

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”<sup>1</sup>. 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, польарників, 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 стандартів<sup>2</sup>. 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

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

<sup>2</sup> Советское богатство. Статьи о литературе, культуре, кино. — СПб., 2002. — С. 400.

ілюстрацією статевої уніфікації слугували персонажі з п'єс І.Микитенка “Соло на флейті” та “Дівчата нашої країни”. Героїні обох творів були більше стурбовані безпекою країни та підвищенням продуктивності праці, ніж пошуком супутника життя й вирішенням особистих проблем.

Безпосередній досвід советсько-нацистського збройного протистояння вніс певні корективи в розбудову рецептивних моделей мілітарної свідомості. Передусім це стосується тиражування модернізованих міфів, які мали на меті закріпити пояснювальні моделі війни з перспективи переможців. Перший міф стосувався керівної й вирішальної ролі комуністичної партії у здобутті перемоги над фашизмом. Ідеологічне освячення перемоги закріплювало в суспільній свідомості переваги соціалістичної моделі, конкурентноздатність її ідеалів й усправедливлювало мілітарну експансію советської армії в європейському просторі. Відповідно, похідним постав міф священної війни й визвольної місії советської армії на звільнених від фашизму територіях. У контексті сакралізації військових дій відбувалася героїзація постаті воїна-переможця й демонізація ворога. Соцреалістичний канон закріплював за переможцем відвагу та силу духа, навіть перебуваючи в екстремальних ситуаціях ця людина до останнього подиху зберігає вірність комуністичним ідеалам, власну гідність і впевненість в успіхові. Переможці завжди допомагають слабшим, заступаються за скривджених, відновлюють справедливість. Відповідно, ворог позбавлявся будь-яких привабливих рис, передусім порядності, милосердя та співчуття. Він ототожнювався з ворогом советського режиму, його постать уніфікувалася до прозорих й однозначних схем. Для утвердження монолітності колективної ідентичності продукувався міф дружби народів, який відтворював атмосферу жертвності, взаємодомоги, спільного прагнення народів СРСР до перемоги.

За утвердженням і розбудовою знакових міфів мілітарної свідомості проглядалося намагання влади уніфікувати багатогранність і неоднозначність досвіду війни, звівши його до простих і зрозумілих схем. Механізми функціонування такої схеми продукували епічну монументальність із наголосом на всенародному пориві й масовому характері війни. Загальноприйнятою стає художня аксіома трактування героя передусім як суспільного діяча, вольового індивіда, позбавленого вагань, сумнівів, урешті, і права на помилку. Такий герой одержимий спрагою помсти й перемоги. Реміфологізація ненависті як рушійного чинника війни мала на меті закріпити в масовій свідомості переконання, що спільнота, об'єднана ненавистю, може бути значно потужнішою за спільноту, об'єднану любов'ю<sup>3</sup>. Тиражування ненависті було зумовлене й зміною політичного курсу, коли вчорашні союзники перейшли у статус ворогів. Комплекс держави, оточеної з усіх боків підступними противниками, здобувається на нову функціональність у контексті антиєвропейських та антиамериканських настроїв. Контроль за всіма сферами культурного життя набуває посиленіх виявів.

Згідно із постановою ЦК КПРС окреслено магістральні напрями в советському кінематографі, які мали сформувати чіткий образ повоєнної дійсності. Серед них військова тематика з наголосом на героїзмі советських людей, на перемогах Червоної Армії й особливій ролі генералісимуса Сталіна, боротьба з англо-американським імперіалізмом, історична проблематика та сучасне життя, пов'язане з переможними кроками соціалізму. Починаючи з 1947 року, з'являється серія як художніх, так і документальних фільмів, що створюють головні інтерпретаційні коди військового досвіду. Це, зокрема, “Клятва”, “Падіння Берліну” М.Чаурелі, “Третій штурм” І.Савченка, “Сталінградська битва” В.Петрова та ін. З одного боку, присутня тенденція до відображення воєнних лихоліть крізь долю конкретної людини, а з другого — монументалізація образу війни, надмір батальних сцен та ідеологічних акцентів. У цей час принцип відбору кіносценаріїв і затвердження загальної концепції фільму стає особливо жорстким. Як згадував відомий режисер М.Ромм, ситуація в кінематографі була такою, що жоден фільм не міг потрапити на екран перед тим, як його особисто не переглядав Сталін, який давав свій дозвіл і вносив корективи. Нерідко фільм очікував

<sup>3</sup> *Urbankowski B. Czerwona msza albo uśmiech Stalina. — Warszawa, 1995. — S. 299.*

свої черги для перегляду на політбюро понад півроку<sup>4</sup>.

