянському суспільстві — це основний погляд, згідно з яким осмислюється образ героїні.

Метафора перетворення побудована на елементах казки: це — “чудо пречудесне”, коли героїня “на собі ту силу дива глибоко відчула”. І, як результат, з’явилися крила (“крила я тепер вже маю, та які ще крила”) — символ надзвичайно популярний в соцреалістичній літературі і вживаний для позначення руху, поступу, самоствердження, завоювання нового. Процес становлення передається як рух від старого до нового, із ночі (“гнітючої тиші”, “туману”, “смерті”) у день (“світла воля”, “зоря”). Результат вражаючий:

Те, що зараз жінка робить,
на старе не схоже:
будувать, літать чи сіять —
все це вона може (2, 122).

Поет фіксує не лише зміни, які сформували образ “нової жінки”, а й нову аксіологічну формулу: оцінку визначальних світових образів через призму соцреалістичного коду (причетність до робітничого класу, керуюча сила Компартії, Ленін як етична норма). Показовий вірш “Ти живий і тепер Леонардо да Вінчі”, де подано образ радянської Джіоконди:

Джіоконда, щоправда, змінилась уже:
їй шахтарське життя й заводське не чуже,
вона знає Компартії силу могутню,
образ Леніна в серці своїм береже

³² Так, приміром, А.Новиченко зазначає: „Разом з „Смертю піонерки” Е.Багрицького, з „Олесею” і „Льоном” Я.Купали, з низкою віршів М.Ісаковського, О.Прокоф’єва, М.Ушакова, М.Рильського, А.Первомайського тичининська „Пісня трактористки” позначила собою прихід в нашу поезію повноцінного ліричного образу нової людини, яка сформувалася в боротьбі за перемогу соціалізму”. Див.: *Новиченко А. Цит. праця.* — С.64 - 65.

Феміністичні мотиви досить відчутні в соцреалістичній літературі. Приклад П.Тичини тут красномовний. У цьому випадку спрацювала модель марксистського фемінізму, який розглядав жінку як останній поневолений клас. Феміністичні мотиви в соцреалістичній культурі, а саме “звільнення” жінки, її рівноправність із чоловіком, привласнення чоловічих моделей поведінки, однак, вказували на тяжіння до десексуалізації як моделюючого механізму в конструюванні нової людини.

К.Мілет, осмислюючи амплітуду сексуальної політики в Радянському Союзі, коментувала її як згортання сексуальної революції й переростання в патріархальну контрреволюцію, що передбачала заборону сексуальної свободи, проголошеної в перші роки Радянської влади, і актуалізацію антисексуальної політики. Аналіз досвіду авторитарних держав дозволяє авторці дійти висновку, що “сексуальна політика, дарма що вона поєднана з економічними та іншими реаліями соціального устрою, становить, як і расизм або певні аспекти кастовості, передусім ідеологію, спосіб життя, що впливає на геть усі інші психологічні та емоційні грані людської особистості”³³.

Сексуальне підмінюється соціальним, яке стає новим модулем поведінки героїв. Прикладом слугує останній вірш збірки “Партія веде” — “Пісня під гармонію”. Структура поезії відповідає нормативам любовно-романтичної лірики: опис чаруючої природи, зустріч юнака з дівчиною, нерозділене кохання. Однак П.Тичина наповнює жанровий “каркас” новим змістом. Конфлікт вірша полягає в несумісності інтересів: юнак прагне любові, а дівчина вчиться, готується перемогти “парубочу пиху”. Вона демонструє як “все вперед та вище жінка наша йде”, для неї важлива така стратегія життя:

Нам робити та ворогів бити,
ще й учитися до пуття (1, 263).

Сама ж любов розглядається як засіб соціального механізму:

Як в пошані станеш — полюблю ізнов (1, 263).

В основі вірша “Юнь” лежить схожий сюжет: побачення дівчини з хлопцем. Проте основний мотив інший — народження політичної свідомості у дівчини: “Смерть, смерть, смерть, смерть, смерть всім коронованим”. Закохані виступають партнерами в політичній боротьбі, а участь у підпільному гуртку стає запорукою їхнього єднання.

