МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«МИСТЕЦТВО ЧИ ПРОПАГАНДА: ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ В ДОНЕЦЬКІЙ ТА ЛУГАНСЬКІЙ ОБЛАСТЯХ 1920-Х РОКІВ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання спеціальності - 035.01 Філологія (українська мова та література); освітньо-наукової програми: *Теорія, історія літератури та компаративістика*

Перехожук Ярослава Вікторівна

Керівник: Пашко О. В.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач

Рецензент: Кісельова Л. О.
кандидат філологічних наук, доцент

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

План

Вступ 3

Розділ 1. Випуски журналу «Забой» у 1927 році: редакційна політика та опубліковані тексти 6

1.1. На радянському літературному фронті: формування «нового» письменника-робітника 7

1.2. Образ «нової радянської жінки»: аналіз прози, поезії та критичних статей 18

1.3. Мілітаризація літератури: причини та відтворення в текстах «забойців» 24

Розділ 2. Конструювання образу Донеччини та Луганщини в журналі «Нова ґенерація» (1929) 34

2.1. Літературна позиція організацій «Забой» та «Нова ґенерація» 37

2.2. Донбас в репортажах «Нової ґенерації» 41

Розділ 3. Володимир Сосюра в культурному житті Донбасу 56

3.1. Між «Вапліте» та «Гартом»: зміна риторики 57

3.2. «Відповідь» на «Посланіє»: полеміка Володимира Сосюри з Євгеном Маланюком 63

Розділ 4. Дзиґа Вертов та Леонід Луков: Донбас в контексті авангардного та соцреалістичного кіно 70

4.1. Дзиґа Вертов: «Одинадцятий» (1928 р.) та «Ентузіазм, або Симфонія Донбасу (1930 р.) 70

4.2. Леонід Луков: «Я люблю» (1936 р.) та «Велике життя» (1939 р.) 76

Висновки 87

Список використаної літератури 91

ВСТУП

Донецька та Луганська області мають багату історію розвитку культури. Регіон не обмежується такими часовими межами як розбудова індустріалізації за часів окупації українських земель СРСР чи Російською імперією. Але, на жаль, пропаганда саме цієї сусідньої держави завдала найбільшої шкоди по східному українському кордону і утворила на базі культури регіону лакуни в розумінні історії, політики, суспільного життя і мистецтва в XX столітті.

Успіх у насадженні пропаганди для населення Донбасу полягав у спроможності радянської влади запустити свої наративи у кожен окремий аспект життя, а потім об'єднати їх разом так, щоб для жителя УРСР утворити умови безвиході та змусити прийняти ту «правду», яку контролює влада. Для жителів Донбасу у СРСР була безпідставна риторика: «Повернімо вугільний борг країні!» Вона включала в себе почуття провини та обов'язку перед новоутвореною державою, що мала вести народні маси «у світле майбутнє».

Поняття «окупації» включає в себе ширші сенси та дискурси для культури та громади регіону. Загроза повторної окупації буде нависати, поки усі її механізми, разом з пропагандою держави-загарбника, не будуть досліджені, вивчені та осмислені. Доказом цієї тези є війна Росії проти України, що почалася з окупації частини Донецької та Луганської областей в 2014 році, а в 2022 році призвела до повномасштабного вторгнення.

На початку становлення радянської влади у 1920-х найпотужніше працювала пропаганда і залучала до свого утвердження на українській території митців, адже без культурної складової соціалістична революція не мала б майбутнього. Українські митці під час та після Громадянської війни зосередилися на обранні шляхів до розвитку літератури, наслідком чого стала літературна дискусія, що тривала протягом 1925-1928 рр. Українські еліти не обмежувалися питанням мистецтва і не відділяли його від політичної та історичної складової. Таким чином, ми бачимо, що напрямки, стилі, тематика текстів членів літературних організацій політизувалися. Однією з причин цього

стала радянська пропаганда, адже при намаганнях створити комуністичну партію в Україні на російських умовах, і, помічаючи при цьому серйозний спротив, усе, що було пов'язане з українським націоналізмом, прирівнювалося до ворожої контрреволюційної діяльності [63, с. 29].

Процес «українізації» був запущений партією як наслідок боротьби українських митців з російськими письменницькими асоціаціями та організаціями. Вони, незважаючи на нову пролетарську риторику рівноправ'я, залишалися загарбниками, що не хотіли допустити українську, або білоруську літератури у союзну культуру [63, с. 76]. Українські митці пішли на бойкот та гостру критику партії, яка згодом, розуміючи, що спротив заважає російським політичним амбіціям, ввела процес «українізації». Контролювався цей крок репресіями, арештами, механізмом літературної критики як доносом.

На Донбасі ж у цей період працювала широка кампанія з інтеграції місцевого населення у російську культуру. Ми бачимо високий відсоток переходу українців на російську мову, і мізерний відсоток переходу приїжджих росіян на українську [34, с. 66]. Він був спричинений гарантованим кар'єрним зростанням, осудом в літературі збереження національної складової, любові до рідної землі (яка замінялася любов'ю до СРСР), розвитком місцевих літорганізацій, які контролювалися, здебільшого, російськими митцями. Цей українсько-російський культурний гібрид, що зародився у 1920-х, не дозволив українській свідомості повноцінно рухатися самостійним шляхом – утворилися опозиції «чуже – своє – інше» [1-2; 56].

Пошук та вивчення втрачених лакун у культурі Донецької та Луганської областей 1920-х років, з метою вивчення механізму пропаганди в окупації та відновлення українського мистецтва, що потерпало від репресій, широко досліджується у сучасній Україні. До розвитку проблематики долучаються провідні історики, літературознавці та мовознавці: І. Дзюба, Ю. Барабаш, М. Шкандрій, К. Кузіна, О. Стяжкіна, Н. Шліхта, Г. Куромія тощо.

Об'єктом дослідження нашої роботи є тексти, які друкувалися в періодичних виданнях: випуски журналу «Забой» за 1927 рік, випуски «Нової

ґенерації» за 1929 рік, випуски «Вапліте» за 1926-1927 роки; кінематограф: фільми Дзиґи Вертова та Леоніда Лукова; автобіографічний роман Володимира Сосюри «Третя рота» (1988 рік). **Предметом дослідження** є аналіз в текстах літературного життя на Донбасі в 1920-х роках та його залежність від пропаганди радянської влади.

Мета нашої роботи – дослідження процесу ідеологізації літератури Донбасу, вплив пропаганди на літературний побут регіону в 1920-х роках.

Головними завданнями роботи є:

- дослідити літературне життя Донбасу та вплив радянської пропаганди на літературний побут, зокрема, на позиції організацій, на тематику та стилістику текстів, які були написані донбаськими письменниками та письменниками поза регіоном;
- проаналізувати процес мілітаризації літератури;
- виявити особливості формування образу «нового» письменника;
- дослідити місце «нової радянської жінки» в художній літературі та періодичних виданнях «Забой» та «Нова ґенерація»;
- розглянути творчість Володимира Сосюри, як головного представника регіону, літературні погляди у творах та біографічних спогадах, звернути увагу на полеміку Сосюри та Євгена Маланюка в контексті літдискусії;
- проаналізувати кінофільми про Донбас (як допоміжний матеріал в аналізі культурних тенденцій), еволюцію зображення регіону та перехід від авангардної до соцреалістичної візії режисерів.

Щоб досягти поставлених завдань використовуємо порівняльно-історичний, біографічний, культурно-історичний **методи**. **Структура** нашої магістерської роботи складається зі вступу, першого розділу з трьома підрозділами, другого розділу з двома підрозділами, третього розділу з двома підрозділами, четвертого розділу з двома підрозділами, висновку та списку літератури.

РОЗДІЛ 1. ВИПУСКИ ЖУРНАЛУ «ЗАБОЙ» У 1927 РОЦІ: РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА ТА ОПУБЛІКОВАНІ ТЕКСТИ

Для показової репрезентації пропаганди в літературі: як вона переходила з урядових установ у невеликі літературні організації, як «розганялася» в художніх та публіцистичних творах, яких форм могла набувати і як критикувала вже існуючий уклад життя, або той, що цій пропаганді не корився – ми обрали журнал «Забой». Всі випуски, які ми аналізуємо у своїй роботі, були видані в 1927 році. Дату цю обрано невипадково: по-перше, це 10-річчя після Жовтневої революції; по-друге, це третя річниця існування журналу; по-третє, приблизно через 10 років почнеться масовий терор, коли у більшості своїй українських митців радянська влада почне винищувати.

Видавали «Забой» у місті Артемівськ (сучасний Бахмут) Донецької області. В 1927 році журнал редагували Б. Горбатов, Ф. Ковалевський, К. Треплєв, Н. Зейдель, В. Свенцицький, М. Тардов. У цих випусках за 1927 рік Зейдель та Свенцицький не тільки не друкуються, їх навіть не згадують в текстах, які були присвячені третій річниці журналу. Цікаво й те, що інформацію про них годі шукати. Начебто займалися такою серйозною діяльністю, а в письменників не зараховано. Можливо, вони могли б бути працівниками організації з боку політичного, але без документального підтвердження це тільки наші здогадки.

«Забой» спочатку виходить як додаток до газети «Всероссийская кочегарка» і був розрахований на серйозних письменників та високу літературу – так, принаймні, початок журналу описує О. Селівановський в №14 (1927 рік) в статті «На пороге четвертого года» першу спробу друку у 1923 році [27, с. 14]. Твори й критику Селівановського, до речі, часто видно на сторінках журналу, інші письменники літорганізації «Забой» активно описують його діяльність. Після невдачі з високою літературою вектор поміняли – тепер в журнали закликали писати робкорів.

1.1. На радянському літературному фронті: формування «нового» письменника-робітника

Зупинимося на цьому детальніше, щоб описати загальну схему появи таких «кореспондентів», та й взагалі «письменників» та «поетів». Усі ці професії виділяємо в лапки, бо цей статус відрізняється від звичного уявлення про митця. Робкори, або робочі кореспонденти – це люди, що займалися заповненням стінгазети на своєму підприємстві або в гуртках, куди вони входили. Частіше це не була окрема робота, робкором міг бути шахтар, коногін, робітник заводу – аби вдавалося збирати інформацію та писати.

Поява таких людей – закономірний результат революційної боротьби, тексти про яку з'являються майже в кожному випуску журналу за 1927 рік. Революція та громадянська війна буквально почалися з агітації. В одному, іншому містечку чи селі на заводах до робочих або приходили свої агітатори (хтось з колег), або знайомі з сусідніх комбінатів та переказували ідеї В. Леніна, перечитували агітки тощо. Наратив був один – керівники шахт наживалися на роботі звичайного пролетаріату, ставили їх у нелюдські умови праці, платили мало. Крім класової різниці масла у вогонь підливало ще й те, що керівники заводів, головні інженери, тобто в сучасних реаліях, увесь вищий менеджмент, зазвичай, були людьми інших національностей – європейці.

Розвиток індустрії в Донецькій та Луганській областях ознаменувався приїздом англійців, бельгійців, французів, німців та інших жителів європейських країн, що прибули на заклик Російської імперії інвестувати в промисловий регіон. Найвідоміший з таких людей – Джон Юз, а насправді Джон Г'юз (John James Hughes), на честь якого було названо селище Юзівка, що потім перетворилося у центр області – Донецьк.

Заводи розбудовували одразу з будинками, лікарнями, школами та садочками. Наприклад, в місті Лисичанськ Луганської області (частина якого відома під назвою Третя рота і була рідною для Володимира Сосюри) є зразки Бельгійської спадщини, що навіть отримали нагороду Belgian Heritage Abroad Award у 2017 році від Надзвичайного і Повноважного Посла Бельгії в Україні

Люка Якобса. В кінці XIX століття бельгійці в Лисичанську побудували найбільший в Європі содовий завод, а крім нього школу, лікарню, готель, будинки для своїх робітників та інженерів, а також гуртожитки для місцевих робітників. Загалом було збудовано 33 цивільних об'єкти. На жаль, не все збереглося до нашого часу. Содовий завод у 2009 році був закритий, тепер від нього залишилися самі руїни. Будинки для бельгійських робітників поступово руйнуються, хоча в деяких ще живуть місцеві жителі. Школа, яку в області вважають однією з найкращих, була зруйнована в 2022 році обстрілами російських військ під час повномасштабної війни Росії проти України [9].

На цьому моменті зупиняємося саме на питаннях класової та культурної різниці між керівниками та робітниками. Ми навіть не можемо означити це як національну проблему, бо революціонери відкидали питання національного – вибудовувалася опозиція: «свій» – «чужий», «схід» – «захід», «раб» – «пригноблювач», «робітник» – «керівник», «пролетаріат» – «буржуазія». В нашій роботі зупиняємося на цьому детально, бо вивчаючи статті та художні твори «Забою», ми тематично за пропагандою виділяли різні категорії: тексти, що стосуються військової тривоги та кризи в британсько-радянських стосунках; тексти, що описували становище жінки в пролетарському суспільстві; тексти, які ставлять в опозицію пролетарів та тих, хто під це поняття своїми діями не підпадає (критика) та інші. Саме в цих текстах у подальшому аналізі ми побачимо, що опозиції грають вирішальну роль у засвоєнні в свідомості місця жителя Донбасу та жителів інших, а що гірше – всіх, хто жив далі на захід.

Отже, після агітації на користь звільнення пролетаріату від пригноблювача та з перспективою, що всі будуть володіти усім, не буде різниці ні економічної, ні класової, цілими трудовими колективами робітники виходили з робочих ангарів та йшли на боротьбу. Спочатку, як ми бачимо у колонках, відведених розвитку заводів та шахт Донбасу в журналі «Забой», це були мітинги, пізніше збройні повстання. Про це, наприклад, свідчить стаття І. К-ова у випуску «Забоя» №12 (1927 рік) – «Механизированные бутылочный и стекольный заводы», де історія його тогочасного успіху починається з розповіді про

дореволюційне життя та те, як робітники згрупувалися в боротьбі проти царизму [25, с. 19]. Пізніше ці мітинги почала розганяти місцева влада, звичайно, не мирними толерантними методами, і революція почала набирати такого сильного темпу, що перетворилася вже на збройний конфлікт та цілу громадянську війну.

Заслуга знищення старого режиму та побудови ледь не утопічної нової політики повністю належала пролетаріату. Чи дійсно так було, і чи дійсно за це пролетаріат якось нагороджували – сказати важко. І перед, і під час, і після громадянської війни на Донбасі, як і в більшості регіонів Сходу України, ширилися епідемії, голод, безробіття, бідність.

Донецька та Луганська області зі своїм індустріальним потенціалом для пролетарів стали «комуністичною мрією». В. Ленін писав: «Донбас, це – не випадковий район, а це – район, без якого соціалістичне будівництво залишиться простим гарним побажанням»[1] [75, с. 107, тут і далі переклад мій – Я. П.]. Старі заводи, які раніше асоціювалися з рабством, тепер належали усім і нікому. На їх розбудову урядом СРСР виділялися колосальні бюджети. Швидкість будівництва росла настільки, що вже в 1927 році (через 10 років після революції) у таких містах як Макіївка, Артемівськ, Сталіно та інших були палаци культури, театри, кінотеатри, бібліотеки. При заводах були літературні гуртки, освітні курси, вечірні школи. Не було, правда, доріг, наприклад, у Сталіно, як описує це Ол. Полторацький в «Новій ґенерації» за 1929 рік, але до цього ми ще повернемося [42, с. 14].

Робочі кореспонденти стали продуктом освітнього процесу робітників. Для формування читача в 1920 роках викладацький «фронт» вважався одним з найважливіших літературних аспектів, адже широко розповсюджені були проблеми з малограмотністю робітників (особливо тих, що приїжджали з села), з вибором літератури (робітники надавали перевагу перекладним творам та белетристиці, читання наукових текстів було в дефіциті) [71, с. 57-59]. Однаково велася робота і серед дітей, і серед молоді, яка вступає в лави робочих. Якщо

[1] Оригінальний текст: «Донбасс, это – не случайный район, а это – район, без которого социалистическое строительство останется простым добрым пожеланием».

читати статті та тексти в «Забої», неозброєним оком видно, що відбувалося це не тільки з просвітницької мети. Треба було навчити робітника читати, щоб він поступово поринав у вир пропаганди, яка крок за кроком осідала в думках місцевих жителів. Раніше не було телевізорів, а якщо грубо порівняти процес насадження пропаганди – то утворення гуртків та агітколегій було схоже на розвезення зараз по Маріуполю вантажівок з телевізорами – знедолені окуповані люди краще хай одразу набираються ідеології, на голодний шлунок вона краще сприймається: хто твій «ворог», а хто «друг» – головне вибрати ідею і в ній бачити мету, тоді стає не так холодно і не так страшно. До того ж важливим для літератора було місце в партії, бо цей статус йому там означив Ленін ще у своїй статті в газеті «Новая жизнь» №12 в 1905 році: «Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдей! Літературна справа має стати колесом і гвинтиком єдиного великого соціал-демократичного механізму»[2] [76, с. 100]. В «Забої» №5 1927 року випуску вміщено агітплакат: «Чи маєш ти таку книжку?», а на картинці – клубний членський квиток [18, с. 20]. Робкорам допомагали керівники таких гуртків, де відбувалися заходи різного типу: від місцевого театру, концертів самодіяльності до лекцій про поводження з протилежною статтю, ставленню до алкоголю та куріння, піднімалися питання «тунеядства», засуджували поганих працівників, поведінка яких нагадувала про упадництво, та хвалили хороших працівників, що били всі рекорди заради держави – ударників.

В гуртках при заводах також діяла система «покровительства». Коли робітник вибивався з робочих рядів, починав пиячити, пропускав заняття та зібрання, не брав участь у позаробочій роботі, за ним закріплювався інший взірцевий ударник. Такі випадки описувалися в літературі. В «Забої» №1 за 1927 рік опубліковано розповідь Романа Вуля «Поражение Петьки Иванова». Головний герой – Жорка Єфімов мав наглядати за своїм колегою Петром: «Мене для «обробки» прикріпили до Петьки Іванова, фартового хлопця зі слобідки. Як він до нас потрапив – незрозуміло, але, якщо потрапив, значить – краще. Задача

[2] Оригінальний текст: «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать колесиком и винтиком одного единого великого социал-демократического механизма».

моя проста: довести Іванову, не кому-небудь, а Іванову, що комсомол краще, ніж гулянка, краще, ніж нічний розгул на вечірці з бабами, і довести не просто, а взяти за барки, і так взяти, щоб показка сама вилізла…»[3] [16, с. 8]. В кінці кінців Петро, хоч і побачив ширші можливості у прикладі Жорки, який його і до місцевого театру намагався долучити, і до партійних нарад, але закінчив він погано – забрала його поліція та медики з пораненням фінським ножем під ребро. Бачимо чітке протиставлення: упадницька поведінка, пияцтво й прогули призводять до арешту, загибелі, а от участь в організаціях при заводах, сумлінна робота, активна позиція у позаробочій діяльності – це гідна справа кожного пролетаріату. На прикладі Петра і Жори читачеві наглядно показують переваги та недоліки позаактивістського життя.