У цей час особливої актуальності набула теорія безконфліктності, в її контексті кінематографісти свідомо уникають теми повоєнної розрухи, відбудови і складного комплексу суспільних і моральних проблем, породжених військовою завірюхою. Життя героїв знакових повоєнних фільмів протікає як унормоване, упорядковане, з обнадійливими перспективами на майбутнє (“Кубанські козаки” І.Пир’єва, “Кавалер Золотої Зірки” Ю.Ройзмана та ін.). Схильність до ідеалізації умов життя, підміна дійсності ілюзією набули помітних виявів. Паралельно з розбудовою святково-радісної парадигми повоєнної дійсності триває експеримент із модифікацією насильства в кінопросторі. Яскравим втіленням внутрішніх протиріч і драм цього напрямку стала творчість С.Ейзенштейна. У січні 1945 року режисер був відзначений державною премією за щойно відзнятий фільм “Іван Грозний”. Легітимізація деспотизму, тиранії у версії митця возносилися в ранг найвищих громадянських достоїнств, одіозна постать російської історії трактувалася як символ борця за утвердження державності. Вибір для екранізації саме Івана Грозного видається не випадковим: адже перші повоєнні роки прикметні розгортанням державного націоналізму, возведеного в ранг політичної програми. Відповідно, усе російське ототожнювалося з советським, а все не-російське — з антисоветським. Коло діячів російської історії та культури, які мали утвердити програму росієцентризму, окреслювалось без чітких морально-естетичних орієнтирів, проте з виразною тенденцією до психологічних паралелей із тоталітарними моделями, в основі яких — влада й послух.

У художній версії С.Ейзенштейна свідомість глядачів була піддана з більшою чи меншою інтенсивністю множинним примусовим операціям з метою зміни її в необхідному напрямі. Жорстокість і насильство стали тими кодами, які мали органічно вписатись в аксіологічну систему повоєнного суспільства. Певним чином С.Ейзенштейн заманіфестував тяглість і спадкоємність мілітарної свідомості в синхронному та діахронному вимірі. Агресивний, владний і безпощадний до ворогів герой знову підносився на найвищий щабель суспільно-мистецької ієрархії, насильство вкотре ставало завершеним і досконалим мірилом усіх вартостей<sup>5</sup>. Міф насильства над індивідом та масою, втілений у творчості С.Ейзенштейна, сигналізував про зміни в культурній політиці повоєнного періоду. Водночас із сумнозвісними постановами ЦК КПСС 1946-1948 рр. закінчується період короткочасної лібералізації мистецтва й розгортається чітка політика маніпуляції суспільною свідомістю в рецепції мілітарного досвіду. У повоєнному ідеологічному просторі “відбувається переорієнтація щодо Заходу, зокрема викреслюються будь-які прозахідні симпатії, а Захід трактується як осередок ворожої міщанської буржуазної культури”<sup>6</sup>. Відмежувальна стратегія підсилюється агресивною шовіністичною моделлю, що в основі повторює ситуацію періоду 1930-х років.

Проте культурна свідомість повоєнних років зазнала незворотніх змін, що унеможливило механічне перенесення апробованих схем і культурних кодів. Мілітарний герой як еталон суспільного ідеалу вже не ототожнюється винятково з ідеологічною парадигмою, розширюючи своє силове поле за рахунок авантюрно-пригодницької та лицарсько-шляхетної настанови. Постать чекіста (залізного воїна) витісняє боєць справедливої армії. Водночас повоєнна епоха прикметна появою нового типу споживача культури, який виріс за часів індустріалізації, колективізації, становлення советського ритуально-обрядового простору, супроводжуваного масовими святами і спортивно-театральними видовищами. Як зазначає Н. Климова, це покоління зростало на творах, що задавали програму правильної публічної поведінки і “...тип кодування зв’язків між людьми через набуте, і спосіб репрезентації завойованих соціальних позицій, і самообраз достойної людини”<sup>7</sup>. З одного боку, героєм повоєнної культури виступає як людина, для котрої соціальна ієрархія советського суспільства є органічною, а з другого —

<sup>4</sup> Mucha B. Sztuka filmowa w Rosji (1896-1996). — Piotrków-Trybunalski, 2002. — S. 225.

<sup>5</sup> Советское богатство... — С.297.

<sup>6</sup> Гундорова Т. Социализм как массовая культура // Сучасність. — 2004. — Ч. 6. — С. 61.

<sup>7</sup> Там само. — С.60.

він позбавлений досвіду, що перебуває за межами тоталітарної моделі: його історична пам'ять, система цінностей, мистецькі уподобання ведуть родовід від 1917 року.

Часовий вектор повоєнного періоду мав ще одну присутню особливість: з'явився т. зв. середній клас советського суспільства, у культурних смаках якого відстежувалась тенденція до зменшення ідеологічних акцентів і розширення розважально-мелодраматичного простору. Очевидно, жорстка позиція партійних чиновників в особі Жданова стала своєрідною реакцією на спроби деканонізації усталених літературних моделей і в той же час актуалізувала проблему створення таких зразків соцреалістичної культури, які б у прийнятний для партійного керівництва спосіб поєднали "чистоту" ідеологічних парадигм із усередненими смаками нового покоління<sup>8</sup>. Досвід війни добре надавався для розбудови компромісної моделі.