Справедливе твердження К.Гасіоровської про те, що радянські жінки “з більшим ентузіазмом виконують свої професійні обов’язки, настільки ж красномовно висловлюють свою лояльність до Партії і майже рівнозначно готові ставити обов’язок понад коханням”³⁴.

Відсутність “власне людського” кодифікується як “негативна антропологія”³⁵. За І.Смірновим “особлива своєрідність тоталітарної культури полягає в тому, що вона табувала не окремі форми життєвої діяльності, але абстрактний універсальний об’єкт — людське яке таке”³⁶.

Табу, яке накладається на людське, відкидає все профанне й відкриває необмежений простір для сакрального. Сакральний простір тоталітарної культури ґрунтується на принципі ієрархії³⁷, верхню точку якої позначає Абсолют або Ідея. Абсолютом чи втіленою ідеєю постає вождь, який формує смисл життя тоталітарного героя, його ціннісні орієнтири:

³³ Мілет К. Сексуальна політика. — К., 1998. — С.276. Детальніше про моделі сексуальної політики в нацистській Німеччині та Радянському Союзі див. у цій книзі. — С. 261 - 290.

³⁴ Gasiorowska X. Women in Soviet Fiction 1917—1964. — Madison; Milwaukee; London, 1968. — P.11.

³⁵ Смірнов І. Соцреализм: антропологическое измерение // *Соцреалистический канон*. — С. 17.

³⁶ Там само.

³⁷ Кларк К. Соцреализм и сакрализация пространства // *Там само*. — С 17.

Ленін!

одне тільки слово, а ми вже як буря:

Готово!

Напружим в один бік, направим в другий —
і крешем, і кришим, і крушим як стій. (1, 234).

Визначення Абсолюту формує цілісність та ідейну завершеність світу героя. Саме тому Г. Грабович розглядає вірш “Ленін” не як кульмінацію, а як висновок збірки “Чернігів”³⁸.

Ікона як оприявлення Абсолюту доповнюється іконостасом — реальною історією реальних людей. Однак тоталітарну культуру цікавить не стільки індивідуальне життя, скільки те, що воно позначає в ієрархії тоталітарної цивілізації. Як зауважує І.Смірнов, “тоталітарна антропологія, заміщуючи ціле частиною, є синекдохой”³⁹. Так, Олеся Кулик — образ першої жінки-трактористки, Кіров — символ партії (“Ворог в Кірова стріляв, гад у партію ціляв”), Фелікс Дзержинський — “безстрашний рицар пролетаріата!”, Горький — символ єднання України з Росією (“Корінь Горького — у кожному народі, в українській землі він аж переплівся”). Відповідно формується образ “країни героїв”, а сам герой асоціюється з майбутнім: “Згинь, старе, з мріями — йде нове з героями” (“На Олімпіаду хорів”).

Цілісність героя, його ідеологічну зрілість позначає “Інший”, а саме архетип ворога. Це перший принцип ідентифікації героя — через “відкриту” опозицію, протистояння, противлення, неприйняття. Опозиція *герой* — *ворог* ключова в розгортанні тоталітарного дискурсу в поезіях П.Тичини 30-х років, що обумовлювалось магістральною політичною стратегією радянської держави.

В.Боннел, досліджуючи “іконографію влади” на матеріалі радянських політичних плакатів, виділяє окрему групу творів мистецтва, присвячених створенню “більшовицької демонології” (“Bolshevik Demonology”). Дослідниця наголошує, що роль “словесних” чи “візуальних” образів ворога надзвичайно зросла в 30-х роках й особливо оприявнюється в порівнянні з 20-ми. Ця зміна пояснюється фундаментальною переорієнтацією радянської ідеології. Згідно з твердженням Е.Бломквіст, цитує авторка, “провідні теоретики 20-х років не відкидали існування аномалій, хвороб чи самого Зла в суспільстві, але вони вважали, що за допомогою просвітництва ці проблеми можуть бути вирішені[...]. Ідеологи сталінської епохи натомість розглядали кожний злочин як аномальність і все ненормальне як злочин. Сталінська епоха, навагалася, потребувала Зла, і переважно в антропоморфізованому вигляді як чітко визначеної опозиції до Добра, тобто до будівництва соціалізму”⁴⁰. Чітке позиціонування актуалізувалось завдяки категорії “межі” (“кордону”), яка набула виняткового значення в моделюванні як просторово-візуальної, так і внутрішньо-психологічної парадигми існування радянської людини.