Як наслідок, після просвітницької роботи в гуртках та на зібраннях, деякі робітники чули в собі потенціал до письменництва. Один з таких прикладів описується в тексті Романа Вуля «Первые шаги» [20, с. 7]. Робітник навчився писати, він молодий і хоче озвучити свою думку так, щоб її почули хоча б на заводі, а краще на трьох. Це не тільки пошук талантів, але й перевірка засвоєних пропагандистських наративів. Якщо символісти у поетах вбачали провідників між людиною та богом, співців, які черпають глибинні сенси, то комуністи виготовили схожу інтерпретацію для оцінки морального та суспільного стану: співці описували стан речей, життєві ситуації, а пропагандисти, аналізуючи таку підбірку текстів, корегували їх.

Контролювалася й діяльність організацій, асоціацій, союзів письменників. Наприклад, «Забой» 1927 року в №1 журналу публікує статтю про з'їзд Федерації об'єднаних радянських письменників в Москві. На з'їзді обговорювалися питання реорганізації літературного «фронту». Зазначено у статті так: «На основі резолюцій ЦК ВКП(б) про політику в області художньої літератури федерація ставить собі за мету укріплення і розвиток літератури, залучення письменника в

[3] Оригінальний текст: «Меня для «обработки» прикрепили к Петьке Иванову, фартовому парню со слободки. Как он попал к нам – не понять, но, раз попал, значит – лучше. Задача моя проста: доказать Иванову, не кому-нибудь, а Иванову, что комсомол лучше, чем гулянка, лучше, чем ночной разгул на вечеринке с бабами, и доказать не просто, а взять за табары, и так взять, чтобы показка сама вылезла...»

радянське будівництво і проведення ряду заходів для задоволення правових та економічних потреб письменника»[4] [16, с. 30]. І з цього твердження, і в цілому при прочитанні статті про з'їзд бачимо, що обіцянки щодо підтримки письменників потрібні для того, щоб письменники брали активну участь у написанні текстів для підтримки пропаганди в художній та публіцистичній літературі. Засуджується також надто сильна незалежність літературних організацій, лунають заклики до об'єднання для спільної боротьби за краще майбутнє, до відмови від власних амбіцій, літературних бачень – заклик до роботи за однаковими літературними, стильовими і тематичними рисами.

Така реорганізація, об'єднання та роз'єднання викликали багато бюрократичних неузгоджень, які видно з наступної ситуації. З'їзд Федерації об'єднаних радянських письменників в Москві було організовано трьома найбільшими письменницькими союзами, пишуть в «Забої»: Всесоюзною асоціацією пролетарських письменників (ВАПП), Всеросійським союзом письменників (ВСП) та Всеросійською громадою селянських письменників (ВОКП). На цьому з'їзді власне і було вперше проголошено Федерацію об'єднаних радянських письменників.

Одразу маємо звернутися до спогадів письменників «Забою» про з'їзд, бо виникає історична невідповідність. Ф. Ковалевський, один з членів редколегії журналу 14-го випуску від 1927 р., що ознаменував третю річницю існування «Забою», згадує, що делегацію донбаського журналу у 1926 році відправили на «Всесоюзный съезд пролетарских писателей» [27, с. 20]. Легко знаходимо інформацію, що перший такий з'їзд відбувся 1928 року, не 1927-го, у якому пише автор, чи раніше – 1926-го. Відбувався він в Москві і на ньому було оголошено створення організації ВОАПП – «Всесоюзне об'єднання Асоціацій пролетарських письменників». Ковалевський зазначає, що відбувалася подія в Москві, тобто не йдеться й про Всеукраїнський з'їзд пролетписьменників, який проходив 1927-го.

[4] Оригінальний текст: «На основе резолюций ЦК ВКП(б) о политике в области художественной литературы федерация ставит себе целью укрепление и развитие литературы, вовлечение писателя в советское строительство и проведение ряда мер для удовлетворения правовых и экономических нужд писателя».

Перед нами невизначеність: або «забойців» відправили на якийсь ще окремий «Всесоюзный съезд пролетарских писателей», про який ми не знаємо, або йдеться про з'їзд Федерації об'єднаних радянських письменників, але автори «Забою» не чіткі у формулюваннях назв союзів своїх колег. Враховуючи кількість таких союзів, асоціацій та організацій, а ще їхні постійні зміни, можемо допустити, що «забойці» просто помиляються. Заплутаність в датах та термінах може пояснити ще й той факт, що в 1926 році у ВАППі почався розкол: у 1928 році він призвів до утворення ВОАПП і РАПП («Російська асоціація пролетарських письменників») – так перейменували ВАПП.

В будь-якому випадку описували письменники «Забоя» дискусії, що відбувалися на цьому невизначеному з'їзді, з власних спогадів. З цих спогадів Ковалевського ми дізнаємося про характерну творчу позицію, яку займали керівники «Забою»: «Попереджував Селівановський: «Не говоріть багато, слухайте більше, наче як спостерігачі»… «Добре. Не здамо – на те й забойці»[5] [27, с. 20]. Або ще такий спогад: « Головне Заходяченко відмовляв: «Не треба, мовчіть, думайте більше…» Йому, звичайно, добре було думати – він «Ешелон» придумував, а ми з Горбатовим до настроїв, так сказати, доєдналися. Але все ж таки витримали…»[6] [27, с. 20]. Тобто, керівники просили учасників літературної організації не вступати в дискусії. Це уривок важливий для нас, бо ми розуміємо – особиста думка на рахунок пролетарської літератури вагалася десь між власним розумінням, політичною освітою (до якої закликатиме партія письменників у своїх рекомендаціях, про які напишемо далі) та догматикою більшовиків, яка спускалася на літературні угрупування в залежності від політичних, економічних чи соціальних настроїв громадян.

О. Селівановський у випуску №14 1927 року в статті «Трехлетие донбасского союза пролетписателей и поетов «Забой» – На пороге четвертого года» пише завдання на перспективу і одразу дає характеристику літературної

[5] Оригінальний текст: «Предупреждал Селивановский: «Не говорите много, слушайте больше, вроде как бы наблюдатели… Ладно. Не сдадим — на то забойцы».
[6] Оригінальний текст: «Главное Заходяченко отговаривал: «Не надо, молчите, думайте больше...» Ему, конечно, хорошо было думать — он «Эшелон» сочинял, а мы с Горбатовым к настроениям, можно сказать, примкнули. Но все-таки выдержали...»

невпевненості «забойців»: «А наша велика пролетарська література зазвичай ковзає по поверхні глибин робочого побуту. З'єднати багатство неусвідомленого життєвого досвіду «забойця» з ленінським методом, осмислити це багатство, – таке завдання, такий шлях до повного подолання кризи»[7] [27, с. 15].

«Багатство неусвідомленого життєвого досвіду «забойця» описується навіть в одній комічній історії, яку ми б хотіли тут переказати. Через свою провінційність, розповідає О. Селівановський, учасники «Забою» не знали, що дитячий письменник Алтаєв – це псевдонім жінки. До них заявився чоловік, що назвав себе Алтаєвим, отримав від редакції декілька десятків рублів, присвятив усім редакційним працівникам по віршу, «влаштував п'яні скандали, заснув у снігу біля пам'ятника Артема і… втік»[8] [27, с. 14-15]. Він також залишив по собі вірш про пам'ятник, з якого Селівановський наводить строфи: «І на тебе натовп, як миша, погляд звела «жадібний»[9] [27, с. 14-15].

Літературна невизначеність «забойців» виникала через багато чинників: голоси зовні (тобто в політичних та вищих літературних організаціях), що іноді заперечували одне одного, брак освіти у робкорів, з яких починався журнал. Недарма в 1923 році, коли «Забой» був безкоштовним додатком газети «Кочегарка» і хотів орієнтувати літературу на вищих письменників – у них це просто не вийшло. В спогадах самих учасників постійно повторюються слова про невпевненість, критику, потуги, з якими творилася література. К. Треплєв у випуску №14 (1927 рік) пише про учасників літорганізації, що у їхній творчості поки спостерігаємо невизначеність у стилі: описується краса і природа села, коли мало б йтися про розвиток індустрії та міст [27, с. 25].

Він також згадує, що в «Забої» є україномовні письменники – В. Стодоля та В. Краматорський. Він підкреслює, що цей сектор зміцнюється, бо з кожним роком до «Забою» підтягується україномовна молодь. Дивно, що цього не видно за публікаціями, принаймні за 1927 рік. Імовірно, така репліка Треплєва

---

[7] Оригінальний текст: «А наша большая пролетарская литература зачастую скользит по поверхности глубин рабочего быта. Соединить богатство неосознанного жизненного опыта «забойца» с ленинским методом, осмыслить это богатство, –такова задача, таков путь к окончательному преодолению кризиса»

[8] Оригінальний текст: «устроил пьяные скандалы, заснул в снегу у памятника Артема и… скрылся»

[9] Оригінальний текст: «И на тебя толпа, как мышь, взор устремила «жадный»…»

обумовлена процесами українізації та закликом партії до співпраці з національними меншинами (це видно й зі згадки про групи єврейських письменників, що ці меншини представляють, на Всеукраїнському з'їзді пролетписьменників) [17, с. 18].

Отже, робимо висновок, що хоч письменництво на Донбасі і розвивалося активно, самі митці не могли самостійно формувати думку про потрібний напрямок пролетарської літератури. Вони дослуховувалися думок більших асоціацій, дискусій на з'їздах, партійних постанов і корегували свої твори під потреби «соціалістичного будівництва».

Митці творили наосліп. Ці пошуки «правильного напрямку» ще в 1927 році виглядали як дискусії, здорова критика чи обговорення. Але вже тоді з'являється традиція арешту за «неправильну» поведінку. Олексій Селівановський у вже згаданій статті про триріччя «Забоя» пише: «Були спершу проблеми й в наших рядках. М. Д-й з Маріуполя, коли не прийняли його текст, встановив «ультиматум»: друкуйте мене, чи я піду від вас. «Забой» його «пішов». Дехто Назаров перетворив посвідчення «Забоя» в щось схоже на ордер ГПУ на арешт. З такою профанацією рух пролетлітератури «Забой» боровся жорстко. Проблеми він вимітав зі своїх ячеєк нещадно»[10] [27, с. 15].

А вже за 5-10 років за свою «невдалу», «неправильну» позицію поплатяться на розстрілі чи в арешті такі відомі члени «Забою»: П. Трейдуб, Ф. Ковалевський, Г. Баглюк, В. Гайдарівський, В. Краматорський, О. Селівановський.

Всеукраїнський з'їзд пролетписьменників описував К. Треплєв в №3 (1927). На ньому активно обговорювали організацію ВАПЛІТЕ, яка на з'їзд не приїхала. «Ваплітян» звинувачують у своїх виступах Затонський, Хвиля, та Коряк у послідовному наслідуванні неокласиків, через творчість яких «просочується буржуазна ідеологія Заходу»[11], у створенні «закритої

[10] Оригінальний текст: «Был с самого начала сор и в наших рядах. М. Д-й из Мариуполя, когда мол не приняли его рассказ, поставил «ультиматум»: печатайте меня, или я уйду от вас. «Забой» его «ушел». Некто Назаров превратил удостоверение «Забоя» в нечто похожее на ордер ГПУ на арест. С этакой профанацией движения пролетлитературы «Забой» боролся жестоко. Сор он выметал из своих ячеек беспощадно»

[11] Оригінальний текст: «просачивается буржуазная идеология Запада».

письменницької касти»[12], у проповідуванні чистого мистецтва та відриву від мас. [17, с. 18]. Таким чином вони стають ворогами пролетарського літфронту. Особливо учасників обурював уже озвучений М. Хвильовим лозунг «геть від Москви!» та схильність до «дайош психологічну Європу!», про це робив свій доклад Юринець, описуючи для учасників з'їзду ту Європу, на його думку, до якої прагнули неокласики – «Європа фокстроту, занепаду, містики й духовної непробудності»[13] [17, с. 18].

Пише Треплєв, що розпадається «Гарт» і на лідерство серед літературної спільноти претендує «Плуг». Від «Плуга» виступав товариш Хвиля, що закликав ВАПЛІТЕ «будьте такі ласкаві, на один крок назад, на місце»[14] [17, с. 18]. На з'їзді також були присутні члени журналу «Молодняк» та «Забою». Було прийнято рішення усім зайти у ВААП, щоб доєднатися до літературного процесу Росії, Вірменії, Грузії та Білорусі, а не відділятися, як ВАПЛІТЕ.

Треплєв пише, що навіть групи єврейських письменників (що роблять з'їзд інтернаціональним) виступають проти націоналістичних тенденцій в літературі, які відповідно приписують ВАПЛІТЕ та неокласикам. Він зазначає, що СРСР працюють з українізацією не в контексті «вузько-провінційної ідеї національного обмеження»[15], а «з широким комуністичним світобаченням всесвітнього пролетаріату»[16] [17, с. 18].

У «Манифесте первого украинского съезда пролетписателей», що вміщений після звіту Треплєва, повторюється декілька разів теза, що «українські шовіністи» (це також називають «хуторянсько-кулацьким шовінізмом») будують українську культуру на кістках нацменшин [17, с. 19]. Цікаво, як в маніфесті одразу звинувачують появу натяку на український ухил в літературі і знижують його до селянської культури. Нам стає очевидно, що ВАПЛІТЕ чи неокласиків ніяк не можна було б знизити до такого стану, який потім вгризеться в українську культуру як «комплекс меншовартості» або відчуття колонії проти імперії.

---

[12] Оригінальний текст: «замкнутой писательской касты».
[13] Оригінальний текст: «Европа фокстрота, упадка, мистики и духовного тлена».
[14] Оригінальний текст: «будьте добры на один шаг назад, на место».
[15] Оригінальний текст: «узко-провинциальной идеи национального ограничения».
[16] Оригінальний текст: «с широким комунистическим мировозрением всемирного пролетариата».

Коли читач, що не був знайомий з виданням «Вапліте», прочитає статтю Треплєва в журналі «Забой», у нього складеться враження, що ця літорганізація не тільки ворожа для пролетарської культури, але й до боротьби революціонерів проти капіталістичного устрою загалом. «Забой» не витримує у своєму тексті баланс, в ньому немає точки зору учасників ВАПЛІТЕ, не друкується подальша відповідь. Критика відбувалася без можливості висловитися, виправдатися чи пояснити свою позицію. А коли Треплєв пише, що учасники усього з'їзду звинувачують ВАПЛІТЕ в українському шовінізмі, то це тільки підтверджує ворожий характер їхньої літературної діяльності. Власне, цей наратив описано в 1927 році, а звучить він досі в 2022 році, і тягне Україну у прірву війни.

Ідеологічна критика супроводжувала літературні організації і на з'їздах, і в постановах. Більше того, до журналів та газет приїжджала перевірка, проходження якої гарантувало збільшення тиражу. У випуску №6 (1927 рік) зустрічаємо статтю «В союзе «Забой». Линия «Забоя» одобрена (Резолюция агитпромколлегии Артемовского Окрпаркома по докладу бюро союза «Забой». Утверждена бюро ОККП(б)У)» [19, с. 30]. У ній говорилося про слабкі та сильні сторони журналу, рекомендували кадрові зміни. Редакція «Забоя» критикується за малу проникність журналу в села та за недостатнє письменницьке політичне виховання. Хвалять журнал за сумлінну працю та рекомендують збільшити тираж на весь Донбас. Заключною тезою статті була рекомендація організувати Вседонецький письменницький з'їзд «Забою» (літературна організація мала головний центр у Артемівську і гілку окремих гуртків по великих містах Донецької та Луганської областей).

Журнал на цій самій сторінці показував, що прийняв до уваги усі рекомендації бюро партії. Це видно з колонки «В бюро «Забоя», де описується нарада, яку організували розширеним складом літературних гуртків Артемівського, Сталінського та Маріупольського округів, зазначається її порядок денний та по пунктах розписується план, як виконувати задані вище рекомендації» [19, с. 30]. Для журналу такі процеси були можливістю отримати державний знак якості, потрапити у «милість», збільшити тираж, а відповідно й

літературний вплив, боротися за конкуренцію з іншими літературними організаціями, гнути свою «правильну» лінію і збільшити аудиторію серед робочих.

Тепер можна уявити, як органічно пропаганда лилася в маси, особливо, коли учасники літературної організації «Забой», здебільшого, були шахтарськими працівниками, як і потенційні слухачі, до яких подібні статті перейдуть у вигляді дискусії на партійних зібраннях чи нарадах в гуртках. Подібні ідеї, що спускалися «згори», могли насаджувати потрібну в певний момент ідею, яка була б вигідна політичному стану та потрібною для заспокоєння робітничих мас.

1.2. Образ «нової» радянської жінки»: аналіз прози, поезії та критичних статей

Показовими для аналізу змін залежно від соціальної ситуації є описи та заклики до стосунків робітників з жінками. У випуску «Забой» №5 за 1927 рік знаходимо дві статті, що присвячені образу жінки. Становлення нової сучасної жінки саме Донбасу напряму залежало від проживання в одному середовищі з робітниками та шахтарями. Тобто це не можна напряму назвати розвитком фемінізму в СРСР, адже поведінка жінки тепер підлаштовувалася під умови життя робітників.

Я. Тугенхольд у статті «Женщина в искусстве» в журналі «Забой» №5 1927 року пише про нове соціальне замовлення, яке породила Жовтнева революція – суспільство вимагає нової жінки, що на одному рівні з працівниками стоїть за станком, або йде на громадські роботи, що залишає слід у літературі та мистецтві, що дивиться у світле майбутнє. Цікаво, що на цьому етапі і саме в цьому журналі ми не зустрінемося з жінкою-колгоспницею, яка відома кожному жителю СРСР з агітплакатів. Це відбувається, тому що треба було насадити поняття «індустріального Донбасу» і відірвати його від сільськогосподарської діяльності. Жінка-комсомолка прийде трохи пізніше, наразі ми потребуємо: «Тієї

жінки, що, стоячи біля верстата чи на громадській роботі, вже сміливо дивиться в майбутнє»[17] [18, с. 27].

Нову жінку так само звільняють від тиску шлюбних відносин. Н. Ерліх у статті «Мерзость нараспашку» випуску №5 (1927) виголошує: «Ми за нову форму стосунків між статями, за вільну форму спільного проживання»[18] [18, с. 21]. Він колишню форму шлюбу описує на позиції «свій-чужий», про яку ми згадували раніше – «буржуазний шлюб» для автора, це коли ілюзія сімейного затишку насправді перетворюється у рабство для жінки [18, с. 22]. Автор закликає до нового типу вільних стосунків, коли кожен сам може зробити вибір на користь своєї симпатії, натомість застерігає від надто вільного сприйняття нової догми: «Але хай також разом з нами в інтересах власного захисту й власного оздоровлення виступить молодь проти проповідників «геть сором» і «геть невинність», котрі не без успіху намагаються підмінити для нашої молоді поняття свободи відвертою і цинічною розпустою, поняття мерзенною розбещеністю любові»[19] [18, с. 22].