В українській версії творцем своєрідного "бестселеру" в розбудові рецепції мілітарного досвіду виступив О.Гончар. Його трилогію "Прапороносці", що з'явилася протягом 1946-1948 років, советські ідеологи активно вживлювали у офіційну культурну доктрину понад чотири десятиліття. Саме Гончарів роман стає візитною карткою у презентації досвіду війни в українській версії соцреалістичного канону. Сам письменник належав до покоління, яке зросло та сформувалося у міжвоєнний період. Дитинство й отрочество майбутнього класика соцреалізму припали на часи потужних суспільних трансформацій із чіткою уніфікацією в недавньому поліструктурованій культурній моделі. Початок війни застав О.Гончара студентом Харківського університету. У цьому контексті зримою ілюстрацією деформації інтелектуального простору видаються міркування Ю.Шереха, який у часи навчання О.Гончара працював викладачем цього навчального закладу. Аналізуючи доповіді, об'єднані спільною темою "Харківський університет очима колишніх студентів", виголошені на конференції в Українській Вільній Академії Наук у США 1982 року, Ю.Шерех особливо виразно відтворить профанацію ідеї університету в тоталітарному варіанті. "Запровадження навали дисциплін, чужих духові кожного університету, духові шукань, догматично-муштрувальних у самій своїй природі. Усунення з високої освіти всіх недогідних, усіх, хто бодай потенційно міг би поставити під сумнів офіційні доктрини, спочатку через недопущення, чистки й викидання "клясово-ворожих", потім через забезпечення місць своїм, "блатним". Обов'язкова для кожного отарна "ідеологія". Обмеження свободи вибору через запровадження примусових, централізовано затверджених програм, через вимогу обов'язково відвідувати всі виклади, не кажучи вже про невсипущу систему поліційного нагляду через ту обов'язкову "громадську роботу", через стінгазети й "многотиражку", через усіх тих групоргів, комсоргів, парторгів, не згадуючи вже про "спецчастину"<sup>9</sup>.

Доля вчителя й учня в контексті досвіду як советсько-нацистської, так і другої світової війни може стати темою окремого дослідження про множинність мілітарних рецепцій в українській свідомості. Але для розуміння світосприйняття людини, життєві установки якої сформувались у період "наступу соціалізму", з яким вона ототожнювала всі онтологічні засади, принципово важливими видаються міркування Б.Бердиховської, що наголошує: для О.Гончара "Друга світова війна була його війною. Війною, в якій правда на боці його радянської батьківщини"<sup>10</sup>. О.Гончар пішов на фронт добровольцем і закінчив свій бойовий шлях у Празі. Наслідком особистого досвіду, помноженого на суспільну кон'юнктуру та читацькі очікування, став роман "Прапороносці". У плані стабілізації канону цей твір певною мірою нейтралізував травматичний шок, спричинений війною. Суспільній свідомості поверталось відчуття великої місії через поширення нового (соціалістичного) способу життя та світосприйняття. У селекційній площині творився цілком функціональний міф війни як визвольної, справедливої, священної. Мілітарний досвід проектувався на цінності советського режиму і слугував для підтримання колективної ідентичності, підпорядкувавши собі культурну, національну й

<sup>8</sup> Там само. — С.61.

<sup>9</sup> Шерех Ю. Мати й мачуха // Сучасність. — 1983. — Ч. 1-2. — С.253.

<sup>10</sup> Бердиховська Б. Прапороносці непоганого минулого // Сучасність. — 2002. — Ч. 5. — С. 23.

усі інші самототожності. “Присвоєння” війни у “Прапорonoсцях” відбувається через сакралізацію “визвольної місії” советської армії та усправедливлення бойових дій на чужій території.

Початок твору означає символічний територіальний рубіж, за яким постає політична стратегія, пов’язана з легітимізацією влади переможців. “Кордон! Ми знову повернулись сюди, і вартовий став на тому самому місці, де він стояв 22 червня 1941 року. Ми не забули нічого, але багато чого навчилися [...]”. Так! У справедливих арміях доля завжди прекрасна”<sup>11</sup>. Назви частин роману, які окреслюють напрям руху советських військ: “Альпи”, “Голубий Дунай”, “Злата Прага”, — підсилюють екстравертність мілітарних засад тоталітаризму. У цьому контексті топос “справедливої армії” стає засадничим в авторському міфі війни. Згідно з концепцією роману, саме в лавах советської армії війна має сенс і стає священною. Задається чітка ідеологічна перспектива переможного просування советських військ на Захід. Як зазначає герой роману старшина Сагайда, “...шлях наших арміях не був позначений ні шибеницями, ні концтаборами, ні фабриками смерті [...]. В скількох хатах за нас молились! В скількох вікнах нас виглядали!” (460).