В.Боннел зазначає, що “режим намагався провести чітку межу між бінарними опозиціями: герої — вороги, добре — зле, сакралізоване — профанне — і уникнути двозначності в класифікації”⁴¹. Пропагандистська кампанія активізувала “військові метафори”, такі як: “індустріальний фронт”, “сільськогосподарський фронт”, “битва за вугіль”, “червона атака”, “військова дисципліна” тощо. Так само й література, наголошує В. Боннел, була “літературним фронтом”, де “письменники вели класову війну за індустріалізацію і проти буржуазної літературної культури”⁴².

П.Тичина був активним бійцем на такому “літературному фронті”. Патети́зація бунту, наскрізна у вірші “І од царів і од вельмож”, стає лейтмотивом лірики 30-х років:

³⁸ Grabowicz G. Тусына's Chernihiv // Harvard Ukrainian Studies. — 1977. March, pp.102 - 103.

³⁹ Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон. — С. 19.

⁴⁰ Цит. за: Bonnell E. V. Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. — Berkeley; Los Angeles; London, 1997. — P. 211 - 212.

⁴¹ Bonnell E. V. Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. — P. 212.

⁴² Там само.

Ти вже не бунт, ми не раби:
ти план страшної боротьби.
Ти ділиш світ на два — руками:
і ми як прапор над віками (1, 250).

Мотив мобілізації як проявлення стратегічного плану для героя підкреслюється як “мілітарною” лексикою (“битимем”, “відплатим”, “боротися”, “винищувати”), так і “мобільною” ритмомелодикою:

Будем домолочувать,
ворога докінчувать,
за проводом партії всі гвинти загвинчувать,
в праці,
в науці
комунізм увінчувать (1, 261).

Моделюючий характер дискурсу ворожості в поезії П.Тичини яскраво підтверджується кількісним аспектом: 4 вірші з 8-ми у збірці “Чернігів” і 10 віршів із 12-ти у збірці “Партія веде” присвячено конструюванню образу ворога⁴³. Варіативність цього образу в П.Тичини достатньо багата.

В.Боннел виділяє основні прийоми зображення ворога в тоталітарному мистецтві сталінської епохи: “антропологічний ворог”, репрезентація якого подається через відповідний типаж, певну соціальну категорію, “фауна і флора”, тобто портретування ворога через принцип дегуманізації (“dehumanize”) з активним залученням засобів сатири й лубка. Прикметно, що в П.Тичини ключову роль у конструюванні образу ворога відіграє парадигма простору, переважно зовнішнього: це — “Європа” (“Нехай Європа кумкає”), “Захід” (“Чи облавом чи звалами а Захід все ж обвалимо щоб далі знов іти”), “Європи” (“Тепер завили Європи ті на всі лади”). Кодифікація через “Європу”, “європейське” сприймається як найбільш негативна характеристика: “кроткі пани мої оєвропесні”.

Група “антропологічний ворог” найбільш репрезентативна у П.Тичини: це — “царі” (“падай, падай, упадай, всі царі із трона”), “пани і буржуї” (“всіх панів до “дної ями, буржуїв за буржуями”), “соціал-цергибелі” (“тремтіть соціал-цергибелі глина ж ви проти робітників глина”), “укр-варшавське сміття” (“Пани мої ріднесенькі собаки сучині танцюйте не танцюйте до танц-терору зучені не витанцюється”), панство (“падай, панство, упадай”). Інші категорії заявлені не чітко (“свиня-наполеончик”, “весь бур’ян”). Однак знаходимо поодинокі приклади використання синтезованих образів:

У звірини — звіряче й ложе.
Буржуазія світова
огледілась: бур’ян, трава
в політиці Антанти (2, 144).