Тему розпусти та розбещеності любові також вважають слабкістю. В перших номерах журналів за 1927 рік вміщено фотографії – дуже вирвані з контексту, до речі. Вони потребують додаткового дослідження, адже на зображеннях немає авторства, незрозуміло, звідки конкретно редколегія їх відбирала, але цілком зрозуміло, чому вмістила у такий спосіб, тобто фотографія і підпис від редактора. Один з таких прикладів – фотографії в №3 (1927 рік) [17, с. 12]. На середині журналу викладено колаж фотографій – на них зображені магазини на європейських вулицях, 14-літню дівчину, що годує вже свою дитину (принаймні так підписано), розбій, розруху, голод. Свідчень про те, що це реальні ситуації, в нас немає, як і підтвердження того, що це не є правдою.

---

[17] Оригінальний текст: «Той женщины, которая, стоя у станка или на общественной работе, уже смело смотрит в будущее»,

[18] Оригінальний текст: «Мы за новую форму взаимоотношений между полами, за свободную форму сожительства».

[19] Оригінальний текст: «Но пусть также заодно с нами в интересах собственной защиты и собственного оздоровления выступит молодежь против проповедников „долой стыд" и „долой невинность", которые не без успеха пытаются подменить для нашей молодежи понятие свободы откровенным и циничным развратом, понятие любвигнусной распущенностью».

Наратив зґвалтованої жінки, як і молодої дівчинки, до речі, не раз зустрічається в текстах, особливо, коли треба засудити попередників. Наприклад, у випуску №9 (1927 року) вміщено уривок «Обыватели» з розповіді «Самое обыкновенное», де однією з другорядних персонажів є божевільна молода дівчина Сонька [22, с. 3]. Її наївністю скористався мер міста, вона була вагітна, втратила дитину і з нею залишки адекватності. Тепер дівчина бігає містом і розказує про свій сон, у якому муха напала на павука. У павука було обличчя мера, а у мухи – двірника. Ми бачимо, що у цій розповіді вона для нас несе передбачення – гряде революція, коли робітники повстануть проти своїх гнобителів-хазяїв. Мотив божевільного попередньо для глядача оповідає зав'язку історії, або натякає на обставини конфлікту, виступає передвісником майбутніх змін.

Подвійні стандарти щодо ставлення до зґвалтування одразу даються в знаки. Якщо в буржуазному або капіталістичному оточенні жінка зґвалтована – це скоріше хвороба, побічний ефект життя, що протиставляється свободі та силі жінки в комуністичному режимі. Її не шкода, у реципієнта скоріше з'являється відраза, що така ситуація взагалі трапилася. У соціумі пролетаріату ставлення інакше.

У випуску №3 (1927 року) В. Харчевніков друкує поезію «Ночь» [17, с. 6]. Можна таким чином реконструювати її ліричний сюжет: дівчина Акуліна мала інтимні стосунки з робітником, який її палко полюбив. Вона ж не відповідає йому взаємністю. До цієї прикрості додається ще й те, що вона заразила його «сифом» – сифілісом. Тоді зі злості робітник убиває дівчину Акуліну. Ми б детально так не зупинялися на цій коротенькій поезії, якби побачили її аналоги в інших журналах, які аналізували – але більше схожої історії не знайшли. Тут показана та вивернута сторона робітничих міст, яку б не хотіли згадувати: хвороба, що передалася статевим шляхом, та зовсім не те ставлення до жінки, яке пропагувалося.

Маємо в цьому контексті звернути увагу на ще один історичний факт – на увесь Радянський Союз прогримів скандал, новина про який з'явилася, мабуть, у

кожній пролетарській газеті чи в кожному журналі. «Чубаровщина» – процес над 30 молодиками, яких судили за зґвалтування дівчини в Ленінграді [80, с. 52]. Процес закінчився розстрілом трьох чоловіків, інші були заслані на Соловки. Після цього інциденту були й інші, всі підпадали під термін «чубаровщина». Хвиля таких судів не обійшла й Донбас. Ставлення до жінок змінилося і наративу, який ми бачили у Харчевнікова, більше не було. Скоріше, стала друкуватися література для заспокоєння жінок і для виховання чоловіків. Також почали з'являтися статті про поведінку молоді та натяки на страх жінок перед робітниками.

Одним з таких показових віршів є текст Михайла Мельсітова – «Из стихов о «Комсомолке» в №11 (1927 рік) [24, с. 19]. У ньому розповідається, що дівчина Тося пізно ввечері повертається з партійного зібрання і чує, що за нею йде п'яний токар Васька. Він зачіпляє її словами і вона відчуває страх від можливої небезпечної ситуації. Але вже у наступній строфі страх відступає – вона розтирає щоки знайомого снігом, щоб він оклигав, сміється з нього, а він мирно прямує з нею. Мораль очевидно така: робітників боятися не треба, вони друзі жінок, шкоди не зроблять. Таку мораль повторює Юрій Діденко-Чорний в «Забої» №9 (1927 року) у вірші «Две встречи»: «У дівчини ми просим не вуста, а лиш міцного потиску руки… Та що ж, як серце хоче, Хай будеш ти і жінкою, і другом»[20] [22, с. 18].

Наведемо ще приклади: у випуску №11 (1927 року) у рубриці «Книжная полка» розповідається про новинку – роман А. Яковлєва «Победитель» [24, с. 32]. Зазвичай авторство укладача цієї рубрики ніде не зазначено, але у замітках О. Селівановського про «Забой» довідуємося, що відповідальною за рубрику є Е. Папєрная – Естер Соломонівна Папєрная, авторка збірки пародій «Парнас дыбом». За спогадами самої Папєрної, вона працювала з редакцією «Всероссийской кочегарки» і «Забоя» тільки з 1923 по осінь 1924 року, далі вона переїхала в Санкт-Петербург [82]. Достеменно невідомо, чи продовжувала вона,

[20] Оригінальний текст: «У девушки мы просим не уста, А просто крепкого пожатья рук…Так что же, если сердце хочет, Пусть будешь ты и женщина, и друг».

наприклад, надсилати колонку для журналу з Росії, чи Селівановський згадав її як першого укладача колонки. Естер Соломонівна пише, що зв'язок з «забойцями» та «Кочегаркою» підтримувався ще довго, бо то Селівановський, то Горбатов, то Тардов приїжджали до неї з Донбасу. Натомість свідчень, що саме вона у 1927 році в журналі «Забой» займається колонкою «Книжная полка» – немає.

На думку невідомого нам автора колонки, сюжет книги зовсім застарілий і навіть відгонить пуританством, бо автор описує молодого талановитого хлопця, що їде в Москву, і натхнення та розвиток якого призупиняє знайомство з жінкою. Тільки позбувшись жінки, хлопець зміг реалізувати свої плани. Цікаво було б порівняти текст з романом «Місто» В. Підмогильного. Жінки там не заважають, а якраз знаменують поступовий ріст головного героя.

Вже в №12 (1927 року) у вірші «Жінка» Василя Стодолі (один з двох авторів у «Забої», що пишуть українською мовою) читаємо: «Жінка і не жінка. – Робітник!» [25, с. 40]. В №14 (1927 рік) зустрічаємо вірш жінки – Дар'ї Дружкової та її поезію «У мене бензином пахнуть руки…»[21] [27, с. 29].

Взагалі дуже сильне заглиблення в стосунки між жінкою та чоловіком теж не було пріоритетом молодої пролетарської літератури. Пристрасть та любов має бути до роботи, заводу, боротьби. Любов має бути спрямована в корисному напрямку, а біль справжній робітник відчуває не від втрати коханої, а від реальної травми на заводі. Так критикує «Забой» у журналі «Нова ґенерація» за 1929 рік В. Біляїв статтею «Про тих, кого не знають» [42, с. 34].

І дійсно, в деяких віршах «забойці» не тільки віддаляються від єдиного курсу оспівування індустріалізації і пишуть про село, так ще й в село хочуть повернутися, бо там дівчина, яку вони люблять. Наприклад, Михайло Мельсітов «О любимой» в №12 (1927 рік) (описує красу села та порівнює з красою коханої, волосся якої схоже на кущ малини), Гр. Мозжухін «Трое» (один з братів важко прощається з дівчиною, бо їде на Донбас) в №7 (1927 рік) [25, с. 22; 20, с.6].

[21] Оригінальний текст: «У меня бензином пахнут руки…»

Такі мотиви в пролетарській літературі класифікували як «упадничество». Цей термін в ногу крокував з «єсенщиною». У випуску №9 (1927 рік) – О. Селівановський друкує статтю «Залп по Есенщине» [22, с. 26]. Показово те, що саме спровокувало появу тексту Селівановського. Було опубліковано стенограму доповіді і дискусії в Комуністичній Академії щодо упадницьких настроїв серед молоді. Це була вища навчальна та дослідницько-наукова установа, що спочатку займалася освітою, а пізніше й ширшими дослідженнями. З таких установ спускалася пропаганда держави, але цікаво те, що вона гармонійно вкладалася в ідею навчання й виховання пролетаріату. Сприймалася як повноправна культурна дискусія, які на той час були популярні для встановлення єдиного шляху пролетарської літератури.

Це не дивно, адже у №6 (1927 року) «Забою» є стаття, приурочена 15-річчю газети «Правда» «День печати» [19, с. 2]. В тексті згадується цитата В. Леніна, де відверто пишеться про роль друку у поширенні пропаганди серед робочо-селянського класу, поки у нього зберігається інтерес до політики. Згадується, що Захід критикує СРСР за відсутність свободи слова, на що Ленін відповідає, що тексти детально фільтруються за потребами народу, а визнання проблем робочого класу в літературі – і є справжньою «свободою слова» [19, с. 2].

Тільки не всі, очевидно, проблеми можна згадувати, бо О. Селівановський в статті «Залп по Есенщине» підґрунтям ідей упадництва вважає декілька джерел: НЕПманство, тяжіння й любов до села, вільне безморальне кохання та творчість Єсеніна [22, с. 26].

НЕПманство, тому що для комуністичного прикладу досі доступні люди, що є відголосками буржуа, аристократії, кулацтва, з якими так самовіддано боровся пролетаріат. Цим «ворогам» дозволили залишитися і мати приватні справи тільки тому, що за їхні податки могла рости радянська економіка. Парадокс, але їх все одно не ставили в один ряд з тими, хто наповнював вагони вугіллям для однакової мети – піднімати економіку.

Любов до села відволікала робітника від справжніх цінностей – машини, індустрії, розбудови. Ми ще неодноразово це повторимо далі, але треба зрозуміти, якою була пролетарська естетика у 20-ті роки.

В журналах на обкладинках поміщали фотографії навіть не цілих машин, а окремих механізмів, шестерні, болтів, ременів. У поезії описували любов до доменної печі, ставлячи її вище за любов до дівчини. Від літератури вимагали, щоб технічні чи наукові деталі були описані правдиво, для цього потрібна була відповідна освіта, а самоосвіта всіляко підтримується. Наприклад, до третьої річниці «Забою» в №14 (1927 рік) Роман Вуль зізнається: «Писати, як вирішив, не буду близько року. Тепер займаюся, вчу геометрію та алгебру, мрію сторінками історичних творів, починаю розуміти Євгенія Онєгіна»[22] [27, с. 22].

У цьому контексті любов до села – це повернення до минулого життя. От коли популяризується робота в колгоспах, тоді селяни долучаються до боротьби за омріяне життя в СРСР. Це не означає, що не було віршів чи художніх текстів про село. Але їхні теми були чітко обмежені. Наприклад, у «Забої» №7 (1927 рік) вміщена поезія Гр. Мозжухін «Трое» про сільських хлопців [20, с. 6]. Тематично він цілком вкладається у пролетарську літературу, адже сільські хлопці полишають батьків, коханих дівчат та найкращих друзів на користь шахти, на користь роботи на Донбасі. Також було опубліковано і повість Треплєва «Мать» у випуску №5 1927 року про селян [18, с. 4]. Це розповідь найменшого сина Міньки, у якого батька-червоноармійця вбили козаки, а його матір і сестра звабили білогвардійців (що для Міньки здавалося страшною зрадою), щоб потім закласти їх червоноармійцям, які були в селі. Таким чином можна було писати про село, адже воно протистоїть ворогам.

1.3. Мілітаризація літератури: причини та відтворення в текстах «забойців»

Важливо також у нашому дослідженні звернути увагу на політичну військову обстановку та пропаганду, що її обслуговувала. У 1927 році виникає

[22] Оригінальний текст: «Писать, как решил, не буду около года. Теперь занимаюсь, зубрю геометрию и алгебру, брежу по листам исторических произведений, начинаю понимать Евгения Онегина».

криза у радянсько-британських стосунках, її називають «Військова тривога». Великобританія закликала СРСР припинити військову та політичну підтримку комуністичного руху в Китаї. У відповідь на це ЦК ВКП(б) звернулося до громадян зі закликом бути готовими до боротьби з «імперіалістичною агресією». Так як відбувалося це ще й у економічно складний для радянської держави час, адже НЕПівська економіка збоїла, сільськогосподарські поставлені задачі було провалено, Сталін скористався військовою тривогою для активізації військового виробництва та додаткового стимулу для більших досягнень робітників. [77, с. 191].

Військова тема в журналі «Забой» починається десь з №5 випуску 1927 року. На обкладинці вміщено знімок фотографа Д. Е. Львова – веселу посмішку викликає у радянського червоноармійця Нота Чемберлена [18, №5]. Цей документ від Великої Британії був попередженням Радянському Союзу про погіршення англо-радянських зв'язків та можливий розрив економічно-торгівельних зв'язків через широку антибританську пропаганду, яку, було написано в Ноті, проводить саме СРСР. Тоді ж більшовики надіслали Британії свою відповідь, де навели приклади британської антирадянської пропаганди.

Тут же в журналі №5 є стаття Єреміїва-Гудка «Ответ Чемберлену» [18, с. 8]. Але чого немає – фотографій китайських червоноармійців. На обкладинці вони з'являться в №7 (1927) [20]. А вже з №9 почнеться не просто критика англійського уряду чи сміх у відповідь на різні антирадянські закиди (які, власне, не були підкріплені британськими текстами, а були описані радянськими письменниками, що на них і давали відповідь), а заклики до реальної боротьби.

М. Діманштейн створює поему «Кровавых дел мастерам» у №9 (1927) про відчайдушну боротьбу китайських мітингувальників, в опозицію їм записує англійців: «Дратує жир!? Заплили жиром пики! У вас серця, щоб сало заливало їх!»[23] [22, с. 2]. Він також пише про робочі мітинги в Британії, не так описуючи реальні існуючі страйки, як закликаючи до боротьби пролетаріату. У приклад ставить робочих СРСР: «Я пам'ятаю, Том, – Останній раз в Одесі Нам

[23] Оригінальний текст: «Вас бесит жир!? Заливший морды жир! У вас сердца, чтоб сало заливало их!»

подарували ленінський значок»[24] [22, с. 2]. Тут же Діманштейн зізнається читачеві, що бачить перед очима мавзолей Леніна і Ворошилова на трибуні, що закликає робітників згадати, як вони творили революцію і готуватися ставати до зброї, бо захід намагається втягнути їх у боротьбу, а за мир треба, на жаль, воювати.

Чим можна відрізняти пролетарську літературу Донбасу від текстів інших регіонів – головними героями. І хоча К. Ворошилов на 1927 рік вже був керівником РВР СРСР та народним комісаром з військових та морських справ усієї держави, що робило його героєм, саме про нього, а не про Сталіна чи Леніна найбільше йдеться в літературі Донбасу. Уродженець Луганської області, потім продовжував тут будувати кар'єру, керував протистоянням білій армії – він залишився для пролетаріату гордістю та символом. Принаймні у рамках партійної пропаганди.

Ще одна, навіть більш визначна постать (можливо тому, що вже мертва на 1927 рік, а в Радянській державі любили «іконізувати», як В. Леніна – Артем або А. Сергіїв [30, с. 128]. Для «Забою» він стає культовим ще тому, що їхні наклади виходять друком з міста Артемівськ, на середині площі якого стоїть пам'ятник І. Кавалерідзе – Артем.

Незважаючи на свою комуністичну символіку – це модерний витвір українського мистецтва. Скульптура заслуговує на увагу, як і ще один пам'ятник Кавалерідзе Артему в Святогірську. Але той перший Артем був все ж модерніший: чіткий гострий кубічний силует Артема з-під руки Кавалерідзе часто пов'язують з кубізмом. Але насправді сам І. Кавалерідзе зізнається, що у скульптурах наслідував традиції староукраїнської дерев'яної архітектури [30, с. 73]. Постать Артема, що стрімко звужується до неба, відкрита долоня, що наче підтримує небосхил та опущений кулак, що ознаменовує його міць та перемогу робітників, але силу, яка не зникла з часом, на якій триматиметься народ. Його груди створенні з брил каміння, його ноги там само утворюють каскад, який дуже нагадує брили вугілля, знайомі кожному шахтареві. Казали, що зроблений був не

[24] Оригінальний текст: «Я помню, Том, — Последний раз в Одессе Нам подарили ленинский значек».

по фотографії, а по біографії. Але, здається, не самому Артему, але йому як метафоричному образу, саме характеру скульптури Кавалерідзе присвячують вірші.

Ще один пам'ятник Артему відкрив Кавалерідзе в 1927 році в Святогірську. Ще вищий – 22 метри, на схилі над, вже на той час, закритою Святогірською Лаврою, він так само має незмінний атрибут – кулак. Валентин Дорофєєв в №12 (1927 року) пише вірш-присвяту «Воскресший Артем» [25 с. 14]. Антирелігійна політика, яку провадила радянська влада, надає цій назві та всьому сюжету вірша неабиякий іронічний сенс над пролетарською літературою. Але зупинимося не на цьому, а на наративі, який автор вкладає в пам'ятник Артема.

За сюжетом, раз на 10 років Артем прокидається, сходить з п'єдесталу та перевіряє стан справ на улюбленому Донбасі. Цей троп давній, крізь віки у різних міських легендах пам'ятники, поставлені керівникам країни, що мали серйозний вплив та репутацію в суспільстві, оживають. Наприклад, існує легенда, що в Санкт-Петербурзі пам'ятник Петру I вночі сходить з п'єдесталу. Така ж легенда є в Стокгольмі про пам'ятник Густаву III. Щодо Артема, такий літературний твір ще більше підкреслює його популярність та важливість для місцевого населення. Паралельно він лякає набожних жінок (а саме жінки мали, на думку пропаганди, ухил до релігійних настроїв, якими користувалися священники), замаскованих буржуа – НЕПманів та мотивує робітників регіону на ще одну важливу боротьбу, що їх чекає попереду. Серед образів – кулак: «Чуєш, Артеме, Там, за кутом, пані терзають губи: Що це таке? Просто – шахтар? Фі, з кулаком! Грубо… Правильно! Цей кулак Бив золоті їхні зуби, Ну, і, Звичайно, Для них і тепер Артема кулак – Грубий!»[25] [25, с. 14]. Не обходить автор стороною й кризу в стосунках з англійцями: «І тобі, вже скоро, інший монумент, У Лондоні поставимо Чавунний І на ньому коротко: Артемові–шахтарю Від Світової комуни!»[26] [25, с. 14].

[25] Оригінальний текст: «Слышишь, Артем, Там, за углом, Шамкают барыньки губы: Что это такое? Просто — шахтер? Фи, С кулаком! Грубо... Правильно! Этот кулак Бил золотые их зубы, Ну, и, Конечно, Для них и сейчас Артема кулак — Грубый!»