Армія постає як велика родина, рівнозначна матері-батьківщині — знаковому архетипу канону соцреалізму. Як і батьківщина, армія всіх пригортає, усіма опікується. Прикметною постає еволюція сержанта Козакова. На початку роману при зустрічі з Чернишем той повідомляє, що він із дитбудинку, а в кінці твору герой віднаходить нову родину в армії: “Коли б Козакова запитали, де кінчаються його суто службові, офіційні справи і де починаються особисті, то він тільки здвигнув би на це плечима. В полку для нього вже давно все було особистим. Однополчани були йому кривому ріднею, зброя — ремеслом, прапор — родинною святинею” (450). Армія-переможниця узурпує право проектувати майбутнє й бути носієм вищої істини. У романі зображено, як у перервах між боями солдати переймаються проблемами небуденними, що творить ореол сакральності довкола советського воїна. Серед бійців армії-переможниці немає жодного мародера, грабіжника чи гвалтівника, боягуза чи дезертира. Солдати не відчують докорів сумління від того, що мимовільно стають убивцями, не переборюють жах під час артатак і бомбардувань, не озлоблюються від смертей і насильства. Експлуатація матриці ідеального воїна як еквівалента позитивного героя стає найбільш функціональною при творенні ідеологеми “справедливої армії”. Маскулінний канон соцреалізму збагачується лицарською іпостасю воїна-визволителя, воїна-захисника.

Для автора роману поняття “визволитель” і “переможець” — тотожні, і це обумовило стратегію мілітарних проєкцій, які виконали функцію психологічної компенсації щодо реалій воєнного й повоєнного буття. Один із головних героїв “Прапорonoсців” Євген Черниш роздумує про те, якщо “...впаде, як от Юрій Брянський, в задунайських низинах чи в словацьких горах, він і в останню передсмертну хвилину дякуватиме долі за те, що вона не водила його манівцями, а поставила в ряди великої армії на пряму магістраль” (321). Міфологема “великої армії” підсилює престижність мілітарного героя як знакової постаті соцреалістичної літератури. Особиста й публічна іпостась у нього злиті воедино, військові символи возведені до сакральних вимірів, самореалізація успішна тією мірою, якою успішний статус армії, де він перебуває.

Мілітарна домінанта обумовлює і гендерну ідентифікацію героїв роману. При схематично відтвореному любовному трикутнику жіноча візія війни відсутня, а чоловіча узалежнена від міфу воїна-визволителя. Чоловіча тожсамість поглинається місією прапорonoсців, натомість “батьківщина” витісняє жіночі проєкції. Славнозвісне гасло твору: “Все, все ми віддаємо тобі, Батьківщино, все, навіть наші серця...”, — актуалізувало модель жертвоприношення, закріплювало некритичність свідомості. На тлі плакатності й нечисельності жіночих постатей роману архетип батьківщини-матері підкреслено монументальний. Батьківщина постає ритуальним заміником жіночого дискурсу й витісняє інші жіночі іпостасі. Відбувається трансформація поняття “вірність” із приватної сфери в публічну. Брянський помирає зі словами: “За Батьківщину! Вперед!”. Промовляючи на його могилі, політрук Воронцов наголошує: “Він до

<sup>11</sup> Гончар О. Твори: У 7 т. — Т. І. Фронтіві поезії; Прапорonoсці: Трилогія; Новели. — К., 1987. — С.50. Далі подаємо сторінку в тексті.

останнього подиху зберіг вірність присязі, вірність прапорові, вірність своїй Батьківщині” (161). Архетип батьківщини-матері узалежнюється від патріархальної (батьківської) моделі. Як для суворого, але справедливого батька на першому місці інтереси великої родини, так і власна (маленька) родина є вторинною порівняно з суспільством (великою родиною). “Хіба й справді ми не зрікаємось усього, на що мали б право на землі! І особисте щастя, і власні бажання, всі мрії і всі почуття ми зілляли в одне-єдине стремління — прагнення перемоги [...] Свідомо йдемо на все [...] на смерть в ім’я цього. І, може, тому вона, Батьківщина, для нас стає тим дорожча, тим прекрасніша, чим більше злигоднів ми зазнаємо за неї” (172). У певному сенсі “Прапороносці” відтворюють цю класичну ситуацію за рахунок витіснення й маргіналізації приватного життя персонажів та смерті головної героїні Шури Ясногорської. Таким чином розв’язується любовний трикутник, який порушував схему “краси вірності”: інтимні почуття узалежнюються від суспільного вектора. Смерть стає запорукою збереження вірності вітчизні. Водночас зі смертю героїні зникає жіноча візія війни як паралельна до чоловічої місії “прапороносців”.