Архетипи матері й батька, на відміну від архетипів героя і ворога, розробляються у П.Тичини значно пізніше — у поезії 40-х років. Це новий етап у процесі ідентифікації героя: вже не через опозицію “герой-ворог”, а через самоототожнення — герой як “син” свого народу і Батьківщини. Таким чином, формується образ сім’ї, який, за оцінками советологів, є центральним елементом соцреалістичного канону⁴⁴. Варто наголосити на “сурогатному” характері тоталітарного образу сім’ї, який пов’язаний зі знищенням

⁴³ Прикметно, що навіть радянські критики вказували на надмір мотиву ворожості в П.Тичини. Зокрема, Л.Новиченко зазначав, що П.Тичину часом зраджувало почуття міри й такту, коли гордість за успіхи переростала в похвальбу, а „мотиви мужності у боротьбі і ненависті до ворога — в „бойову” експресію!» *Новиченко Л. Поезія і революція.* — С. 63.

⁴⁴ Див., наприклад, *Clark K. The Stalinist Myth of the “Great Family” // Clark K. The Soviet Novel.* Indiana University Press, 2000. — P.114 -135.

власне людських координат (приклад Павлика Морозова) і абсолютизацією ідеологічно-пропагандистських.

Перший вірш зі збірки “Сталь і ніжність” — це апеляція до “батька”-народу і “матері”-землі. Г.Гюнтер констатує, що архетип батька з’являється тоді, коли герой потребує допомоги або авторитетної поради⁴⁵. Ліричний герой вірша “На одержання ордена” програмує свою життєву стратегію, проте не може визначити керівний принцип: сталь чи ніжність. Батько-народ виступає радником і пропонує героєві готовий висновок. Апеляція до образу матері пов’язана з традиційним мотивом народження — поява “геройства” в серці героя.

Варто зазначити, що архетип батька в поезії П.Тичини активно не розробляється. Ще одним прикладом може слугувати хіба що вірш “Федькович у повстанця Кобилиці”, де архетип батька актуалізований в образі бунтаря-месника Лук’яна Кобилиці, який наставляє юного Федьковича.

Семантичний план архетипу матері значно багатший, це — земля, Батьківщина, Україна і, безумовно, партія. У збірці “Сталь і ніжність” акцентується насамперед на образі “Червоної України”.

Актуалізація образу України пов’язана із знаменною історичною подією: приєднанням Західної України до Радянського Союзу (“Ганнусенька з Західної України”, “Рум’яна та руса”, “В українському місті Львові”). П.Тичина експлуатує фольклорний мотив розмови доньки про свою нещасливу долю з матір’ю, проектуючи його на історичні реалії: Західна Україна, яка страждала під панською владою, і Східна Україна, “мудра матусенька”. Процес об’єднання українських земель описується за допомогою прийому метафоричної гіперболізації:

І кругом — так немовби тремтіла земля:
то ми голос почули з Кремля.
І лились нам слова, як густе молоко у бідони.
Раптом глянули — на Заході відсунулись кордони! (2, 101).

У поезії П.Тичини воєнних років архетип матері набуває виняткового значення, що пов’язане з домінуванням патріотичних і “власне людських мотивів”. Советологи зазначають, що “образ осиротілої матері став іконою в радянському мистецтві періоду війни”⁴⁶.

Відбувається кореляція всіх вирішальних архетипів соцреалістичного канону. У ситуації воєнного часу вони набувають своєрідного виправдання: герой, який бореться з ворогом, захищаючи матір-Батьківщину і батька-народ. М.Чегодаєва, аналізуючи парадигму соцреалістичної культури і, зокрема, коментуючи воєнний період, зауважила, що “вперше страшні нелюдські зусилля всього народу, його незчисленні жертви отримали виправдання, відчувались як нагальна необхідність”. Дослідниця кодифікує цей період як “щастя війни”, адже “тільки чотири роки війни були роками осмисленого, усвідомленого існування народу, об’єднаного благородною й святою метою — побороти дійсно реального ворога — фашизм”⁴⁷. Так, у архетипі героя актуалізований інший семантичний план: це вже не герой соціалістичної праці (саме такий семантичний ключ розглядається Г.Гюнтером як моделюючий для радянського архетипу⁴⁸), а герой-воїн, який вважає своїм священним обов’язком захист Батьківщини. Звідси й заклично-войовничий тон лірики, відчутний уже на рівні заголовків: “Ми йдемо на бій”, “За все ми відплатим тобі”, “Тебе ми знищимо — чорт з тобою!”, “За землю радянську”.