[26] Оригінальний текст: «И тебе, уж скоро, Другой монумент, В Лондоне поставим Чугунный И на нем — кратко: Артему-шахтеру От Мировой коммуны!»

1927-ий рік – це 10-а річниця Революції, тому такий часовий проміжок вибрано недарма, ще й з усією напругою між сходом та заходом. Коли час перебування в цьому світі у Артема закінчується, він йде до Леніна у світ мертвих, щоб переказати йому, що звільнення пролетаріату пішло на користь країні, революція жива. Цікаво, що за атеїстичними закликами, в поезії та, відповідно, свідомості пролетарського молодняку ще залишається поняття потойбіччя. Залишається тема Леніна в іншому світі найширше в анекдотах. Безліч таких наведено в щоденниках Сергія Єфремова. Зазвичай, в них Ленін звертається з того світу до своїх ще живих колег. Наприклад, коли Ленін просить Рикова перейменувати Ленінград назад на Петроград чи Петербург, бо в потойбіччі він зустрів Петра І, який тепер мститься [15, с. 92]. Тут же звертаємо увагу на те, що в народному анекдоті Петро І дошкуляє Леніну, перемагає його. В свідомості народу імперська влада ще мала перевагу над новою, комуністичною.

Повертаючись до теми військової, були в журналах надруковані й декілька інших текстів, що вже набагато серйозніше заглиблюють дух пересічного читача в атмосферу майбутньої боротьби. По-перше, щоб протистояти ворогу, потрібно було мати зброю. В «Забої» №7 (1927 року) з'явилася стаття «Капиталистические страны вооружаются» [20, с. 29]. В ній надавалася статистика: скільки країни витрачають в середньому на одного військового і яка кількість військових на метр квадратний в країні. Італійці, за даними цієї статті, мають найбільш розподілену по території своєї держави армію. Німцям після Версальського договору заборонено мати більше 100 000 військових, але автор описує, що один військовий коштує найбільшу ціну в Європі, бо це не просто солдати, а унтерофіцери, тому у перспективі війни, Німеччина з легкістю набере 3 мільйони солдат.

Цікаво, що навіть німців радянські громадяни не розглядають як реальну загрозу. Вони зосереджені на протистоянні «злісних капіталістів» – США, Британії. Німці ж мають на цей час свої комуністичні партії та організації, свої нацистські угрупування, тому в боротьбі з ними радянські країни поки не

зацікавлені. Можливо, тому, що зародження двох диктаторських режимів не викликають загрози, поки нарешті напередодні Другої світової війни повноцінно не ствердили свій статус на політичній та економічній арені світу.

В протиставленні автор описує Радянський Союз, обертаючи відсутність армії та дешевизну солдата (за відсутності сучасної зброї) на позитив: бачте, ми миролюбна країна, тому й не маємо зброї. А західні країни озброюються саме тому, що вони або намагаються загарбати більше колоній, або спровокувати миролюбний СРСР на агресію. Таким чином висновок один – треба озброюватися, бо в реальності країні доведеться захищати свій мир кров'ю. Ця риторика перетікає в наступну причину поширення військових текстів у 1927 році в культурі – заклик до роботи.

Діяльність пролетаріату Донецької та Луганської областей була невід'ємною частиною озброєння країни. Це також органічно входило в попередній устрій життя, коли для робітників ставили завдання: більше добутих корисних копалин, більше чавуну, більше хліба. Як ми згадували раніше, в 1927 році з хлібозаготівлею була найбільша проблема, адже держава недоотримала 128 мільйонів пудів [77, с. 191].

Спочатку треба було перемогти революцію, а для цього – налаштувати роботу комбінатів та заводів. Про це є текст Олександра Донбаського «Прозодежда» в №3 (1927 рік), де описано голод та старання робітників, що ледь не босі лізуть в немеханізовану ще шахту [17, с. 7]. В №12 йдеться про діяльність усіх заводів Донбасу та їхній розвиток протягом 20-х років [25]. Тут надруковано статтю И. К-ова «Механизированные бутылочный и стекольный заводы». Робітники цих установ були першими, що живою силою підтримували революцію. А коли Громадянська війна закінчилася, повернувшись на завод, без грошей та їжі, за кусень хліба вони відбудовували своє майбутнє місце праці. Історія знає, пише автор, випадки голодної смерті прямо на робочому місці [25, с. 19].

До речі, голод в літературі пролетаріату мав місце тільки в тому випадку, якщо далі буде роз'яснення, що робилося це для розбудови держави, а саме

такими жертвами вистеляється той омріяний шлях до всесвітньої революції та звільнення робітника, наслідки якої робочі можуть відчути вже в 1927 році. Нагадаємо, що під час Голодомору 1932-1933 років риторика мало відрізнялася: поганий урожай та хліб, який забирали для потреб держави – от і вся причина, з боку більшовиків, очевидно, благородна. А в звичайному житті, та відповідно соцреалістичній літературі, на голод не скаржилися. Він був опозицією до товстих буржуа, а справжній робітник був худим, сухим – їжа трансформувалася в енергію, а енергія в роботу на заводі, він уподібнювався машині.

Важливо підкреслити, що армія на час Громадянської війни ставала реальною можливістю врятуватися від голоду. Такий приклад бачимо в тексті жителя Луганська Миколи Кічко «Ночь» в «Забої» №8 (1927 рік) [21, с. 6]. Для червоної армії було цілком нормальною справою знаходити багаті маєтки, виганяти звідти попередніх мешканців – бо ті є «куркулями», ворогами революціонерів, поселятися там, спустошувати підвали та загравати з дівчатами, що раніше працювали на власника маєтку. Мову таких дівчат у тексті транслітерують російською абеткою, а вона – українська. Знову відчувається зниженість національної складової персонажа – так, українізація працює і дівчата говорять своєю мовою, але їхній статус: то раби одного пана, то розвага красноармійців (з доброї волі, не з примусу). Та й мова та дуже суржикована, неорганічне вставляння русизмів, що, скоріше за все, спровоковано бажанням наслідувати манеру червоноармійців – людей нової епохи.

Навіть у спогадах Володимира Сосюри, до яких у цій роботі ще повернемося, а саме в тексті «Третя рота», свій похід в петлюрівську армію автор пояснює бідністю та безробіттям: «Мати мене жене з дому: в мене вже й штанів немає. Я їй кажу: «Підождіть, ось уже недалеко червоні». А вона мені: – Доки прийдуть твої червоні, так ти будеш світити голими... Іди, сукин син, доки ти будеш сидіти на моїй шиї... Що ти поробиш… Пішов. Тільки не в Бахмут, а знов же до цього полку, штаб якого стояв у нашому селі. Думаю, все одно. Всі однакові, а Бахмут далеко... То хоч трохи ще ходитиму до дівчат» [50, p. XXXVI].

Тепер на Донбас чекало нове завдання – працювати, щоб заводи зброї робили свою справу, бо тепер це не тільки внутрішній конфлікт, це перспектива на велику війну. Як найкраще підбадьорити людину до роботи задля боротьби? Пролетарська література намагається показати робітникам, що ворог вже знищує їхні домівки і загрожує рідним та близьким. І якщо у аналітичних публікаціях на тему майбутнього озброєння був економічний сенс, то у художній літературі, яка «вибухнула» своєю популярністю далі були вже конкретні погрози.

Павло Беспощадний, автор популярної фрази «Донбас не стане на коліна»[27] – улюбленець робітничої шахтарської публіки та членів «Забою». За популярністю серед населення Донбасу Павла Беспощадного можна порівняти з Володимиром Сосюрою. Б. Горбатов в «Забої» № 14 (1927 рік) пише: «Скромний і сором'язливий, він прийшов у «Забой» через стінгазету; прийшов з строкатими частушками, простими й зворушливими віршами – прийшов і одразу сподобався шахтарській масі. В багатьох районах з чуйною турботою, з лагідним схваленням запитували мене шахтарі й металісти про «нашого Пашку»[28] [27, с. 17].

До речі, Беспощадний використовує фразу «Донбас ніхто не ставив на коліна, і нікому поставити не дано»[29] двічі. Вперше він цей заклик використав у однойменному вірші, присвяченому 80-й дивізії, у випуску №11 за 1927 рік [24, с. 4]. Він є відповіддю на популярну тоді Ноту Чемберлена: «І на ціль монокля Чемберлена вміє мітити лава та верстат. Донбас ніхто не ставив на коліна і нікому поставити не дано!»[30] [24, с. 4]. В подальшому він повторює цей заклик уже в поезії «Клятва» в 1942 році: «Донбасу жити! Сирена шле сирені Гірницької дружби благовіст сталевий: Донбас ніхто не ставив на коліна І нікому поставити не дано!»[31], закликаючи до боротьби в Другій світовій війні [37, с. 8; 66]. Різниця

[27] Оригінальний текст: «Донбасс не станет на колени».
[28] Оригінальний текст: «Скромный и робкий, он пришел в «Забой» через стенную газету; пришел с корявыми частушками, простыми и трогательными стихами – пришел и сразу полюбился шахтерской массе. Во многих районах с трогательной заботливостью, с ласковым одобрением спрашивали меня шахтеры и металлисты о «нашем Пашке».
[29] Оригінальний текст: «Донбасс никто не ставил на колени, и никому поставить не дано».
[30] Оригінальний текст: ««И на мишень монокля Чемберлена умеет метить лава и станок. Донбасс никто не ставил на колени и никому поставить не дано!»
[31] Оригінальний текст: «Донбассу жить! Сирена шлет сирене Горняцкой дружбы благовест стальной: Донбасс никто не ставил на колени И никому поставить не дано!»

наративів однозначна: в першому випадку Беспощадний закликає до боротьби, очікуючи загрозу зі сторони західного світу, під впливом радянської пропаганди. В другому ж випадку, Безпощадний пише вже про реального ворога, що наступає з кордону.

В №12 (1927 рік) вміщають уривки його поеми «Донбасский октябрь»: «Прощание», «Передышка», «Будет бой», «Снова бой», «Вплотную», «Последнее «Прости!» [25, с. 50]. Він своєю візією майбутньої війни буквально насаджує читачеві жахливу перспективу руйнування того, що голодними жертвами виборювалося – заводів. Уявний майбутній ворог замахнувся на святе – машини та конструкції: «Там красень копер без даху, Ось ворог ударив у трубу. Серце помсти кривавої прагне, Під снаряди бу-бух!! Бу-бух!! Лежимо біля рідної будівлі, Де мерзотник розбив трубу, Нас спаяли одні бажання – Продовжити все одно боротьбу. Буде довга, дика бійниця – Гірняки на багнети йдуть. От зійдеться нерівна двійня – Ті за золото, ми за роботи. Крий, хлопці, крий в атаку, Ми покажемо бити в трубу!»[32] [25, с. 50]. Не страшно помирати автору в боротьбі за найдорожчий край, в якому є його омріяна побудова, у якій проходить життя, присвячене спільній перемозі: «Мені, хлопці, не страшно вмерти Поруч із рідною будівлею, Тільки ось перебили, чорти, Не доспівав до кінця «страданье». Вітер розвіває чуба І терзає очей васильки, Шепотіли в агонії губи – Бережіть, друзі, Донбас! Ех! Ще б трохи пожити Вугільний дорогий мені край. Заберіть, браття, гармонь, – Знадобиться ще»[33] [25, с. 50].

Зазначимо, що ніякого навіть найменшого наступу на Радянський союз під час кризи не відбулося. Не було терористичних актів, не було перетину кордонів ні західних, ні східних держав. Натомість ліричний герой Беспощадного вже

[32] Оригінальний текст: «Вон красавец копер без крыши, Вот противник попал в трубу. Сердце страшною местью дышит Под снаряды бу-бух!! Бу-бух!! Мы лежим у знакомого здания, Где мерзавцы разбили трубу, Нас спаяли одни желания — Продолжать до конца борьбу. Будет долгая, дикая бойня, — Горняки на штыки идут. Вот сойдется неравная двойня — Те за золото, мы за труд. Крой, ребятушки, крой в атаку, Мы покажем громить трубу!»

[33] Оригінальний текст: «Мне, ребята, не страшно смерти Да еще у родного зданья, Только вот перебили, черти, Не допел до конца „страданье“. Ветер веял барашки чуба И хлестал в незабудки глаз, И шептали в предсмертьи губы – Берегите, друзья, Донбасс! Эх! Еще бы пожить немножко В углевом дорогом краю. Заберите, братки, гармошку, — Пригодится она в бою».

попрощався з матір'ю та сестрою, побачив зруйновані шахти, помстився за них, втратив друзів та загинув, надихаючи побратимів на боротьбу.

Недарма шахтарі полюбили Беспощадного. Він міг суміщати реальні факти зі знайомою для робітників проблематикою, інформприводами, які поширювалися в масах. Якщо порівнюємо попередні тексти про боротьбу, то релігія засуджується, будь-які атрибути віри належать буржуазному класові, і цим користується захід. Натомість, Беспощадний дозволяє собі згадати, що у його матері в руках іконка, коли він її покидає [25, с. 50]. В цьому випадку його не засуджують за те, що він користується мораллю упадництва, він сам не описує матір, як злісного ворога. Просто описує реальність: в ній християнська віра все одно зберігалася в традиції, батьки благословляли молодь на важку дорогу на революцію, війну, промисловість Донбасу, тому цей мотив прощання знайомий багатьом робітникам.

Критики ж не нападають на Беспощадного за його вільний стиль, бо він правильно розставляє акценти. В перших строфах прощання з матір'ю він пояснює, що вони мають різні думки щодо війни, йому не страшно за себе, але матір намагається зупинити сина, щоб не втратити. Його подальша відважна участь у війні, змагання з ворогом, боротьба до останнього подиху затьмарює речення з іконкою, ще й показує різницю між старим поколінням та новим, яке будує державу. Сильний текст, а головне – переконливий у своїй неодмінній правдивості.

Тут вже навіть жінок залучають до можливої участі у військових діях. Вони були на полі бою під час революції та громадянської війни – знадобляться й тут. Правда, Василь Стодоля у «Забої» №12 (1927 р.) у вірші «Жінка» надає цій ситуації гіркий тон: «Жінко, – моя нова! Мені пробач…» та «Везе на тачанці, – Кулемет» [25, с. 40].

Отже, саме такими методами насаджувалася пропаганда. Чому не можна назвати це справедливим висвітленням подій чи проблематикою тої сучасності, а саме пропагандою? Бо відсутність балансу, незалежного тону, політичного чи історичного заглиблення, а важливіше – реальної причини для створення ворога

не було. Партії загрожували опозиційні настрої серед населення, яке ще не арештували, і керівництво розуміло – далі треба жорсткіше. Спочатку давали можливість для розвитку, потім цей розвиток обмежували. Пропаганда більшовиків контролювала молодих недосвідчених митців, погрожуючи серйознішою розправою, ніж просто звільнення.

Як ми бачимо з огляду про жертв Сталінських репресій 1937-1938 років, які описували вище, стратегія постійного бігу не могла врятувати. Незважаючи на те, що цей журнал «Забой», один з найпопулярніших на Донбасі, найбільше підходив пролетарській ідеї, був чтивом саме для формування молодого робітника та найбільш лояльно ставився до вказівок в партії – без жертв не обійшлося. Усім зазначеним вище письменникам, що загинули під час терору було оголошено звинувачення у «контрреволюційній діяльності», «шпигунстві», «націоналізмі». Це не була просто чистка, як би це цинічно не звучало, бо ми не бачимо реальних оглядів цензорів текстів, за які могли бути висунуто подібні звинувачення. Терор був «лотереєю», що масово косила митців України.

РОЗДІЛ 2. КОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗУ ДОНЕЧЧИНИ ТА ЛУГАНЩИНИ В ЖУРНАЛІ «НОВА ҐЕНЕРАЦІЯ» (1929)

«Нова ґенерація» – журнал, що видавали у Харкові українські футуристи під керівництвом Михайля Семенка з 1927 року по 1930 рік. Творили з трьох міст: Харкова, Києва та Одеси. У своїх деклараціях голова «Нової ґенерації» писав про знищення буржуазної літератури, повну деструкцію, «умертвіння» вже існуючої культури, що ознаменувало б появу мистецтва перехідного періоду. Воно б, у свою чергу, дало поштовх літературі новій, масштабній, всеохопній. З деструкції мав виникнути універсалізм.

Учасники журналу неодноразово звертаються до західних тенденцій в мистецтві. Найбільше, крім літератури, ми бачимо описи архітектури та візії побудови нового Харкова чи Донбасу. Якщо в «Забої» переважали зображення механізмів машин, то в «Новій ґенерації» – архітектурних планів, житлових

будівель, університетів чи палаців культури в різних регіонах. В №12 за 1929 рік, наприклад, зустрічаємо не тільки фотографію фасаду нової громадської їдальні Луганська, але під нею ще й її детальне архітектурне планування [44, с. 22].

Ще «Нова ґенерація» любить говорити про авангардне мистецтво в Європі, показуючи зразки плакатів чи афіш міст Німеччини, картин митців Нідерландів (як у випуску №1 за 1927 рік), аналіз видатних скульпторів Італії (№11 за 1929 рік), український театр (фото постановок драматурга І. Микитенко «Диктатура» в №11 за 1929 рік) [39; 43, с. 5-6].

Крім деконструкції зображення, митці займаються переосмисленням мови. Почався такий показовий процес у випусках №1 та №2 за 1929 рік. Треба пояснити, що редактори «Нової ґенерації» вимагали від читача прочитати зміст. В багатьох випусках між текстами підписник журналу знаходить приписку: «Чи прочитав ти зміст і зауваження редакції?» (наприклад в №5 1929 року) [41, с. 14]. І дійсно, ні один зміст не виходить без пояснення чи приписки редактора, що одразу служить і анонсом тексту для читача, і ставленням до надрукованого тексту зі сторони журналу. Так от у випуску №1 бачимо статтю Михайля Семенка: «M. SEMENKO. «Mij rejd a viqnist'!» – Virw, de rozrobljajets'a filosofs'ki osnovy panfuturyzmu. Po svojemu zmistu cej vinq M. Semenka zaverwuje j uzahal'njuje ti dumky, wqo buly nadani v seriji «Reabilitacija T. H. Wevqenka». U tij serij na prykladi odnoho konkretnoho imeny momna bulo pobaqyty osnovnyj prystup panfuturystiv do mynuvwyny: my ne wanujemo ikon, nam dorohyj Wevqenko, jak futuryst dl'a svoho qasu; Wevqenko, wqo provadyv u swij qas tu robotu, wqo my jyi provadymo teper: robotu nad udoskonalenn'am мytt'a l'udstwa. U virwi M. Semenka toqno vstanovleno j vyznaqeno providnyj pohl'ad futurystiw na mynule» [39, с. 4]. В наступному №2 зміст буде вже наполовину переписано своєрідною футуристською транслітерацією, але після нього експерименти закінчаться. Це давній прийом у Семенка – використовувати латинку. Раніше він вже писав латинкою статтю «Futuryzm v ukrajins'kij poeziji (1914–1922)», вірші «Ohon'», «Vsim» та інші твори [61]. Ми не можемо точно сказати, чому Михайль Семенко іноді писав латинкою свої твори, звертаючись до його маніфесту «Кверо-

футурізм», читаємо: «Відсутність «літературного при-ємства» є крок тимчасовий, данного моменту, що перебуваємо, бо наша консеквентність містить ся не в хро-нольоґії, а в самій суті того, що ми назвали мистецтвом у кверо-футуристичнім його розумінні. Воно не може бути ні українським, ні яким иншим в сім представленні. Ознаки національного в мистецтві — ознаки його при-мітивности. Кверо-футуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтво вже перебуло» [49]. Робимо припущення, що його експерименти з латинкою це спроба універсалізувати текст. Єдине питання, яке зберігається, чому так пізно Михайль Семенко повертається до експериментів з латинкою. Адже прагнення відкрити новий журнал «Творча Україна», щоб видавати його в Києві та Нью-Йорку одночасно залишилися в 1923 році. Тоді й Пилипенко писав листа, переконуючи, що відмова від кирилиці для української мови неминуча [63, с. 62].