У творенні архетипу воїна відчутні настанови, пов’язані з корекцією суспільного ідеалу перших повоєнних років. Суспільній свідомості нав’язувалася думка про те, що у війні з фашизмом советський солдат був не просто воїном непереможної і справедливої армії, а носієм ідеальної системи цінностей, посланцем із великою місією, яку виконував, визволяючи народи Європи. Як зазначає Т. Гундорова, “фактично, у романі Гончара стверджується, що перемога у війні відбулася не внаслідок мужності простих солдат і не внаслідок мудрости воєначальників, а лише завдяки визначальній силі ленінізму і Сталіна”. Згодом О.Гончар змінює первісний текст роману, усуваючи всі згадки про “батька народів”, відповідно “боєць армії Сталіна” трансформується в “бійця армії-визволительки”, в якій доля завжди прекрасна<sup>12</sup>. У романі поведінка советських бійців засадничо відрізняється від дій представників інших армій. І це відразу помічають народи Європи. Так, при визволенні Будапешта “радянських бійців бачили вперше і дивилися на них, як на посланців з іншого, незнайомого світу. Дивувало, що не ріжуть всіх підряд, не гвалтують. Що добре зодягнені, добре озброєні. Всі повносили, пашать здоров’ям — харчів, видно, мають вдосталь” (285). Для зіставлення досвіду історії та літературної інтерпретації варто зазначити, що, за даними сучасних дослідників другої світової війни, саме після здобуття Будапешта советськими військами було згвалтовано 100 000 жінок, у тому числі сотні монахинь. По закінченні війни під приводом виїзду на роботи вивезено до СРСР десятки тисяч людей, більшість з яких ніколи не повернулася на батьківщину.

У романі бійці армії-переможниці перетворюють чужу землю, змінюючи її відповідно до власного розуміння. Знаковий персонаж роману Хома Хаєцький заявляє: “Я маю знати, як тут буде після нас, [...] хто там у них у правлінні засяде: чи наші приятелі, а чи вороги [...] Не для того ми вас визволяли, щоб замість старих фашистів та понаставляли нових, у демократичних штанах!” (240). Тотожність понять “фашист” і “демократ” наскрізна для роману, відбиває політичну парадигму советського режиму першого повоєнного десятиліття, у якій маніпуляція протилежними поняттями завульовувала агресивну сутність тоталітаризму, нетерпиму до проявів будь-якої інакшості. Отже, “визвольна місія” стає місією уніфікації, уподібнення, ліквідацією різниці у способі життя й світосприйняття. О.Гончар уводить у літературну модель соцреалізму топос Європи як простору, що потребує змін і перетворень з погляду місіонарності. На тлі невиписаності й художньої невиразності постаті ворога Європа виконує компенсаторську функцію у плані приниження й меншевартості порівняно із советською землею (62). Черниш прокидається в румунській оселі від того, що його кусають блохи, на що сержант Козаков іронічно зауважує: “Чи чуєш, Європа” (59). За шматок хліба голодні угорські дівчата ладні віддатися советському офіцерові, а Черниш, порівнюючи їх із Шурою Ясногорською, переконаний: вона так не вчинила б, хоч би й умирала. Хома Хаєцький енергійно переконує угорських селян усупільнювати землю приватних власників, вказуючи на політичну несвідомість їх володарів. Угорський спекулянт, якого викриває советський кухар Гриша, тримає в руках “консервну банку з-під американської

<sup>12</sup> Гундорова Т. Цит. вид. — С. 61.

тушонки”. Ця деталь вказує на нього як на потенційного ворога. “Мине якийсь час, і він виступатиме на передвиборних мітингах десь у Веспремі чи Сегеді і вимагатиме заміни жорстоких радянських окупаційних військ американськими” (301).

Якщо література 1930-х років звертала увагу на підступність прихованих внутрішніх ворогів, то роман О.Гончара змінює внутрішнє протистояння на зовнішнє. Невиписаність постаті конкретного ворога підмінюється збірним образом ворога зовнішнього. Європа в її традиційному значенні, а саме: з її культурою свободи, регламентацією правових норм, традицією високої культури, врешті духовними кризами і протистоянням нацизму не лише в совітському варіанті, залишається поза осяганнями героїв О.Гончара. Топос Європи як зовнішнього ворога має на меті переконати читача в перевагах совітської колективної ідентичності мілітарного зразка над європейською, пов’язаною з індивідуальним вектором самототожності й толеранцією щодо інакшості суспільного устрою. І хоча топос Європи як “чужої землі” стає новим для силового поля літератури соцреалізму, у романі О.Гончара він моделюється за прозорими ідеологічними схемами.