Зміни в ідентифікаційному коді героя відбуваються по обидвох лініях: герой — мати, батько; герой — ворог. Процес самоідентифікації героя відбувається по висхідній: від “О Батьківщино, син твій я” (“В безсонну ніч (Думи про Україну)”) до “Я єсть народ”. Це засвідчує психологічну зрілість, готовність приймати рішення й керувати ситуацією.

⁴⁵ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. — С.775.

⁴⁶ Вовн М. Cullerne Art under Stalin. — Phaidon; Oxford, 1991. — P. 146.

⁴⁷ Чегодаева М. Соцреализм. Мифы и реальность. — М., 2003. — С. 129 - 130.

⁴⁸ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. — С. 746.

Таким чином, у поезії воєнного часу архетипи героя і батька зливаються, позначаючи рушійний етап у становленні героя, у досягненні досконалості.

Утім, у “залізного” героя (“Я в Харкові ще більш залізним став, як силу свого народу визнаю” (“Харків”) з’являються інтимні нотки в розмові з Батьківщиною на противагу узагальнено-закличним, які були характерними для поезії 30-х років. Це пов’язано насамперед із реабілітацією категорії душі. Тепер з’являється інше стратегічне завдання: “Чи ти боєць, чи робітник, — нехай душа твоя завжди вулканом б’є”. Герой “з душею” опозиціонує “новому” ворогові.

Образ ворога чи не вперше в тоталітарній поезії набуває “конкретних” обрисів — це фашистська Німеччина. П.Тичина використовує цілий арсенал іронічно-сатиричних найменувань, які мають виразний оціночний характер: “свиня-наполеончик”, “фашистська потворо”, “шахрай”, “брехні проповідник”, “клоун”, “вічний кривляка”, “фашизм звірячий”, “фашистська гидь”, “сило чужоземська”, “фашистська сатано”. Але найстрашніший ворог, який завдає нелюдських страждань, — це смерть. На противагу біологічній смерті виступає сила людського духу. Наприклад, у вірші “Він не сказав ні слова” описані знущання німців з юнака: “Хай смерть, — подумав, — дух могутий все “дно їх переможе”, “стікає юнак весь кров”ю — а співає душа його” (2, 215).

Змінилися акценти в архетипі матері. Це вже не стільки Країна Рад, скільки Батьківщина-Україна: “Україна засяє, оживе”, “Голос матері”, “В безсонну ніч (Думи про Україну)”, “Матері забуть не можу”. Звідси й інший топографічний план — “Харків”, “За Харковом воскресла і Полтава”, “Київ”, “Герої Дніпра”, “Пісня про рушник”.

Соцреалістична топографіка має виразно окреслені еволюційні характеристики. Власне, навіть через топографіку можна виявити зміни в соцреалістичному каноні. Перший етап позначає процес перетворення насамперед природи, що, безперечно, пов’язане з ідеєю індустріалізації, яка була першорядною в проекті соцреалістичного оновлення країни. Ця ідея виступає лейтмотивом першого вірша “Доганяємо їх доганяєм” зі збірки “Чернігів”:

Де хилилась вербичка у полі
там тепер паротягове депо
Проходять рейки через по
летять історію історять (1, 225).

Вона також заявлена в першому вірші збірки “Партія веде”: “Оживляєм гори, води, вибудовуєм заводи”. Конкретизується до чітко окреслених домінант — столиць: Харкова, Києва, Москви. Це ще раз підкреслює ієрархічний характер соцреалістичної культури з виразним тяжінням до центру: Абсолюту — Вождя, Топосу — Столиці, Часу — Майбутнього.