Михайль Семенко у вірші «Рейд у вічність» пише про необхідність сучасної людини не заперечувати тисячоліття історії, що їй передували. В уявленні митця кожна історична постать, яка залишилася в пам'яті народу, кістяк якого знаходять археологи, був футуристом своєї доби. Тому, закликає Семенко, поховавши його, покласти варто з ним і його зубочистку, і його валізу, як багаж, який він творив і залишив слід у вічності [39, с. 6].

Бачимо, що в змісті до цього вірша редактор зазначає: «Ми не шануємо ікон, нам дорогий Шевченко, як футурист для свого часу» [39, с. 4]. Коли ми вже зачепили тему Тараса Шевченка, то маємо згадати і про те, як в «Забої» писали про українського митця. Тут схожий підхід (випуск №3 1927 р.) у статті В. Затонського «Шевченко наш!» [18, с. 26]. Там автор виправдовує українського поета, що його націоналістичних ухилів у поезії достатньо, але неправі критики, що за це чіпляються – історична дійсність була інша і його історична позиція була виправдана. А виправдана насамперед тим, що боровся він у своїх текстах за українських робітників, що своїми потом, сльозами та кров'ю омивали місцевий чорнозем, на який претендували гнобителі-пани. Затонський у Шевченка виділяє сильний революційний дух, заклик до звільнення, критику

буржуазності: «Геть з брудними, шахрайськими руками від пророка революції»[34] [18, с. 26].

Різниця у підході письменника «Забою» та поета «Нової генерації» у висвітленні творчості Т. Шевченка є. Для обох він є новатором, що сучасно дивився на світ та передрікав революцію. Тільки якщо для Семенка Шевченко є «футуристом свого часу» й невід'ємною складовою сучасної людини, яка не може від нього відмовитися, але не має іконізувати, то Затонський все ж рухає образ Шевченка до «іконізації». Він записує українського поета до когорти великих революціонерів, ігноруючи його головний національний посил, бо молодим пролетаріям ця тема невигідна. І це не єдине «привласнення» комуністами українських митців. В №8 1927 року «Забою» Г. Сарайлов пише текст «Памяти Ивана Франко» і там викидає таке речення: «Якщо Шевченко був, передусім, сільським поетом, то Франко в певному розумінні є першим пролетарським письменником України»[35] [21, с. 15]. Тобто Франко у списку великих пролетарських революціонерів навіть перевищує Шевченка – все таки він звертається до головної аудиторії сучасного радянського устрою – до робітників, а не селян. Бачимо, як такими маленькими кроками в радянській Україні образ Шевченка іконізувався, Франко стояв поряд, але футуристи з цим боролися – звичайно між політики партії.

Для аналізу образу та значення Донбасу, а також літературної справи в українському регіоні через призму критичних текстів, репортажів та художніх творів письменників «Нової ґенерації», ми переглянули журнали за всі три роки та вибрали тексти, які безпосередньо стосувалися Донецької та Луганської областей.

2.1 Літературна позиція учасників організацій «Забой» та «Нова ґенерація»

У харківської літературної організації, на відміну від «Забою», була власна думка щодо розвитку пролетарської літератури, яку вони, як досвідчені вже

[34] Оригінальний текст: «Долой с грязными, мошенническими руками от пророка революции!»
[35] Оригінальний текст: «Если Шевченко был, прежде всего, крестьянским поэтом, то Франко в известной степени является первым пролетарским писателем Украины».

літератори, не боялися озвучувати. Вони не вважали себе літературним молодняком, бо вже ставали на позиції критиків та вчителів для тих, хто займе місце пролетарської літературної молоді. Все таки різниця в розумінні літератури та й взагалі рівень освіти давався взнаки. Видно це, наприклад, у поезії з №6 1929 року Гро Вакара «Уривок з промови на диспуті» [42, с. 3]. Він критикує письменників, для яких футуристи виступали на літературних зібраннях на Донбасі. Мовляв, серед жителів регіону ще дуже багато міщан, які замість оспівування труб заводів, марять про повернення до села, де співає соловейко та колоситься поле. Гро Вакар стверджує: «А я кілька своїх рядків найгірших про якусь забрьохану шахту не проміняю на десятки віршів про найкращі в цілому союзі ландшафти» [42, с. 3].

В. Біляїв у тому ж випуску публікує статтю «Про тих, кого не знають», описуючи, а більше критикуючи молодих письменників, що друкуються в «Забої» на Донбасі: «Чи можна зараз бути переконаним у тому, що надії, які покладаються на літературний молодняк, виправдаються? За того становища, що існує сьогодні, не можна» [42, с. 34]. В. Біляїв говорить про те, що літмолодняку не вистачає підтримки від вже уславлених літературних письменників. Він стверджує, що кожен молодий робітник, що вирішив писати, залишається сам на сам зі своїми думками, намагається копіювати маститих літераторів, тому загублений не може проявити себе. Біляїв закликає «Забой» впровадити серйознішу освітню програму для молоді, щоб не дозволяти робити їй стрибки «від збірочки Жарова до творів Ніцше, кидаючи його на 10-й сторінці» [42, с. 35].

Біляїв також переконаний, що великою проблемою є прагнення літературного молодняка захоплюватися написанням поезії, а не прози, бо «в ліричних піснях, наслідують і навіть списують Єсеніна, Клюєва, Блока, в яких пахне Руссю, голубою весною і шепітливими берізками» [42, с. 35]. Немає, на думку критика, розмаху в описі величини Донбасу, розбудови, опису досягнень. Тут вже маємо з нашим аналізом втрутитися ми, адже така критика Біляїва може бути зумовлена банально його епізодичним перебуванням в омріяному пролетаріями краю. Для футуристів Донбас, можливо, найпоказовіше місце

деконструкції реальності, коли на раніше зелених полях та болотах будуються металеві гіганти й труби доменних печей вивищуються над людьми, як круглі хмарочоси. Біляїв міг бути в такому захопленні від нового донбаського силуету, що не розумів у своїй критиці – для «забойців», особливо досі працюючих на заводах та у шахтах – це вже буденність. З іншого боку, він мав рацію для себе у тому, що образ Донбасу треба продовжувати оспівувати, а не перетворювати в рутину, бо те, що відбувалося в регіоні, дійсно було схоже на чудо, яке своїми руками створювали прості люди – робітничий клас.

Також Біляїв говорить про настрій «упадництва» у «забойців» та м'яку редакційну позицію у ставленні до письменників, які так пишуть. Він стверджує, що старше покоління «забойців» дуже м'яко ставилися до ліричних характерів своїх поетів, коли ті збивалися з курсу, і цим псували здобутки літературної організації: «Завжди під час балачок про соціальне замовлення, про класову суть літератури, можна чути такі нотки: «Не можна скрізь з цією політикою возитись, треба ж хоч у віршах втекти від неї. Можна писати про природу без політики» [42, с. 37]. Все ж Біляїв не один про це пише, редколегія «Забою», як ми бачили в журналі, також постійно зверталася до цих тем у критиці «власних» поетів.

Схожі думки щодо літературного просвітництва молоді та акценти на оспівуванні досягнень Донбасу є й у І. Маловічка. У випуску №6 1929 року він друкує розділ ІІ з поеми про Донбас (у №5 того ж року була надрукована перша частина «Промисловість і мистецтво») [42, с. 4]. Він пише, що молоді письменники спішать на лекції, читання творів і диспут на тему: «Мистецтво потрібне кому?» [42, с. 4]. Показово Маловічко вказує на місце пролетарського письменника: «Наша культура п'є бензин на шосе, а мистецтво, хемія і математика, Пробіжать: не міщанка, а авто зробленим рухом й шахтарі на вело в трусах, а замість поезії натхнення – духа – ПОЕЗІЯ САЖОТРУСА САЖОТРУ – САМ» [42, с. 7]. В останній фразі узагальнено ідеалістичний образ пролітмолодняка: митця-робітника, що балансує між мистецькою та робітничою роботами, існує між жорнами постійних літературних дискусіях та партійних

постанов, бере участь в соціалістичному будівництві та передає свою майстерність новим письменникам.

Коли ми вже говоримо про критику, яку «Нова ґенерація» публікувала, то треба сказати про рубрику «Наш бльокнот», яка була присутня в кожному випуску. В бльокноті різні письменники «Нової ґенерації» критикують митців інших журналів чи просто тих, хто нещодавно публікувалися у різних виданнях. Ці закиди можуть бути різкими, але виглядають як заклик до дискусії, справедлива критика. Вона пов'язана в більшості своїй з образом «правильного» пролетарського письменника та творів, які мають відповідати замовленню розбудови соціалістичного мистецтва. Наприклад, у випуску №6 (1929 рік) В. Юринця критикують за перебільшення з іноземними словами, О. Влизька – за його надто «високий тон», що не має виправдання [42, с. 39]. Ось А. Любченка за його надто вже «солодкі» тексти, за біль, який він описує від любові – а цього нова пролетарська література не потребує.

І ця критика мала потенціал, що розпалив би серйозну дискусію в залах, на зібраннях, десь посеред вулиці, але за 6 років митців розстріляють – тих, що критикує і тих, кого критикують. От Петра Ванченка арештували за текст – його «Оповідання про гніду кобилу» в «Червоному шляху» №3 1929 року [4, с. 18], що був написаний під час літературної дискусії. І її називають «контрреволюційною» в журналі «Нова ґенерація» [42, с. 39]. До його арешту чекали довго, аж через 5 років суд взявся за Ванченка. Очевидно, коли українізації прийшов кінець.

У цій критиці від «Нової ґенерації» навіть коментарів майже немає, автор просто переказує слова Петра Ванченка – видно таким сильним було враження від тексту [42, с. 39]. Ми не багато знаємо про характер творів Ванченка, але його текст став резонансним, про нього писали, його критикували, він вийшов у маси з відвертою критикою режиму. Тому його арешт був очевидним.

З «Нової ґенерації» від репресій постраждали: М. Семенко, Гро Вакар, І. Маловічко, Ґео Шкурупій, І. Бузько, О. Влизько, А. Михайлюк.

2.2. Побут Донбасу в репортажах учасників «Нової ґенерації»

Повертаємося до образу Донбасу у візії митців «Нової ґенерації», адже вони зафіксували у своїх репортажах важливу для нас складову регіону – погляд ззовні. І чи то митці намагаються зберегти журналістський баланс, чи то не бояться критики і власної думки – репортажі відчиняють нам двері до реальності, яку в поезії замилюють «неупадницькими» описами. Допис «Реальне» у випуску №5 (1929 року) пише Д. Степанів [41, с. 6]. Редактор журналу в змісті анонсує, що це відгуки з місць про виступи письменників на Донбасі: «Цінні вони тим, що тут вигадка заміняється фактом» [41, с. 4].

Ми говорили про стосунки з жінками у контексті поезії «Забою». Тут же Степанів розвінчує романтику, якою овіяні поезії шахтарів та забійників. Після вільних пролетарських стосунків, які робітники можуть знайти в житлових кварталах, а не в своїх робочих гуртожитках, шахтарі й їхні коханки йдуть на суд, де в обов'язковому порядку чоловіку присуджується платити 30% аліментів своїй колишній подрузі: «Ну, ще нічого? Таке тобі, скільки ж воно 30% ? Ага, 30 карбованців... Це ж у суботу, в цю й аванс. Слава богу, якось дочко, проживем» [41, с. 7]. Про аванс – в №6 (1929 року) Віктор Вер у тексті «Донбаси» описує трохи іншу реальність шахтаря після отримання зарплатні: «В руднику проклянуть і мою матір, а після получки море горілки» [42, с. 22].

Згадує Степанів про складну долю шахтаря: на них у запилених вуглем шахтах чекає туберкульоз – професійна хвороба: «Пилюки наївшись, теж тяжко, а ще до цього махорки накуриться в грудях хрипить» [41, с. 7]. Складні умови праці, на противагу захопленим та мотиваційним закликам, полягають у недоустаткуванні шахт: то кліть зламається і доведеться із шурфу вилазити драбиною, то аварії. Вони пов'язані в автора з двома причинами: коні, яких спускають у шахту, щоб возили ще не механізовані вагончики з вугіллям, та обвали, що можуть бути спричинені нестійкістю породи чи вибухами метану.

Спільною рисою для текстів про шахтарів у «Забої» та «Новій ґенерації» є кінь, який наче є втіленням образу шахтаря. Тому коногін – людина, що працює з конем в шахті, часто виступає ліричним героям у поезіях. В «Забої» про

коногона пише Ф. Гурін «Любовь деревенская» (№ 8, 1927 рік), А. Ревутський «Коногоновская смерть» (№6, 1927 рік) [21, с. 24; 19, с. 28]. В останньому творі ліричний герой чує про обвал на шахті, біжить туди і відчуває масове горе, розуміє, що, може, і йому, молодому, доведеться колись покинути світ коногоном під завалом.

Образ чутливої романтичної натури коногона переходить з літературного в реальний образ. В. Харчевніков, поет «Забою», жив у Горлівці, працював коногоном. Його поезії (одну з яких про дівчину Акуліну розглянуто раніше) – це завжди емоційний вибух, іноді надмірний, не для пролетарської літератури. На підтвердження свого ліричного образу в очах колег у 1927 році він скоїв самогубство – повісився. М. Діманштейн у вірші обмовляється, що не помічав у його очах болю за останній рік. Але О. Селівановський у статті «Он изменил нам» пише, що поет був занурений у відчуття болю, який було видно з його поезій за останній рік [20, с. 20-21].

Кінь, якого спускають в шахту, як це описує Степанів в іншій статті «З бльокнотом по руднях» (№6 1929 р.), противиться, нічого не бачить від темряви перші декілька днів [42, с. 23]. Але з часом від важкої роботи він починає розуміти свої обов’язки. З інтелектом коня навіть вдавалося, за його словами, уникати аварій, коли один кінь із заповненою вагонеткою мчить назустріч коневі з пустою. Другий тоді, на іржання першого, відчіпляється, відкидає вагонетку в сторону, і сам тікає зі шляху, рятуючи з ним і коногона. Жартує Степанів: «Через деякий час вона починає звикати до цієї праці і до коногона і стає такою розумною та лагідною (на мій особисто погляд), що краще розуміє все, що вона робить, ніж скажемо редактор «Літературного Ярмарку» Микола Хвильовий» [42, с. 23].

Описуватиме, як і його колеги, Степанів позаробочу діяльність шахтарів у статті «Реальне» – у них є палаци культури, театри, кіно. Є бібліотеки, у яких є не тільки газети, але й книжки І. Микитенка, П. Тичини і «комуни баяна» Володимира Сосюри. В місцевому клюбі йому показуватимуть, де зірки української пролетарської літератури відпочивали, купували цигарки, їли, де

Сосюра грав в більярд. Ділитимуться своїм бажанням, щоб Остап Вишня ще раз приїхав на виступ: «Тільки Сосюра, кажуть, поганенько читав, не так, як Вишня Остап. Не ображайтесь на мене, тов. Сосюра, бо я тут ні при чім» [41, с. 8].

Найбільший та найповніший репортаж, а як пише редактор у змісті «спроба комбінованого літературного та фото-репортажу» про Донбас виходить в №6 1929 року «Нової ґенерації», що власне був присвячений наполовину регіону. Ол. Полторацький та Дан Сотник об'їхали Артемівське, Горлівку, Макіївку та Сталіне – найбільші промислові міста. Кожному місту вони дають свою характеристику, яку вважаємо доцільним вписати в нашу роботу, щоб показати виваженість репортажу: «Артемівськ – кол. Бахмут. Невеличке місто, в якому ніякого руху, не відчувається центру, і тільки грандіозний Артем нагадує про навколішні шахти й заводи. Артем на пам'ятнику здійняв кулака високо вгору й це є ніби символ округового центру, що в руках своїх затиснув кілька великих комбінатів. Горлівка колишня дірка в степу, дірка в оточенні церквів, кабаків, борделів, нині величезна рудоуправа й виробниче управління підземними рудами й вугіллям, нині палац культури. Макіївка в оточенні установ з ентомологічним назвиськом «Макробкоп», та вивісок— «Дмітрівський Раіон, Комітет Мопр та Раіонная рада ОСО - Авіахим», Макіївка двох заводів, що з них кожний велике місто. Сталіне кол. станція Юзовка, селище з невеличких хатинок; тепер місто шклянобетонових будинків, місто, де мешканці ходять в усю широчінь вулиці, бо на панелі не проштовхатись. Ходять по звичці так навіть тоді, коли на вулиці порожньо» [42, с. 7-8]. Тобто, одразу бачимо, що Ол. Полторацький пише для нас не виважений збалансований журналістський матеріал. Це буде текст між репортажем та художнім оповідання. Він іронізує щодо грамотності місцевих робітників у Макіївці, щодо старих звичок «нових» людей Сталіного, щодо занепаду Горлівки і перетворення її на палац культури.

В репортажах у Полторацького та Сотника знаходимо захоплення розмахом заводів, механізмів, териконів, оцінку життя людей стосовно індустрії, оцінку культурних установ, і серйозне нарікання на відсутність доріг у

болотистій місцевості Сталіного, яка так заважала репортерам. Поступово будемо аналізувати усі ці категорії репортажу.

Полторацький дає загальну оцінку Донбасу, порівнюючи з двома великими містами. Спочатку це паралель: Київ – «культура без Донбасу» і «культурний Донбас». Також він пише: «У Сталіні вже біля 150.000 мешканців. Це радянське Чикаго, так швидко воно зростає» [42, с. 16]. Цікаво, що саме про це американське місто згадав О. Полторацький. Можливо, у новинній повістці 20-х років Чикаго неодноразово з'являлося і було відоме і митцям, і робітникам за свій швидкий розвиток. Бо, наприклад, у журналі «Забой» 1927 року №9 Я. Шафір публікує статтю «Американские универсальные магазины и конвейер», описуючи діяльність торгового дому «Сірс, Ребак и К-о» в Чикаго [22, с. 32]. Це настільки відома в місті компанія, що ще півстоліття найвища будівля називалася «Sears Tower» (до їхнього банкрутства в 2017 році, тепер вежа називається Willis Tower). Автор захоплено розповідає про нову модель доставки товарів прямо додому, конвеєрну систему, що дозволяє швидше обслуговувати клієнта і не спустошуватися поличкам в магазині. Натомість Шафір постійно вставляє слова «капіталісти», показує, як у цих магазинах експлуатуються жінки, що навіть «не можуть зігнати муху з носа», бо відволіктися означає зупинити конвеєр й принести збитки [22, с. 32]. Шафір намагається довести, що в капіталістичному світі експлуатація робітників висока, а в комуністичному – ні, бо одні роблять все для збагачення своїх керівників, інші ж – за ідею. Але впродовж усього прочитання здається, що автор вставляє критику системи тільки для того, щоб виправдати захват, з яким він описує новинку у світі продажів. До речі, в містах Донбасу, про які йдеться в обох журналах, є палаци культури та кіно – ніде ж немає статей про радянські магазини – універмаги чи універсами. На це може бути дві причини: перша, це те, що в пролетарському мистецтві не хотіли зациклюватися на матеріальних благах, навпаки, це ж ознака капіталізму; друга, це банально приховування дефіциту, з яким зіштовхувалися радянські робітники та митці.