Але тяжіння ідеологічних схем виявляє і т. зв. побічні дії, нейтралізувати які авторіві не цілком вдалося. Зокрема, це стосується знакової міфологеми “справедливої армії” з огляду на поведінку її воїнів на окупованій території. Як і бійці інших (“несправедливих”) армій совітські солдати лишають за собою право здобувати трофеї, простіше кажучи, грабувати, відбирати те, що вважають власністю переможців. Політрук Воронцов під час хвороби лежить у ліжку, вкритий трофейними килимами, а Хома Хаєцький розмірковує, що краще привезти додому, і зупиняє свій вибір на мотоциклі; інший боєць мріє про годинник. Отже, у “справедливій” армії закони сили та влади мають таку ж саму дію, як і в арміях противника. Водночас воїни армії-переможниці відчують посутню різницю між рівнем життя в них і в Європі, на що політрук Воронцов із дидактичною настановою зауважує: “Багато у них всякої всячини. Багато є в них речей, що вражають своїм блиском нашого бійця [...]. Нам було не до того. Цяцьок не робили, одежина абияка [...]. Але зате, які багаті ми з вами у чомусь незмірно важливішому. Багаті вченням своїм, правдою своєю, що її несемо на наших ленінських прапорах” (323).

Прикметно, що чітка політична інтерпретація бінарної опозиції “ми” — “вони” звучить з уст політрука Воронцова, постаті харизматичної. Політрук завжди має наготові чіткі й зрозумілі відповіді на непрості запитання. В основі творення образу політрука — прозора агіографічна модель як наскрізна для архетипу батька в каноні соцреалізму. На думку М.Поповича, “естетика і філософія “соціалістичного реалізму” вимагає наявності в творі (і в житті) немовби ангела-охоронця — представника комуністичної партії, якого узагальнено можна назвати Комісар. Він повинен існувати, щоб вивести героя твору із складних ситуацій і захистити його навіть від себе самого”<sup>13</sup>. Як і в сталінському міфі про велику родину, Воронцов утілює вертикальну вісь, яка означає його зв’язок із вищою силою — партією комуністів. У біографії політрука присутні етапи, що символізують приналежність до офіційної доктрини переможної війни — участь у боях за Сталінград, Дніпровська битва та ін. Не випадково й те, що Воронцов — не військовий командир, а комісар, фігура ідеологічна, яка в очах влади мала більшу вагу, ніж військові стратеги.

Функції контролю за політичною свідомістю бійців визначають його надзавдання й окремішність. І першою з них є патернізація всіх сторін життя бійців. “Цей гвардійський стрілецький полк неможливо було уявити собі без Воронцова. Інші, коли хворіли, лягали у медсанбат. Воронцов мусив хворіти в полку, не припускаючи й думки, що можна робити якимось інакше. Коли хворіли інші, до них не можна було заходити й турбувати, до Воронцова ж і до хворого заходили й розмовляли з ним, як із здоровим, бо це ж Воронцов! У інших могло бути щось негаразд в особистому житті, і тоді вони мали право скаржитись, вимагати співчуття і допомоги. У Воронцова мусило бути завжди все гаразд, і було б дивно почути, що він на щось скаржиться: адже це Воронцов! [...] Воронцов ніби становив найголовнішу, невід’ємну частину складного механізму полку, він був у полку, наче мати в сім’ї. Природно, що мати мусить усіх утішати, вислуховувати,

<sup>13</sup> Попович М. Цит. вид. — С. 649.

лікувати, карати й підбадьорювати, а сама ніколи не падати з ніг. Вона така звична й рідна, що її не завжди помічаєш у родині, і лише тоді, коли її не стане, відразу зрозуміють, що вона для них означала” (62).

Поєднання батьківських та материнських ролей презентує маскулінну проекцію мілітарного дискурсу та водночас моделює усталену для тоталітарної культури схему держави-родини на чолі з батьком Сталіним. Як зазначає К. Кларк, ключовими постатями в сталінському міфі про велику родину залишалися батьки, а не матері, як це існує в українській народній традиції, що “віддзеркалювало у малому масштабі батьківський образ Сталіна”. Згодом, коли О.Гончар, відповідно до мутацій соцреалістичного канону, здійснив правки тексту, вилучивши всі згадки про “вождя народів”, компенсаторською нішею, яка засвідчила спадкоємність з архетипами тоталітарної літератури, залишилася постать політрука Воронцова. Т.Гундорова переконливо довела, наскільки постать політрука Воронцова вписувалась у повоєнні тенденції советської літератури: саме в цей період особливої популярності набирає постать мудрого вчителя й наставника, яка варіюється від старого більшовика до керівника виробництва, господаря району та ін. Батьківський образ парторга віддзеркалював у малому масштабі образ Сталіна і слугував певним естетичним орієнтиром для провідних літературних творів повоєнного періоду, зокрема “Далеко від Москви” В.Ажаєва (1948), “Повість про справжню людину” Б.Полевого (1946) та ін. О.Гончар використовує усталений образ “комісара”, зображуючи не лише його як вихователя й мудрого наставника, а і як носія вищої істини, котру він відкриває для інших завдяки володінню найпотужнішою і найприцільнішою зброєю — вченням Леніна-Сталіна.