Для усвідомлення стратегії комбінування нової топографії показовий перший вірш із диптиху “Харків”. Формування нового Харкова (“Харків, Харків, де твоє обличчя?”) відбувається через процес деконструкції — перенесення центру на маргінес і, відтак, утворення нової центротяжної точки. У вірші показується розростання Харкова в степ — завоювання “нових” територій. Висновок відповідний:

Отут твоє, Харків, обличчя,
тут твій центр (1, 217).

Топос тісно пов’язаний з часовими координатами, тому актуалізується протистояння старого й нового на топографічному рівні. Це, зокрема, виразно прочитується у вірші “Київ”. Ліричний герой, формуючи образ “червоного Києва”, відкрито заявляє про свою позицію:

Не златоглавий нам потрібен,
не кволо-темпий, не чупрун,
не сам в собі старим заглибен, —

а повен сили, золот-срібен,
новий наш Київ, з юних юн! (2, 23).

У візіях ліричного героя багатомісний історія Києва втрачає значимість, натомість виразно окреслюються здобутки соціалістичного будівництва:

Хоча й стоїть Печерська лавра, —
але другий вже в неї зміст.
Хоча й стоїть стара Софія,
Але ж індустрія навкруг (2, 24).

У період війни топографічна тематика має інше завдання. Це пов'язано зі зміною статусу героя. Якщо раніше він виступав переважно будівником нового, для нього історія була лише варіантом “старого” й “пережитого”, то в поезії періоду війни ліричний герой відчуває духовний зв'язок із землею, яка має величну історію:

Та як же так — щоб не було Майдана,
Софії, Лаври й булави Богдана?
Це ж наша вся історія свята (2, 281).

Це вже інша топографія — топографія серця. Ліричний герой фізично дистанційований від України, але він повсякчас маніфестує свою причетність до Батьківщини, готовність відстоювати її свободу. Чи не єдиний раз у поезії П.Тичини простежується гармонія трьох чинників — топографічного, духовного й ідеологічного:

За Харковом воскресла і Полтава.
Воскресли ми! Нас партія веде (2, 278).

Надалі ситуація різко змінюється. Це пов'язано з патетизацією топографічної доміанти — Москви (“Пісні про Хрещатик”, “Москва”, “Могутня Москва”, “Москва — нам мати”). Локус “Москва” трансформується не тільки в ідеологему центру, а й стає уособленням засновчих чеснот, які моделюють християнську ментальність (“Москва”): “найтепліше слово”, “віра”, “сила”, “надія”, “правда”. І нарешті Москва входить у силоне поле архетипу матері (“Москва, ти нам мати, ласкава, єдина”). Саме така семантична розшифровка цього архетипу — одна з центральних у пізній творчості П.Тичини.

У післявоєнній поезії архетипи втрачають свою моделюючу функцію. Натомість набуває ваги “голос” поета. У ліриці 30-х років поетове “я” або повністю відсутнє (поет лише обсерватор життя), або заявлене в проекції на минуле, дитинство й отрочество, які подаються через призму формування соціальної свідомості: “Перше знайомство (Чернігів 1910 р.)”, “На “суботах” М.Коцюбинського. В Чернігові 1910 року, як я ще вчився в середній школі”, “Як ми писали листа М.Коцюбинському 1911 року в Чернігові”, “Максиму Рильському”, “З мого дитинства”.

Пізня лірика П.Тичини характеризується тотальною присутністю поетового “я”. Але твориться знову ж таки не персональний емоційний світ, а щоденник-звіт про поїздки й зустрічі: “В Чорнобилі (Із щоденника)”, “Горобинцю золотий”, “Музичний ранок в консерваторії”, “До знатної ланкової”, “В Анкарі (1929)”, “Де одна думка, а тисячі рук (Із циклу “На будові Кремгес”)”.

Апологетика поетової присутності пов'язана зі входженням у семантичне поле героя: поет стає героєм, який, у свою чергу, вже здобув статус батька. Таким чином, сам поет стає батьком — це найрадикальніша зміна, яка відбулася в структурі соцреалістичного канону, конструйованого П.Тичиною. Вивищений батько-поет, згідно з ієрархічним принципом, перебуває у прямому зв'язку з Абсолютом, яким у цьому разі виступають Ленін і Партія: “І дививсь Ілліч на мене”, “Партії слава, Леніну слава”, “Партію славить народ український”, “Ти, Партіє, навіки слався, славсь!”, “Сад садив нам Ленін”, “Ленін каже: мужнім будь!”, “Леніна ясна зоря”, “Виховала Партія богатирів”, “Ленінове

сонце”, “Ленін іде на Шевченківський вечір”.