Репортера Полторацького головне місто Донецької області вражає розмахом, адже радянська влада знесла його і вибудовує наново, перетворюючи сільську місцевість на велике місто з модерним архітектурним силуетом. Не поступається Сталіному і Артемівськ, у якому в кінотеатрах вже йде «Арсенал» Довженка, якого ще навіть не показували в Харкові, присутні останні книжкові новинки в магазинах, а також є радіо, в ефірі якого грає «П'ята симфонія» Бетховена [42, с. 9]. До речі, Бетховен, у розумінні пролітписьменників, був провидцем революції, бо передбачив у мистецьких творах звуки машин та індустрії – про це пише в «Забої» (№7, 1927 р.) професор В. Каплинський [20, с. 27]. У Макіївці культуру презентували два заклади: церква, яку пролетарі петицією відвоювали у священників для утворення клубу та цирк, у якому показували гіпноз та була вбиральня, де висіли портрети відомих людей, що відвідали установу. Всі ці ремарки робить О. Полторацький не без сміху та іронії над тим, що бачить. Описуючи ситуацію, коли репортери загубилися між заводами в Макіївці, він розказує: «Урятував цирк. Цирк прислужився футуристам, його друзям» [42, с. 14].

Страшні рядки записує Полторацький, порівнюючи людей та речі: «Речі стояли навколо і такі великі речі, що до них уже тяжко було підійти, як до чогось дешевшого за людину. У статистиці орієнтовно цінність пересічної людини обраховують у 1000 карб. Паротяг коштує дев'яносто людей, а будинок Держпромисловості сімнадцять тисяч людей, тобто населення хоч би Славгорода, коли вирахувати з цього, звичайно, особу автора одного довжелезного романа про Славгород, що коштує не менше всього авторського гонорару за цей роман (коштує Книгоспілці)» [42, с. 10]. Уточнюємо, що в цитаті Полторацького йдеться про роман «Славгород» Костя Гордієнко, частина якого була опублікована 1928 року в журналі «Гарт», з яким «Нова ґенерація» постійно обмінювалася критикою [11, с. 11].

Прикладом розплати за зусилля для репортерів стає аварія на шахті «Марія», відома серед місцевого населення тим, що кліть упала і не було відомостей, хто саме з шахтарів залишився під землею. 700 сімей Горлівки

збіглося до шурфу, чекати на своїх чоловіків та синів. Незважаючи на те, що загинуло в той раз приблизно 30 людей, увесь натовп зберігав урочисту драматичну тишу, Полторацький навіть дивується, що коли сім'ї зустрічають урятованого – не радіють, зберігаючи повагу до інших [42, с. 11-12]. Власне, аварії на шахтах і в сучасному світі на Донбасі завжди висвітлювали як велику трагедію. Донбас і в реальному світі, і в літературі завжди міряли станом життя шахтарів, бо вони були основною масою робочого класу. Знаємо з історії України, що саме шахтарі першими виходили на мітинги в регіоні, наприклад, коли розпадався Радянський Союз [31].

Він також пише, що різниця між шахтарем та інженером, тобто між підлеглим та керівництвом досі не змінилася, адже шахтарі працюють замість машин, тобто як раби в умовах підвищеної небезпеки для життя та здоров'я, коли інженери це люди з освітою, гідною зарплатнею, що майже не спускаються під землю. Віктор Вер в цьому ж номері в вірші «Донбаси» пише: «Естокадами в кратер з провалля, з каторжних надр – мільйони тон! За п'ятирічку – вдвічі вугілля і механізація на всі 100!» [42, с. 23]. Єдиним порятунком для шахтаря у Полторацького є обіцяна в наступну п'ятирічку механізація 75% шахт. Він описує також страшну смерть на заводі – чоловік спеціально стрибнув у крицю, де кипів мартен [42, с. 17]. Таку саму смерть зустрічаємо через сто років в українському фільмі, що став претендентом на Оскар в 2021 році – «Атлантида» [8].

Ця сюжетна спільність обумовлена межовим станом шахтаря, людини, яка буквально знаходиться між життям та смертю в робочих умовах – кожен спуск у шахту не гарантував підйом з неї. Для робітника на заводі загроза була поряд з будь-якою машиною. Недарма Полторацький рахує вартість машин у людях – перевага машини над людиною це одна зі складових індустріальної літератури.

Вирізняється дві смерті робітника чи шахтаря Донбасу, які кардинально одне від одного відмінні у сприйнятті в мистецтві. Перша смерть, спричинена обвалами, несправностями на виробництві. Такі смерті сприймаються як героїчна жертва державі, загиблих прирівнюють до героїв війни, фронтовиків.

Схожі мотиви є в фільмі Лукова, який ми розглядаємо у наступних розділах – «Я люблю». Друга смерть – самогубства або на виробництвах, або в робітничих селищах. Гіроакі Куромія у своїй праці «Свобода і терор у Донбасі» стверджує, що випадки самогубств зросли у першій половині 1920-х у порівняно з довоєнним періодом саме тому, що комуністи і комсомольці не могли впоратися з проблемами, які ставив НЕП [32, с. 201].

В літературі такі смерті сприймаються неоднозначно. Харчевніков, поет «Забою», що вкоротив собі віку 1927 року, крім того був ще й коногоном у шахті. В журналі його смерть класифікують як смерть митця, тонкої ліричної натури [20, с. 20-21]. Натомість, ми не можемо стверджувати, що його смерть не була викликана тяжкою роботою чи різницею між життям робітників та реальністю, яка його оточувала. Загалом, усі самогубства поетів сприймалися як трагічний випадок, пов'язаний саме з епохою НЕПа. Далі цю тему розвивали у напрямку небезпечної хвороби молоді, яка була мотивована попередніми випадками самогубства серед митців і це класифікували як упадницькі мотиви, пов'язані з «єсєнщиною» [73, с. 248].

Про культуру шахтарів та механіків Ол. Полторацький пише так: «Шахтар завжди романтик. Шість годин рабської праці примушують його дивитися з надр землі на її поверхню, як правовірного християнина з землі на небо. Металіст же, як культурна людина, бажає мати й культурну розвагу» [42, с. 10]. Розвагу комуністичний уряд пропонує знайти і шахтарю, і механіку в бібліотеці.

Існує стереотип, що робітники шахт жили у бараках і не мали можливості отримати нормальне житло. Полторацький показує, що на 1929 рік у шахтарів вже є можливість жити у нових чистих та світлих гуртожитках, у деяких навіть в окремій кімнаті [42, с. 14-15]. Також він описує, що сільська місцевість біля міста розбудовується, розширюючи його будиночками, які робітник міг придбати від 6 до 8 тисяч карбованців у кредит на 49 років. Помічаємо, що дуже нереалістичний термін, враховуючи, скільки шахтар реально міг провести у шахті за життя й які статки отримував (про що, до речі, в місцевому «Забої» чи приїжджій «Новій ґенерації» не згадується). Тому частіше ми побачимо описи

життя робітників у гуртожитках. А от Віктор Вер у тому ж №6 «Нової ґенерації» 1929 року у вірші «Донбаси» пише: «Купи зашкарублих халуп, не розбереш… село чи ні» [42, с. 23]. Або поет пише про стан сіл, які не потрапили під категорії робочих, в яких не розвивалося виробництво чи видобуток корисних копалин, або ж робочі селища, про які пише Полторацький, були більше показовими, ніж реально житловими для широких мас.

Щодо інших житлових умов робітників – з усіх тем, які найбільше турбують Полторацького на Донбасі, – дороги. Наприклад, автор розповідає про трамвай, який запустили в Сталіно. Коли він ходить, у місті на декілька секунд пропадає електрика: «Трамвай наповняє серця сталінських батьків міста одночасно гордістю й розпачем: трамвай це одразу і культура, і основний нищитель електроенергії, що її в недостатній кількості виробляє сталінська електростанція» [42, с. 15]. Так само з автомобілями – репортерів везуть до Сталіно, але техніка відмовляється їхати по «вологій Сагарі», і гостей з Харкова пересаджують на коней. Жартує автор про капелюх Михайля Семенка, аж де була грязюка з дороги, та про калоші ім. Донбасу: «Через п’ять років тут можна буде їздити чепурненькими машинами «Амо» або новгородського автозаводу, що за ці п’ять років уже буде збудований. Покищо ж— по болоту похмуро ходять робітники у «калошах ім. Донбасу» [42, с. 14].

«Калоші ім. Донбасу» були у літературному дискурсі 1920-х років не тільки у рядках Полторацького. В журналі «Гудок» (дата невідома) є репортаж Іллі Ільфа «Пальмы в Донбассе» [72]. В ньому висміюється невчасне постачання на Донбас різних товарів для задоволення потреб населення: взимку в регіон завозили літні речі, влітку – зимові. Починається репортаж так: «З калошами відбувається щось дивне. Як видно, ми живемо в роки, неурожайні для калош. В будь-якому випадку, ці капризні резинові плоди ніколи не встигають до сезону дощів і з’являються лише в січні. Калоші січневого збору мають тільки два розміри – або вони дуже малі, або грандіозні. Коли попит зі сторони робочих карликів та велетнів задоволений, в продажі з’являються калоші, розраховані на

нормальну людську ногу. Відбувається це, звичайно, гарячого і сухого літа»[36] [72].

Це питання взуття настільки гостро стоїть у колишній Юзівці, що з Даном Сотником у репортажі описано таку ситуацію: «На Сталінському заводі дозволили Сотникові зробити тільки 20 фотографій. Поки він отримував дозвіл в центрі міста – ледь не втонув, якби не хлопець – листоноша, що випадково проходив повз те місце, де Сотник тонув. Цей хлопець врочисто зазначив, —не ходіть без чобіт! А коли довідався, що ми приїжджі додав: Ну, то не приїздіть, якщо чобіт не маєте» [42, с. 16]. Про те, що Данові Сотнику дозволили зробити тільки 20 фотографій, О. Полторацький пише так: «Працюйте, товариші чекісти, вірно й ретельно охороняйте завод від шкідників, від тих, хто може знівечити виробництво» [42, с. 16]. З цього робимо висновок, що присутність внутрішніх сил відчувалася для населення в регіоні. Заводи, очевидно, охоронялися як важливі стратегічні об'єкти держави.

Взагалі наприкінці 1920-х – на початку 1930–х років у мистецтві СРСР з'являється мотив «шкідництва», який завжди пов'язується з контрреволюційною діяльністю. Бере мотив свій початок з показових судів – для Донбасу це найвідоміша «Шахтинська» справа 1928 року, коли 53 робітників вугільної промисловості у Шахтинську було засуджено за «контрреволюційну діяльність» (11 з яких було розстріляно). За відсутність переконливих доказів цю справу вважають сфабрикованою [32, с. 223-225].

Не забуває Полторацький згадувати й письменників, наприклад у цитатах: «Протяги в шахті надзвичайно сильні, двері закупорено майже герметично. Відкривати їх було также тяжко, як, мабуть, Ґео Шкурупієві відкривати «Двері в день» на 15 аркушах друку» [42, с. 20] або про свій високий зріст (186 см) та Володимира Сосюру: «Йшли зігнуті, бо стеля була низька й наші голови рятував тільки папір товщиною з «Літ'ярмарок», підкладений під наші картузи. Але я

[36] Оригінальний текст: «С калошами происходит что-то неладное. Как видно, мы живем в годы, неурожайные для калош. Во всяком случае, эти капризные резиновые плоды никогда не поспевают к сезону дождей и появляются лишь в январе. Калоши январского сбора имеют только два размера – либо они очень малы, либо грандиозны. Когда спрос со стороны трудящихся карликов и великанов удовлетворен, поступают в продажу калоши, рассчитанные на нормальную человеческую ногу. Происходит это, конечно, жарким и сухим летом».

такої думки, що найнадійніше було б покласти в картуза «Червоний Шлях»: у нього, принаймні, формат більший. Годиться, звичайно, й другий том «Історії української літератури» В. Коряка, вірші В. Сосюри для шахти некорисні» [42, с. 20]. Таких чином Полторацький критикує журнал «Літ'ярмарок» та «Червоний шлях», натякаючи на їх непотрібності та некорисність на літературній арені. Разом з ними під критику потрапляє й «Історія української літератури» В. Коряка, що, очевидно, для Полторацького не мала жодної цінності. Про вірші Сосюри, що «некорисні для шахти», тобто не заслуговують на критику, вважаємо, Ол. Полторацький згадує через їхню популярність серед робітників. На завершення в нього такий висновок: «Я хотів би привести сюди якогось автора віршу про сталевих тенорів і вогненні крила, я б схопив його за горлянку й струшував, доки б він не вибачився за свої вірші, надряпавши на аркушикові паперу те вибачення» [42, с. 16]. Важко сказати, кого саме мав на увазі Ол. Полторацький. Для цього потрібен ширший аналіз журналів та літорганізацій, які він критикує.

Дуже надихаючий у Ол. Полторацького «Репортаж з мораллю, та не без соли» (алюзія на російськомовну повість Т. Шевченка – «Прогулянка з задоволенням і не без моралі») в №5 1929 року, де він розказує про сучасні «Артемсіль», тодішню солекопальню «Лібкнехт» [41, с. 9]. Місто Соледар, де розташований комбінат, так почав називатися після проголошення незалежності України. Це була «декомунізація», адже містечко на початку революції називалося Карло-Лібкнехтівськ на честь засновника комуністичної партії Німеччини. Полторацький описує історію утворення безмежних кам'яних покладів, а потім боротьбу двох служителів російської імперії: генерала Літунова, законного власника однієї частини солекопалень, та безіменного іншого: «За часів Літунова сіль лежала не тільки там, де вона лежала фактично. Вона лежала також і під земельною ділянкою іншого власника. І от той вимагав копійку з пуда соли, що її видобувалося на глибині 130 метрів під його садибою. Боротьба двох власників – Літунова й іншого – аж надто нагадує мені боротьбу Германа Гольдкремера з Гцеком Цаншмерцем» [41, с. 11]. В цій цитаті

Полторацький звертається до повісті І. Франка «Boa constrictor» про німецьких добувальників солі на Західній Україні. Виражаючи своє захоплення велетенськими залами, суцільно зробленими з солі, Полторацький пише: «Копальня «Лібкнехт» дрижить від потенціальної моци. Рідкий птах долетить до середини її, і соляні хвилі стоять велетенським масивом на двосотметровій глибині». Це вже перекладена Полторацьким цитата М. Гоголя з частини «Страшна помста» «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки».

«Революція забрала сількопальню в генерала Літунова, її власника; генерал, як Лотова жінка, обернувся в соляний стовп, і соляного боввана сховано десь під сценою в залі, копальні» [41, с. 11]. Було б добре дізнатися, чи залишилася в шахтах на «Артемсолі» ця скульптура. Можливо, Літунов це праобраз Шубіна – міфологічного персонажа донбаських шахтарів. Він також розповідає, що Літунов швидко пропив зароблене з солеварні й продав її французам, тоді Микола II позбавив генерала «чину й статусу» і він помер від втрати, а тепер керівниками шахти є молоді робітники. Ця історія, за відсутністю чітких історичних описів, скоріше за все, на рівні чуток передавалася між робочими шахти і таким чином дійшла до Полторацького.

Солекопальня «Лібкнехт» для репортера – ідеальна робота, порівняно з вугільними шахтами: туберкульозу у робітників немає, єдина професійна хвороба – травма від падаючого шматка солі; маса солі така велетенська, що вирахувати її неможливо, а це значить, що потенціал заробітку та годування всієї країни – необмежений (і справді, тільки зараз, під час війни Росії проти України, українці вперше страждають від дефіциту солі, бо російські війська не дають безпечно працювати). «Ми бачили під землею дошку, що на ній було написано про останні події в Шанхаї. Ми бачили, як робітникам вниз спускали чай; робітники радянської шахти єдиної в світі мали змогу снідати під землею під час перерви. Ми знали, що Артемівський Солетрест зі своїх прибутків виділив 8.000 крб. на радіофікацію робітників, що радіофіковано 100% роббудинків, і робітники щодня слухають Харків, Москву, Берлін і навіть Артемівське, де щодня духова оркестра пожежників грає Бетховена. Ми проходили повз нових

робітничих будинків і я думав: Репортаж цей може, й не має певної морали, зате в ньому дуже багато соли: 700 тонн щодня. А в разі потреби і більше» [41, с. 14], – робить висновок автор. Бачимо, що він закінчує репортаж про соледобування на Донбасі з піднесенням. Як в журналі «Нова ґенерація» закликали критики описувати здобутки регіону, захоплюватися великим індустріальним піднесенням, в такому ж дусі Полторацький і пише. Це позитивне враження від шахти у автора могло скластися ще й у порівнянні з вугільними шахтами, адже там і умови праці, і умови життя були значно гіршими.

Не обійшлося в статті без жартів та критики в сторону інших літературних журналів: «Ми пройшли в стайню й там на нас чекала несподіванка літературного порядку. На одній із стаєнь чіткими літерами було написано: «Кулик». Треба думати, що це реальні наслідки подорожі ВУСПП'івців по Донбасу» [41, с. 14]. Іван Кулик – український письменник, перекладач, партійний і громадський діяч. Був один з керівників Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Кулик – непроста особистість. Володимир Сосюра звинувачував його у тому, що залишився без партійного квитка та опинився на Сабуровій Дачі. Сам же Кулик також попав під репресії і був розстріляний 10 жовтня 1937 року.

Здавалося б, що репортер обійшов усі «гострі» кути розвитку індустріалізації на Донбасі від захоплення соляними шахтами. Але й тут є, за що нам зачепитися, якщо розглядати опозицію села та міста – сільськогосподарської діяльності та робітничої: «Донбас найконцентрованіша місцевість Радсоюзу. Донбас перший дав приклад боротьби з безгосподарним використовуванням земельної площини. Коли степ безплідний, то під землею щось певно є. І національні українські краєвиди попсовано цегляними знаками оклику у вигляді димарів рудень, копалень. Це індустріальний Донбас закликає йти за його прикладом Курську магнетову аномалію, невикористані мінеральні та інші поклади; це Донбас з окликом до майбутніх хлібзаводів індустріальної України» [41, с. 10]. Останнє речення про хлібзаводи – звучить для нас тепер як справжнє пророцтво. Болотисту місцевість та нездібний до врожаю степ (що вважається

стереотипом, адже Донбас багатий полями соняшників, помідорів та баштанних культур) перетворили на місце видобутку корисних копалин. Але хто ж буде годувати Донбас, який виробляє вугілля та сіль на всю країну – питання залишається відкритим. Воно навіть залишається риторичним і для нас, бо Голодомор та й інші види голоду, які проходили і в Донецькій та Луганській областях, і в інших регіонах України все ж були або штучними, або наслідками неправильної економіки. З України робили суцільний завод, який би обслуговував потреби держави, але не піклувалися про народ, який своєю кров'ю та мріями про рівність привів комуністичну верхівку до влади. Також заклик до хлібзаводів у Полторацького можливо й через те, що після невиконання колгоспами показників 1927 року, у державі була серйозний дефіцит зерна.