Як відомо, по закінченню війни, 24 травня 1945 року, на бенкеті в Кремлі Сталін проголосив тост за великий російський народ. У вітальному слові він зазначав: “Я п’ю насамперед за здоров’я російського народу тому, що він є найбільш видатною нацією із усіх націй, які входять до складу Радянського Союзу. Я піднімаю тост за здоров’я російського народу не тільки тому, що він заслужив у цій війні загальне визнання, як керівна сила Радянського Союзу серед усіх народів нашої країни [...], але й тому, що у нього ясний розум, стійкий характер і терпеливість [...] він вірив у правильність політики свого уряду і пішов на жертви, щоб забезпечити розгром Німеччини. І це довір’я російського народу Радянському Урядові стало тією вирішальною силою, яка забезпечила історичну перемогу”<sup>14</sup>. Повоєнні реалії засвідчили зміну політичного курсу, в якому домінувала виразно шовіністична спрямованість великоросійського зразка. Варто зазначити, що вивіщення і протиставлення російського народу не-російським відбувалось на тлі масової депортації та виселення у Сибір та в Казахстан інших народів: німців Поволжя, кримських татар, чеченців й інгушів, карачаївців та ін. Головним аргументом для виселення називалась “зрада батьківщині” через колаборацію з нацистськими окупантами. Проте, як зазначає І. Майстренко, “коляборанти з німцями були серед усіх націй, в тому числі й серед росіян (згадати хоча б Російську Освободительную Армію — РОА — на чолі з генералом Власовим) [...]”. Справжньою причиною виселення (і часткового винищення виселюваних) народів була не “зрада”, а намагання ліквідувати багатонаціональний склад імперії, асимілювати малі народи в російському морі”<sup>15</sup>. Мистецтво соцреалізму покликане було втілити тезу вождя народів про моральну вищість і духовні переваги росіян над іншими народами СРСР.

У цьому контексті в “Прапорonoсцях” помітна безпосередня залежність творення постаті політрука Воронцова від шовіністичної настанови повоєнного советського імперіалізму. Адже та деталь, що політрук є росіянином, — не випадкова. Він носій політичної волі, дороговказ у майбутнє. Ілюстрацією тому стає теза, що за морально-етичними якостями цей герой твору помітно вивищується над усіма іншими, виступає свого роду ціннісною парадигмою, на яку рівняються всі інші персонажі, не-росіяни, не наділені мірою чеснот і достоїнств політичного керівника полку. Національна приналежність у поєднанні з ідеологічною місіонарністю окреслила генеалогію постаті

<sup>14</sup> Див.: Майстренко І. Цит. вид. — С. 77.

<sup>15</sup> Там само. — С. 78.



Воронцова, закорінену в завуальованій формі колоніалізму. “Прапороносці” стали втіленням колоніальної педагогіки текстових схем соцреалізму, який підлаштовувався під нову імперську стратегію. В О.Гончара зримо відтворена матриця, якою послуговувалася класична російська література при розбудові імперського міфу. Як зазначає Е.Томпсон, у творчості О.Пушкіна, М.Лермонтова, Л.Толстого при відтворенні міжнаціональних конфліктів мешканці Кавказу представлені як тубільці, що перебувають на досить примітивному рівні цивілізації, або як істоти нижчі в розумовому плані чи кримінальні елементи. У кінцевому підсумку всі не-російські народи нагально потребують інвазії росіян, із допомогою яких піднесуться на непомірно вищий матеріальний та духовний рівень. Російська експансія підмінена гуманістично-просвітницькою місією, а боротьба підкорених народів змальована у принизливо-негативному забарвленні. Дослідниця наголошує, що імперська стратегія трансформувалась у художній досвід ХХ ст., віднайшовши спадкоємність в літературі соціалістичного реалізму<sup>16</sup>.

У версії О.Гончара мілітарний міф слугує для розбудови колоніально-імперської парадигми: присутність советських військ за межами СРСР постає як необхідна й неминуха для духовного порятунку Європи. Усе, що перебуває поза зоною впливу советської ідеології, потребує негайного перетворення та інтеграції у незмірно вищу буттєву модель. Звідси місія “прапороносців” символізує ширення нової колективної ідентичності — “советського народу”. Таким чином упривілейованість у презентації соцреалістичного канону Гончарів роман здобуває завдяки маніпуляції міфологією насильства над індивідом і масами та підміною її міфом примусової гармонії. Примусовий характер тоталітарної гармонії зумовлює її войовниче прагнення до відмежування від усього чужорідного, суспільна й культурна поляризація відбувається в площині “свого” та “чужого” й унеможлиблює існування будь-якого явища поза цією опозицією.