Отож, пізня поезія П.Тичини — це передусім гімн на честь Леніна і Партії, яких він згадує майже в кожній поезії.

Тичинині останні збірки поезій “Ми свідомість людства”, “Зростає, пречудовий світе”, “Комунізму далі видні”, “Срібної ночі” позначають повну реалізацію соцреалістичного канону: герой (батько-поет) у гармонії з Абсолютом наближається до комунізму. Приклад — вірш “Високо знялись ми ввись” зі збірки “Срібної ночі”:

Навстіж у Майбутнє брами...
[...]Ленін з нами, — Ленін скрізь!
Ми з народами-братами
ідемо у комунізм (З, 163).

Тут соцреалістична поезія видається “ідеологічно” досконалою. Це основна запорака панівного місця П.Тичини в соцреалістичному каноні.

Ірина Захарчук

МІЛІТАРНА СТРАТЕГІЯ СОЦРЕАЛІЗМУ

Мілітарні проєкції наскрізні для тоталітарної культури. Генеалогічно вони постали із засад агресивності та нетолерантності, якими позначена модель авторитаризму. Міфологізація сили і влади в культурі соціалістичного реалізму імітувала військову стратегію: насильство над особою й масою були шляхами до суспільної гармонії. Смерть позбавлялася шоково-травматичного підґрунтя, набувала буденності в суспільній свідомості й перетворювалася на засіб досягнення мети. Як зазначає М.Попович, “культура, створювана цим режимом, мала військово-промислове спрямування і спиралася на ті форми, які пізніше одержали назву воєнно-промислового комплексу. За роллю насильства і спрямованістю на військові цілі ця культура була мілітарною”¹. Істеризація війни як чинник класової пильності, підготовка до вирішального зіткнення з антагоністично-ворожим чужим світом наповнювали засадничі культурні символи періоду 1930-х років. Суспільний ідеал формується з установкою мілітаризації свідомості. Серед архетипних моделей соцреалізму переважають постаті бійців революції, а також чекістів, льотчиків, польників, героїв авіації. Модель поведінки зводиться до викриття та знешкодження явних і прихованих ворогів, до освоєння (присвоєння) простору на землі, воді та в повітрі. “Нам нет преград на море и на суше, / нам не страшны ни льды, ни облака” — відома пісня того часу вдало закамуювала агресивно-наступальну стратегію тоталітарної імперії советського зразка. Матриця перемоги й підкорення закладалася в соціальні, любовні й побутово-розважальні структури культурного простору. Мілітарна спрямованість культури позначилась і на гендерних технологіях, які нівелювали статеві розбіжності: всі однаково трудяться, готуються до праці та оборони. Маскулінна мускулістність, яка уособлювала бійцівські якості, слугувала для статевої ідентифікації чоловічого образу в мистецтві. У відповідному річищі конструювалася жіноча іпостась: жіноча енергія не повинна витрачатись на статеve життя, а реалізовуватись в інших, значиміших сферах: ушануванні вождя, спортивних заняттях, участі в парадах і демонстраціях, соціалістичному змаганні — своєрідних відповідниках оргіастичних занять без сексу. У візуальних тілесних образах переважав класовий підхід, тіло позбавлялось еротичної основи, усупільнювалось з погляду приналежності до державних стандартів². Паралельно в літературі культивується “сталевий герой”, що силою духу перемагає тілесну недугу, притлумлює голос тіла. Символічно стає постать Павла Корчагіна з роману М. Островського “Як гартувалася сталь”. В українській літературі класичною

¹ Попович М. Нарис історії української культури. 2 вид., випр. — К., 2001. — С. 625.

² Советское богатство. Статьи о литературе, культуре, кино. — СПб., 2002. — С. 400.