Останній текст про Донбас, який був вміщений у виданнях «Нової ґенерації» – стаття Ол. Мар'янова «Маріемпул-порт» (№1 1929 р.) [39, с. 14]. Ми розглядаємо його останнім, тому що Маріуполь певним чином завжди відрізнявся від образу Донбасу, який насаджувала комуністична влада – тут не було шахт, завод суміщався з величезним портом на Азовському морі. В інших своїх рисах це місто було курортним. Різниця була й в населенні. За матеріалами Всесоюзного перепису населення в 1926 році дізнаємося, що на Донбасі тут переважала найбільша частка іншомовного населення – проживали грецька та німецькі етнічні меншини [34, с. 67].

Для письменника «лівого фронту» Мар'янова найголовнішим є порт, який він порівнює з портом у Великій Британії: «Меріемпул» у нього (про матроса) звучить точнісенько так, як от порт – Ліверпул, саме як місто біля моря, що є найперше порт, а потім уже місто, заводи й решта інших деталів» [39, с. 14]. Згадаємо, що хоч і відома на той час морська володарка Англія була на світовій арені сильним лідером, але з СРСР у них була криза в стосунках, тому таке порівняння Маріуполя та Ліверпуля впадає в очі, цей мотив європейськості, долучення українського міста до світових портів – вибивається з загального політконтексту.

Можливо, і тут треба дуже обережно міркувати, щоб не нагромаджувати інтерпретаціями, порівняння радянського міста з англійським устами іноземця могло впливати на його оцінку позитивно – визнання на одному рівні зі світовими лідерами, от такий був Маріуполь у 1929 році! Пише Мар'янов: «Біля берега три закордони, три своїх уклади життя, три викінчені й різні побутові організми. «Меріемпул-порт» для них випадок, ще одна назва в цілому спискові інших. У греків і турків п'ють каву, в англійців ром, джін і віски, й усі палять сигаретки та люльки. Неймовірні вітри, солоні і гіркі вітри непереможної згаги подорожів і пригод…» [39, с. 15].

До речі, про греків у тексті йдеться двічі. Другий раз – про дівчину з грецьким прізвищем: «Він мріє про дівчину, що їй міг би він на чужому березі, під чужим небом сказати: «У вас красиві руки. Я напишу вам листа». Він може пообіцяти листа і сказати про руки англійською, італійською, еспанською мовами, проте пароплавами приїздять лише матроси, і коли їм сказати: «У вас красиві руки», це ж буде зовсім ні до чого. А обіцяти листа Марії Афанасопуло, що живе в Маріуполі на «Большой» це нікому не потрібно» [39, с. 19].

Це дуже важливий момент, бо під час процесу українізації на Донбасі також випробовували підтримку національних меншин, серед яких були греки. У 1932 році в Маріуполі було відкрито грецьке національне видавництво, в кінці 1933 року було створене Донецьке обласне грецьке видавництво. При цих двох установах були типографії, що друкували грецькі газети, альманахи «Флогомінітрес спітес», «Неотіда», дитячий журнал «Неос махітіс» та «Піонером». Найвідоміший з усіх грецьких митців Донбасу був Г. Костоправ. За його ініціативою у 1931 році в Маріуполі було організовано Національний грецький театр на базі Російського драматичного театру. Вистави, які проводилися грецькою мовою, мали попит в Маріуполі та грекомовних селах Донбасу. Але вже в 1937 році був репресований Костоправ, а за ним арештована більшість артистів театрів – їх звинуватили в організації «грецької антирадянської контрреволюційної повстанської шпигунської підпільної організації» [36, с. 173]. Таким чином СРСР намагалися не те, щоб залучити всі

присутні в країні національності до боротьби, а не загубити їх з очей, щоб не множилися внутрішні національні ідеї і не загрожували розвитку диктатури однієї країни над іншими. Ця політика підтримки національних меншин, як і українізація, контролювали до потрібного мистецтво, так було легше привернути до себе прихильність народу, а потім нанести нищівної шкоди репресіями та розстрілами.

У певних рисах у оповіді Мар'янова місто навіть нагадує Одесу (свободою кордонів) – доступ до порту робив місто відкритим до спілкування з іноземцями тоді, коли радянська країна була закрита для всіх. Так громадяни СРСР могли контактувати з зовнішнім світом, пробувати іноземні товари, слухати про закордонні новини та обмінюватися побутовими традиціями: «Щотижня зустрічає й проводжає Василь Лебедів чужі пароплави, говорить з капітанами уривками всіх можливих мов, п'є ром і каву, палить сигаретки й міцний кепстен. Василь Лебедів знає, де дістати найкращу дівчину в Стамбулі і як пахнуть припортові марсельські вулиці, він знає, як блищать ножі в Сан-Наулі, в Гамбурзі й чим вітають африканські й азійські портові затоки. Василь Лебедів ніколи не виїздив з Маріуполя» [39, с. 17].

Отже, так через аналіз репортажів, поезій та критики літературних діячів одного журналу інших, ми поступово вибудовуємо для себе різноманітність образу Донбасу, що виникав на місці, а потім ширився по всіх куточках СРСР. Деякі наративи забулися, як особливість Маріуполя, як національні меншини, як підтримка українців, деякі піднімалися і глушилися масовою полемікою «упадництва» – питання землі, голоду, хвороб, відсутності житла. За допомогою погляду ззовні ми побачили, як індустріальний розмах заводів, шахт, комбінатів Донбасу впливав на митців нової пролетарської літератури (ще не вичищеного цензурою соціалізму) і які більш правдиві, більш реальні факти вони для себе підмічали, коли їздили в регіон у відрядження.

Таке порівняння корисне для повноти образу Донбасу, що виходить за межі радянських методичок. Так край починає оживати, заповнюються лакуни у його культурі та історії, а з ними бачимо й активність літературного процесу.

Закономірний та послідовний розвиток місцевої культури, історії, свідомості жителів Донбасу заглушили репресіями, спустошили й викинули, але ті уламки, що ми знаходимо, дозволять після великої війни Росії проти України самостійно будувати незалежні від країни-загарбниці наративи.

РОЗДІЛ 3. ВОЛОДИМИР СОСЮРА В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ДОНБАСУ

Володимир Сосюра займає окреме важливе місце у культурному житті Донбасу. В нашій роботі ми аналізуємо його поезію, що зустрілася нам в аналізі журналів «Забой» та «Нова ґенерація». Сосюру сприймають як «свого», незважаючи на репресії (Сабурова дача чи виключення з партії), які його спіткали на кар'єрному шляху, та дуалізм в політичному та літературному житті. Про його популярність в регіоні свідчать і спогади самого поета, і спогади його колег.

В журналі «Нова ґенерація» №6 1929 року творів Сосюри не було, зате згадував про нього Ол. Полторацький у репортажі «Донбас на півдорозі», коли описував свій спуск в шурф шахти: «Йшли зігнуті, бо стеля була низька й наші голови рятував тільки папір товщиною з «Літ'ярмарок», підкладений під наші картузи. Але я такої думки, що найнадійніше було б покласти в картуза «Червоний Шлях»: у нього, принаймні, формат більший. Годиться, звичайно, й другий том «Історії української літератури» В. Коряка, вірші В. Сосюри для шахти некорисні» [42, с. 20]. Тут бачимо, що Полторацький критикує літературних опонентів своєї організації, того ж Володимира Коряка, що зайняв чільне місце Василя Еллана-Блакитного в літературній організації «Гарт», учасником якої раніше так само був Володимир Сосюра. Він також критикує видання «Літературний ярмарок» та «Червоний шлях». Це, скоріше за все, реакція на критику Хвильового, що напався на «Нову ґенерацію» та критикував не стиль, а політичні погляди. Разом за Хвильовим до критики доєднувалися інші організації – це була ознака погіршення ситуації на літературному українському

фронті [63, с. 190]. З іншого ж боку, і Ол. Полторацький був активним критиком, тому це перетворення літературних дискусій на пошук тих, кого можна звинуватити у політичних відхилень [63, с. 190]. Але вірші Володимира Сосюри, на думку Полторацького, для шахти некорисні. Можемо тут розвинути два пояснення: або вірші Сосюри некорисні для того, щоб бути зіпсованими в шахті, або ж він натякає на те, що втрачається зв'язок шахтарів з Володимиром Сосюрою в 1929 році.

У Володимира Сосюри також було прізвисько на Донбасі «баян комуни». Про це пише Д. Степанів у журналі «Нова ґенерація» в №5 1929 року у своєму відгуку «Реальне» про Донбас, куди письменник їздив виступати: «Клуб, як і звичайно, робітничий, єсть бібліотека – читальня, за столом сидять робітники, газети читають. Правда, не самі газети, а й книжки, як, скажімо, таких видатних поетів і письменників, як Микитенко, Тичина Павло, ну, звичайно, і «комуни баян». Це Володимир Сосюра» [41, с. 7]. Поетом з Донбасу пишалися і чекали додому на виступ. У тому ж таки відгуку Степанів згадує: «Все, звичайно, річ проста, але ж буфет не простий – Чому? – кажу. Перш за все в 28 році у цьому буфеті Остап Вишня пиво пив, Микитенко цигарки 2-го сорту купував, з Первомайським вдвох курили. Сосюра, Шмигельський стояли, на вивіску дивились. Правда, Сосюра ще в більярді грав. У нашому ж таки клубі» [41, с. 8]. Так місцевий робочий, пишаючись місцевим клубом, гордо його описував Степаніву, говорив про знаменитостей.

3.1. Між «Вапліте» та «Гартом»: зміна риторики

Володимир Сосюра був письменником мінливим, постійно переходив з однієї організації в іншу. Стрімкий та помітний в журналах був його перехід з ВАПЛІТЕ до «Гарту» – ми помітили його при аналізі видань за 1927 рік. Його вірші з'являються у перших двох випусках журналу «Вапліте» за цей рік: перший був виданий у січні 1927 року, другий у лютому.

В першому номері він публікує поезію «Небо хмарне, вогке, наче з вати…». В ньому йдеться про меланхолійний настрій ліричного героя, який він

намагається забути, віддати серце не емоціям та почуттям, а вищій меті, боротьбі за світле майбутнє. У цьому грядущому соціалістичному світі він звертається до України: «В полі вітер регоче і лине… Більше, пісне моя, не ридай. Україна моя, Україна, Революції зоряний край!» [6, с. 12]. Тобто, автор закликає боротися за успішне майбутнє не заради партії, він не згадує комсомол, партію чи величезну державу СРСР – він бачить мету в своїй батьківщині. Це було цілком в дусі українізації, що була впроваджена, коли партія зрозуміла, що поступки в національному питанні це єдина можливість зберегти мир в Україні [63, с. 35].

В цьому ж номері опубліковано вірш Сосюри «Тебе любив» – любовна лірика [6, с. 13]. Цікаво, що приблизно всередині 1927 року попит на такі поезії знижується, їх публікують все рідше й рідше. Якщо в перших номерах 1927 року в журналі «Забой» ще присутня любовна поезія від Харчевнікова, то з його самогубством цю тему в подальших випусках вже ніхто не популяризує. Можемо порівняти й теми: і ліричний герой Сосюри, і ліричний герой Харчевнікова у поезії «Ночь» («Забой» №3 1927 року) звертаються до дівчини, що тільки удавала з себе закохану [17, с. 6]. Тільки якщо перший герой не може дівчині пробачити зраду: «Але нещирости не можу Простити навіть і тобі. Ти не любила... Час останній.. Який же біль ! Який же біль !. . Та за ілюзію кохання Навіки вдячний я тобі» [6, с. 13], то другий герой вбиває свою колишню любов: «Випливав місяц багряний Впізнавала Акулькин труп»[37] [17, с. 6]. Тут можемо порівнювати тільки за тематикою: у Сосюри та Харчевнікова на той час вже була різна реальність – один жив у Харкові й займався професійною літературою, другий був коногоном у робітничому селищі Донбасу.

В цьому ж першому номері «Вапліте» 1927 року Сосюра публікує спогади про Василя Еллана-Блакитного та вірш-присвяту. Сосюра звертається до Еллана, повторюючи, що справжній митець не вмирає, а тільки надихає на майбутні звершення: «Той, хто горів і згорів, Вічно веде нас вперед!» [6, с. 14].

Цікаво, що постать митця, яка у символістів відігравала роль пророка чи посередника між Богом та читачем, залишається і в творчості Сосюри. Не

[37] Оригінальний текст: «Выплывала луна багряная Узнавала Акулькин труп».

можемо точно визначити, чи пов'язаний цей образ саме з символістами, тому що пророк може бути не тільки медіатором, але й провідником. А міфологічний образ провідника у пролетарській літературі зберігається. Головний герой у соціалістичній ідеї пов'язаний з прометеївською традицією, він веде за собою з пітьми до світла [84, с. 746]. Пітьма це буквально дореволюційна епоха і все, що з нею пов'язано – тобто потенційні контрреволюційні дії, шкідництво тощо. Це не просто припущення, у думці народу це дійсно було існуючою опозицією: наприклад, коли у СРСР проходив «Процес антирадянського троцкістського центру», на одному з заводів Одеси робітниця, тов. Кияницька заявляла: «Фашистські наймити проводили свою шкідницьку, контрреволюційну роботу, прагнучи разом з німецькими фашистами та японськими імперіалістами відняти у нас нашу соціалістичну батьківщину, відновити в ній злидні і темряву... Не буде цього! Ніколи не буде!» [3, с. 182]. Враховуючи статус Василя Еллана-Блакитного в літературному житті України, для Сосюри він герой, що веде за собою, хоча у багатьох стильових та тематичних питаннях вони були незгодні: Василь Еллан-Блакитний рухався у політичному напрямку і критикував Сосюру за ліричні настрої [63, с. 70].

Ще одна поезія, а точніше уривок поеми Володимира Сосюри з'являється у «Вапліте» (№2 1929 року) – «Вчителька» [7, с. 3]. За формою це наче листування між молодою харків'янкою, яку відправили у село на Донбасі вчителювати, та між ліричний героєм поетом Володимиром (прообразом якого є Сосюра). У «Вапліте» поема обривається на словах: «Нехай навколо чорні зграї Багнети точуть... Це пусте. Ще буде радісно, я знаю. Ваш Володимир, Вапліте», але далі ще багато цікавих деталей, тому ми в роботі проаналізуємо поему повністю.

Головна героїня перебуває в селі на Донбасі, яке має станцію, школу та церкву. Варто зауважити, що на Донбасі у 20-х роках ідентифікували маленькі містечка та села за станціями. Це було й зрозуміло, по-перше, не до кінця були оформлені населені пункти, адже й села, й міста трансформувалися, перебудовувалися під потреби виробництва; по-друге, залізнична станція

відігравала центральну роль у побуті: забирала військових на війну та повертала назад, привозила їжу й, навпаки, вивозила корисні копалини, які шахтарі здобували пришвидшеними темпами для розбудови країни.

Звернімо увагу на опис села, що виявляється не тільки в описі побуту навколишнього світу, а й відображається у самому описі зовнішності викладачки: «…село, таке звіяне і голе, неначе мертвого чоло», «…з вікна холодного Галині, лиш видно галки на хресті…», «…мов після тифу, кучерява її поникла голова…» [7, с. 3]. Село мертве, воно гине, хворіє, сіріє, не прагне до розвитку, як місто. Незважаючи на веселий гул дітей, тобто молодої крові, нового покоління, село деградує. Попри заклики до електрифікації села, які буцімто обіцяли селянам, Сосюра відверто пише: «Тут про електрику не знають та і не скоро будуть знать» [7, с. 3]. Незважаючи на скромний побут, у якому живе вчителька, висить: «і над столом портрет Шевченка в вінку із квітів польових» [7, с. 3]. Цікаво, що не портрет В. Леніна, але можливо зображення Шевченка на той час стереотипувалося, було важливою складовою вчительського кабінету, класу чи приміщення школи. Один з таких прикладів можемо побачити в журналі «Забой» №14 1927 року, де вміщено фотографію Піонерського клубу в Артемівську [27, с. 31]. На стіні є куточок «Пионерское творчество», де висять зображення Шевченка та Леніна на одному рівні.

У вірші викладачка звертається до Володимира Сосюри із зізнанням у любові та просить поради щодо подальшого життя, говорить про сум та відчай, які їй, жительці міста, доводиться переживати в селі на новому робочому місці. Сосюра закликає вчительку забути про «упадництво», адже: «І тут і там, і тут і там світи встають, кипить змагання. Невже ж про себе думать нам?!» [7, с. 7]. Повертаємося і до теми кохання, від якого пора відмовитися поетам, відмовитися й людям нової епохи: «І їй не треба інтимних хвиль, коли все небо в крові повстань, і дні — війна... На те і вчителька вона» [51]. Вчителька після листа поета відповідає йому вже з оновленими думками, вона зробила висновки з його критики: «Мій поете, нехай побила я штиблети, нехай я боса і в кімнаті тортурний холод, — злидні кляті ми переборем, проженем, з землі ми зробимо

Едем. Хай буде кожний як титан! Нам треба сили, сили, сили!» [51]. Цікаво Сосюра наприкінці надає мові її поезії футуристичних рис, можливо це було його баченням розвитку пролетарської літератури: «Здорові будьте, Володимир! (Сюди до рими: «Воле, дим ер...»)» [51]. Робимо такий висновок через деконструкцію імені, що, розпадаючись, утворює нові сенси: звертання «воле», у сенсі «свободо», та «дим ер», щось що або зникає серед поколінь, чи що непомітним вітерцем у цих поколіннях лишається, пам'ять про митців, можливо.

Буквально через пару місяців, уже в квітні 1927 року, поезія Сосюри з'являється в №1 журналу «Гарт», де він критикує «Вапліте» [10, с. 34-35]. Як сам митець описував в автобіографії свій перехід, сталося це через конфлікт з М. Хвильовим та М. Кулішем: «Якось я дав М. Кулішеві нову збірку своїх поезій для видання в видавництві «Вапліте». Збірка пройшла понад п'ять рецензій, і все не було ніяких наслідків. В цій збірці був вірш «Неокласикам» – і Хвильовий, і Куліш хотіли, щоб я вилучив цього вірша із збірки, а я не хотів». В кінці кінців, письменники не змогли дійти згоди і Сосюра, образившись, сказав Кулішу: «Ви мені нагадуєте петлюрівського старшину». А потім подав заяву про вихід із ВАПЛІТЕ і перейшов до ВУСППу, який був організований для боротьби з «Плугом», ВАПЛІТЕ, потім «Літфронтом», «Новою ґенерацією», «Авангардом» і т. ін.» [50, p. XLVII]. Можливо, це був спосіб Сосюри образити Куліша, адже це було типовим протиставленням пролетарському культурному фронту. Ще така образа могла нагадувати про попередній статус його компаньйона Хвильового (раніше той був боротьбистом) [63, с. 174].