Наріжні міфологеми “Прапороносців” (“матері-батьківщини”, “батька”, “героя”, “великої родини”) виявилися суголосними офіційній культурній стратегії влади. Культурологічна модель роману, що базувалась на стиранні відмінностей між дійсністю та ілюзією, цілком органічно втілювала мілітарну стратегію переможців. Героїчно-романтична версія війни стала оптимальною для одержавлення і канонізації у сталінській культурі. Приклад “Прапороносців” демонстрував ту “величезну дистанцію, яка пролягала між реальністю та літературою” і яка набула особливих масштабів після війни. Наглядно виявилася ситуація, за якої травматичний досвід закріплював та консолідував деформацію суспільної свідомості, продукуючи найменш вірогідні політичні й культурні міфи. Мілітарна стратегія мистецтва соцреалізму саме й покликана була розбудувати черговий міф про війну як фактор потужних поступальних духовно-ідеологічних перетворень, спричинених ідеями, накресленими на знаменах переможців. Тому назва твору як наскрізний ідеологічний код, попри первісно закладене значення “прапороносці як посланці Сталіна”, стала проекцією колективної советської ідентичності.

Наріжні міфологеми “Прапороносців” лунали в унісон із художніми структурами советського кінематографа перших повоєнних років. Майже водночас із твором українського прозаїка з’являються фільми “Винищувачі” (“Истребители”), “Подвиг розвідника” (“Подвиг разведчика”), “Повість про справжню людину” (“Повесть о настоящем человеке”), в яких домінувала христологічно-агіографічна модель мілітарного героя. Він поставав не просто як воїн, що виконує бойове завдання, а як носій єдиної правди про війну, людина, котра черпає фізичну й моральну силу для подвигів у советській ідеології<sup>17</sup>. Серед провідних кодів-шифрів функціонували чудесна сила слова й конструювання нової тілесності за допомогою модерних технічних засобів (льотчик Маресьєв). Понівечене тіло лише підвищувало статус героя, він уподібнюється іконографічним зразкам, і відповідно війна трактується не крізь призму насильства над статтю, а як народження (конструювання) нової людини-машини, невразливої на голос

<sup>16</sup> Thompson E. Trubadury imperium. Literatura rosyjska i kolonializm (przekład z ang.). — Kraków, 2001. — S.77.

<sup>17</sup> Советское богатство... — С. 419.

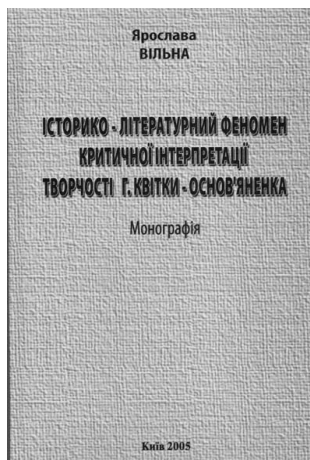
тіла й тим ще недосяжнішою для ворога. Категорія “подвигу” поряд із агресивною художньою формулою “винищувачів” стають тими знаками-ідеологемами, що “функціонують як візуальний кітч. Основна мета їхня — розчулити і закодувати певні стереотипні почуття”<sup>18</sup>. Видається, що ідеологеми “Прапороносців” цілком органічно доповнювали й розширювали наріжні схеми мілітарного досвіду. У відгуках, які з’явилися у перші роки після виходу роману, критики відчитували виразні коди, що вимагали ґрунтовної розбудови в культурі соцреалізму: “Ми бачимо наших воїнів, носіїв вищої, радянської національної культури, підготовлених десятиліттями Радянської влади до тої історичної місії, яку їм довелося виконати. [...] Але найголовніше, що приваблює в цьому романі, — його глибина, свіжість. У ньому розкривається незрівнянна ідейна, моральна перевага радянських людей, які виконали для всього людства священну визвольну місію”<sup>19</sup>.

Текст українського письменника виявився дуже своєчасним у плані модернізації та розвитку канонічних моделей, які в повоєнний період працювали на розбудову міфу про переваги совєтської ідентичності. Роман О.Гончара залишався на поверхні української совєтської кон’юнктури не лише перших повоєнних років, а й наступних десятиліть. Значною мірою це пов’язано з тим, що буттєві установки досвіду війни, як от: постійне очікування загрози з боку ворога, моделювання мирного життя як бою, агресивність до “чужого світу” та романтичний ореол довкола мілітарної маскулітності, — залишалися пріоритетними в офіційному політичному та культурному дискурсі влади.

<sup>18</sup> Гундорова Т. Цит. вид. — С. 63.

<sup>19</sup> Слово про Олєся Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження. — К., 1988. — С. 21.

## Наші презентації



**Ярослава Вільна. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г.Квітки-Основ'яненка: Монографія. — К.: Альтерпрес, 2005. — 300 с.**

“Наукове дослідження домітанних чинників естетичної системи Г.Квітки, його художньої спадщини загалом уможлиблюється лише нині, коли в нашому літературознавстві триває активний рух до виявлення життєдайних національних джерел, невіддільний від ґрунтового осягнення уроків української класики”, — зазначає авторка. У монографії здійснено комплексне осмислення ідейно-тематичної, стильової, світоглядної системи письменника із врахуванням

інтерпретацій його творчості літературною критикою. Полемічний концепт цього дослідження сприяє відтворенню адекватної картини розвитку української літератури першої половини ХІХ ст.