Могли Сосюра та Хвильовий з Кулішем не зійтися, звичайно, тільки через один вірш, але за ним могла стояти глибша причина. Хвильовий у другій половину 1920-х років зосередився на розвитку українського мистецтва. Політичний союз з радянською Росією був можливий, тільки Хвильовий був переконаний, що у більшості партійних діячів України (де відсотково переважали росіяни) залишають ідеї російського царизму та шовінізму, що заважають розвиватися пролетарському українському мистецтву [63, с. 99]. Володимир Сосюра розповідає про причини свого переходу до «Гарту»,

називаючи Вільну академію пролетарської літератури «кастовою організацією, куди приймали тільки «аристократів», «обранців від літератури» [50, p. XLVIII]. У своїй критиці поет повторюється, адже «кастовість» ВАПЛІТЕ приписували на Всеукраїнському з'їзді пролетписьменників, який Треплєв описує в №3 «Забою» за 1927 рік [17, с. 18]. Можливо за те, що Хвильовий хоч і бачив марксизм керівництвом до дії у боротьбі за визволення українців з-під колонізованого статусу, та в цій проблемі він звинувачував партію [63, с. 99].

Вже в №1 «Гарту» (1927) опубліковано його вірш «О, як прекрасно жить!», у якому він засуджує своїх попередніх колег: «Стоїть на роздоріжжі печальна «Вапліте». Його критика спрямована на непевність літературного курсу, який собі виголошує організація: «Наліво йти не хоче, направо страшно йти», називає вагання у позиції злочином у цей «політичний час», хоча як ми бачимо, цілком чітке місце в літературній дискусії займав Хвильовий [10, с. 34-35]. Говорить Сосюра також і про упадницькі мотиви, бо «ні зорі, ні бетони не вдовольняють вас, для вас усе шаблонне, як і робочий клас», адже письменники ВАПЛІТЕ, на думку Сосюри, «…ідіть у сон і міт. Вам не створить поеми про наш грозовий світ» [10, с. 34-35]. Можливо, нерозуміння позиції Хвильового було пов'язане з тим, що Володимир Сосюра не оцінив його пошуків азійського ренесансу, можливо, не в'язалося розуміння пошуків у європейській літературі з образом ворога, який пролетарська культура разом з партією конструювали після військової тривоги 1927 року. А могло це бути через страх потрапити під шквал критики, який настиг Хвильового, адже ми говоримо про митців у тоталітарному суспільстві, де доноси та критика могли призвести не тільки до виключення з літературної арени, а до репресій та арештів.

Хоча у 1926 році у щоденниках Драй-Хмара згадує слова Сосюри: «Так і так, мовляв, і Пилипенко, й Хвильовий неправильно підходять до питання, бо Пилипенко орієнтується на куркуля, а Хвильовий на дрібного буржуа, – тому спробую написати щось проти… Хвильового – поборюся з ним» [63, с. 115]. У літературній полеміці 1925 року позиції були опозиційні: Хвильового у літературній дискусії підтримали і неокласики (Зеров, Филипович, Рильський,

Драй-Хмара), і «Ланка» (Підмогильний, Антоненко-Давидович, Івченко, Косинка, Плужник, Фальківський) – опозиціонерами були «Гарт», «Плуг» і «Жовтень» [63, с. 109]. Тому що, як вважає М. Шкандрій у праці «Модерністи, марксисти і нація», Володимир Сосюра приєднався до ВУСППу, але більшість творів перших номерів «Гарту» у 1927 році займала критика, а його вистраждані «Неокласики» були аґітаційною поезію [63, с. 198]. Це питання вимагає більшого дослідження.

3.2. «Відповідь» на «Посланіє»: полеміка Володимира Сосюри з Євгеном Маланюком

«Відповідь» Володимира Сосюри на «Посланіє до українських попутників» Євгена Маланюка ми знаходимо в журналі «Забой» №6 (1927 року). Там автор присвячує його «фашистському українському поетові» [19, с. 13]. Цікаво, що для улюбленого донбаського поета не виділили декілька сторінок у виданні, а тільки подали половину першої частини відповіді, причому кінцівку обірвали на половині речення: «Була Вкраїна степова, але такої вже немає… [19, с. 13] – мало бути продовження – і гасло «Моя хата з краю» ковтнула днів минулих тьма» [62, с. 10]. Скоріше за все, в «Забої» вміщено передрук з журналу «Червоний шлях» №5 (1927 року), але там не уривок, повна «Відповідь». Про це свідчить нотатка в кінці поеми «Харків – Артемівське. Революції року 9-го» (міста видання журналів «Червоний шлях» та «Забой»). У випуску «Червоного шляху» також є посвята В. Корякові (провідному критикові «Гарту», що після смерті В. Еллана-Блакитного, посів його місце в організації [63, с. 70-72]), а також епіграфи з поезії А. Блока «Дванадцять» (1918 р.): «Ми на горе всім буржуям, в світі вогнище роздуєм»[38] [67] та з поезії П. Тичини «В космічному оркестрі» (1923 р.): «В царях знайшли свою опіку і рідню, в буржуазії власний спокій, лінь і сон Це ж ви республіку пошили у брехню і безоглядно повтікали за кордон» [59, с. 8]. В нашій роботі ми аналізуємо повні тексти Сосюри та Маланюка.

[38] Оригінальний текст: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем»

«Відповідь» Сосюри була написана в продовження літературної дискусії, що розгорілася в другій половині 1920-х років не тільки на території тодішньої СРСР, а й у еміграції, звідки й було написане «Посланіє» Маланюка [33, с. 289]. Натомість у «Забої» редактор не пояснює читачеві, звідки взялися ці рядки, немає згадки про літературну дискусію ні в інших статтях ні випуску №6, ні в попередніх журналах, немає хоча б уривку «Посланія».

Можливо, відбувалося це через те, що хоч журнал «Забой» і містив вірші та прозові твори українців, що жили на території Донбасу, ба навіть україномовних – літературними рисами, формами та темами він наслідував тенденції російського мистецтва та партійної критики. Літературна дискусія в Україні обійшла «Забой» стороною, адже ніяких згадок на сторінках журналу про неї не було. І навіть коли після Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників 1927 року у виданні з'явилася стаття-звіт про події на ній та критику «ВАПЛІТЕ», а точніше Хвильового, Ялового та Досвітнього особисто, яка була наслідком літературної дискусії, «Забой» цей контекст ігнорує [19, с. 18].

Зате «Відповідь» є сусідом у журналі зі статтею Леніна «О задачах пролетариата в данной революции», яку помістили з газети «Правда» №26 (1917 року), поезії про революцію в Китаї (Ан. Аксютін «Песня Китаю») та можливий наступ СРСР на Європу (А. Фарбер «Товарищам») [19, с. 22, 24]. Тобто, контекст не просто замовчували, але ще й максимально викривлювали: «Відповідь» Сосюри серед інших творів прочитується, як відповідь Західному світові, потенційному «гнобителю» та ворогу» та українцям, що вибрали не пролетарських шлях розвитку в мистецтві. Загроза ще й в тому, що якщо ми ідентифікуємо журнал як орієнтований на співпрацю з російським мистецтвом, то й відповідного читача чи реакції від читача очікували укладачі. А це, у свою чергу, було проблемою, адже ще на початку утворення більшовицької партії в Україні, коли у відсотковому співвідношенні російські кадри переважали, український націоналізм почав ототожнюватися з контрреволюцією [63, с. 29]. Тому у підписі «фашистському українському поетові» бачимо опозицію

українського пролетарського та українського «фашистського». Тільки контекст підлаштований так, що про ширші роздуми про розвиток української літератури не йдеться – все присвячено потенційному ворогові з Західного світу, який наступає на СРСР і з яким радянським людям доведеться боротися. А те, що Володимир Сосюра відповідає Євгенові Маланюку українською, не викликає дисонансу у читача – у Сосюри міцна репутація серед робочих та шахтарів, та й процес «українізації» дістався й до «Забою» [27, с. 29].

Зупинимося на метафорі «залізності» людини у Маланюка та Сосюри. В «Посланії» автор наводить цитати Пушкіна та Блока про «залізне століття» та запитує: «Який, до біса, він залізний? – Машині духа не вдержать» [33, с. 295]. Для Маланюка справжньою «залізністю» відрізнявся Рим, як «відісторичне невичерпальне джерело, де мідь латини славить Вічність над хвилями щоденних злоб», а в СРСР «матерію обожествили, – Вона й розчавила самих!» [33, с. 295]. Сосюра ж відповідає: «Ах, Україно, Україно! Хіба страшні погрози пізні, коли сини твої залізні завжди готові до загину в революційному огні за дні твої, за кращі дні» [62, с. 10]. Метафора «залізності» духа - це обов'язкова на початок XX століття характеристика архетипу героя. Якби, наприклад, Маланюк дійсно був «фашистиком», як до нього звертається Сосюра, то для нього ця метафора була б не в Римі та віршах латини, а так само в людині, як і для «прорадянського» тут Володимира Сосюри. Робимо такий висновок, адже ідеології і Третього Рейху, і Радянської Росії створювали архетип героя на основі «загартування» духу, розвитку «залізної» волі, тілесного та психологічного напруження, що називалося «ентузіазмом». Різниця полягала в тому, що в СРСР ідеалізували «металеву» оболонку саме людини як фізичного тіла, а в Третьому Рейсі силу вбачали в броньованій формі та зброї [84, с. 749]. Як бачимо, у Маланюка немає ні однієї, ні іншої тенденції в «Посланії».

Так, Маланюк дійсно описує діяльність Муссоліні в Європі і називає його «Риму сонценосний Цезар». Але треба уважніше придивитися, яку опозицію він пропонує читачеві: «Це не «Хрістосік» в смрадній секті, – комуністичний єпілєптик, не «кающійся дварянін» [33, с. 294]. Тобто, протиставляється образ

керівника Росії, причому, здається нам, не тільки Леніна чи Сталіна, але й узагальнений образ будь-якого керівника, навіть царя. Маланюк, звичайно, звертає увагу на нову радянську державу та її політику, але критикує Росію не тільки в цей момент епохи, але згадує і революційні часи: «Це навіть не Петро – папуга, що ставши на північний лід, Татарською петлею туго затиснув Європейський Схід» [33, с. 294]. Маланюк протиставляє збірний образ росіянина, що став наслідком історичних подій, які переживала Росія у різні точки свого відліку. Він застосовує «азійський» наратив, щоб звернути увагу, що в національному розумінні між українцями та росіянами пролягає велика прірва. Маланюк Муссоліні називає «нації міцної син», порівнюючи його з українцями, яким теж варто було б звернутися до своєї культури, історії, політики і звернути курс подалі від Москви [33, с. 294].

У Володимира Сосюри інший погляд на політичний устрій. Незважаючи на те, що він у часи громадянської війни був на стороні Петлюри, його політичні переконання бачать сильну Україну в складі СРСР. Можливо, такого бачення Сосюра набув, розчаровуючись у внутрішньополітичних міжусобицях в Україні, що були одним з факторів поразки національної революції за незалежність держави [63, с. 262]. Цьому можуть свідчити ці рядки: «Ви тільки трупи жовто-сині, що впали на холодний брук...» [62, с. 10]. Союз з Росією дозволяє, на його думку, розвиватися його батьківщині, піднімати економіку, а з нею на фронті соціалістичного будівництва утверджувати культуру: «В залізо знов натхненно лину, забув я рідную ріллю… Комуністичну Україну я так люблю!.. Вона – моя… Мені другої уже не треба» [62, с. 14]. Для Сосюри, очевидно, фактом підтвердження розвитку України при СРСР є її тогочасний індустріальний підйом, і він, як представник Донбасу, чудово з ним знайомий. Регіон у часи зміни політичних гілок та громадянської війни дійсно був у занепаді, неспроможність заводи та шахти функціонувати (через відсутність робочої сили) призводила до бідності та голоду, а після громадянської війни це кардинально змінюється. На жаль, за ентузіазмом часто не було видно, якими жертвами

здобувалося піднесення, але для пролетарських письменників це вже «упадницькі риси» сприйняття нової епохи.

Також, розглядаючи питання появи Муссоліні у полеміці двох українців, Володимир Сосюра пише про Маланюка як «фашиста» і поява італійського «дуче» цьому, звичайно, сприяє. Але все ж таки схиляємося до думки, що з цього поет не робить дешевої профанації, чіпляючись тільки за ім'я. «Фашизм» Сосюра вбачає скоріше у, для нього, контрреволюційних заявах Маланюка, як представника України, що звертає в сторону українського націоналізму, а не до пролетаріату. Муссоліні ж Сосюра протиставляє Леніна: «То не Христос на фоні заграв, а пость Леніна встає…» і повністю підтверджує думку Маланюка про серйозну критику італійського диктатора в СРСР: «Ми тут наймення «Муссоліні своїм собакам даємо» [62, с. 12].

Йдеться про українську літературну дискусію і Володимир Сосюра це знає і на це відповідає. Він відстоює права Тараса Шевченка, правда з певним перебільшенням, зараховуючи Шевченка в комуністи: «Не вий, не вий на прах Тараса, проклятий пан!.. Бо він не твій, його родив народний гнів. Він є співець нового класу, що йде тепер в останній бій,.. І жив якби Тарас тепер, він був би членом ВКП» [62, с. 16]. Це відбувалося і як результат процесу «українізації», і як прагнення СРСР штучно переписати історію, змінити минуле так, щоб прихід більшовиків здавався не тільки закономірним, я обов'язковим, неминучим [54, с. 22]. Ревно захищає Сосюра і Тичину, переходячи на особистості: «Не вам бруднить ім'я Тичини і називать його рабом… Лиш сяйво кидає кругом цей світлий геній і людина… Він зрозумів, відчув наш вік і не боїться ваших критик… Жалкий, безумний сибаритик, ви – тільки пил од його ніг!» [62, с. 13].

Загалом, Володимир Сосюра розуміє головні риси критики Маланюка і цілком вправно дискутує. Але Мікулаш Неврлий у передмові до зібрання Є. Маланюка «Земна Мадонна» пізніше згадає, що Сосюра щиро шкодував про свою гостру критику на ім'я Маланюка: «Він казав, що в той час майже нічого про Маланюка не знав, ані одного його вірша не читав і наївно повірив критикові А. Хвилі, який тоді громив Маланюка та який потім і сам став жертвою

жахливого культу» [38, с. 5]. Чи знав, наприклад, Сосюра, що Маланюка захоплював дуалізм українців, які намагалися в собі помирити російську та українську душу, культуру, що було достатньо травматичним досвідом (для Маланюка це було наслідком поразки визвольних змагань на початку XX століття) [62, с. 213]? Тому що в самому «Посланні» митець про це говорить небагато. Але ж для Сосюри двоїстість душі це теж актуальна тема, яка проступає у більшості його поезій! Він навіть присвячує поему «Два Володьки» цій своїй особливості і дуже гостро протиріччя у собі розуміє [52]. Він бореться зі своїм особистим дуалізмом, щоб не відійти від «правильної» лінії пролетарської літератури, це ж видно прямо у «Відповіді»: «Надвоє я не розколюся, не обдурив мене ваш бред» [62, с. 15]. Не виглядає, що Маланюк намагається «розколоти» свого читача, тільки достукатися до національної свідомості. І здається, що на Сосюру це могло при читанні впливати, але він зі своїм націоналістичним українським «я» бореться. Можливо, зійшовшись на цій темі, Маланюк і Сосюра могли б порозумітися, або дискусія хоча б не доходила до того градусу агресії та образ особистості, що вона досягла (особливо у Сосюри): «…та ви й в гробу лежать не годні, і він образиться... не слід, вас — просто так. Що, пане? Зблід?.. Уже затіпались коліна і стали, наче холодець, безвольні м'язи?.. Заспокойтесь… це я жартую» [62, с. 11]. Ні в якому разі при цьому Сосюра та Маланюк не зійшлися б у літературній позиції, адже вони кардинально різні.

Повертаючись до теми популярності Сосюри, в автобіографії «Третя рота» митець згадує: «Коли я приїхав у Сталіне, ішла конференція молоді, на якій виступав секретар Сталінського обкому КСМУ. Він говорив про «Любіть Україну», про те, що під цим віршем підписалися б Петлюра і Бандера. Закінчивши промову, він сказав: – А тепер має слово товариш Сосюра! А теперь слово имеет товарищ Сосюра! Мене зустріла електрична буря аплодисментів…

І тільки це мене втримало від божевілля або самогубства, сталінські аплодисменти і цей потиск руки...»[39] [50, p. LXVI].

Пише про свій розпач Сосюра тому, що вже багато на той момент зазнав репресійних утисків: був запроторений до Сабурової Дачі, що пізніше змінилася на санаторій в Москві, був виключений з партії, намагався пройти шлях «реабілітації», що повернутися назад в літературні кола, а після Другої світової війни знову зазнавав критики за найвідомішу свою поезію «Любіть Україну!». Критика Сосюри щодо націоналістичних ухилів постійно супроводжувала його в літературному житті. Так Володимирові Сосюрі згадували його участь в громадянській війні на стороні петлюрівців. Навіть коли поета запроторили до божевільні й на нараді розглядали виключення з партії, згадує сам поет у своїй біографії, один з учасників запитав: «А чому Сосюра не збожеволів по-більшовистськи, а збожеволів по-націоналістськи?»[40] [50, p. LVII]. Як коментує митець: «Ясно, мене хотіли зробити політичним трупом і майже зробили ним, коли руки підвелися угору, щоб я пішов униз...» [50, p. LVII]. Натомість, як ми бачимо з оплесків у місті Сталіне, любов народна до поета була вища за партійні пересуди.

Отже, ми проаналізували твори Володимира Сосюри та його полеміку з Євгеном Маланюком. Бачимо, що митець друкувався і в Харкові, і на рідному Донбасі. У його творах проглядається дуалізм індивідуальності, він бореться з націоналістичним на користь соціалістичного. Натомість, його бачення української культури в соціалістичному майбутньому ніяк не можна назвати проросійським. Навпаки, Сосюра постійно говорить про важку боротьбу України за її світле самостійне майбутнє у співдружності радянських країн. На жаль, його «Відповідь» у журналі «Забой» невірно використана: замість контексту української літературної дискусії, уривок поеми вписано в пропаганду, що поширювалася через британсько-радянську кризу, бажання радянської влади мілітаризувати виробництво та у рамках виконання завдань п’ятирічки. Таким

[39] Оригінальний текст: – А теперь слово имеет товариш Сосюра! Мене зустріла електрична буря аплодисментів… І тільки це мене втримало від божевілля або самогубства, сталінські аплодисменти і цей потиск руки...»
[40] Оригінальний текст: «А почему Сосюра не сошел с ума большевистски, а сошел националистически?»

чином бачимо, як радянська пропаганда маніпулювала фактами та підміняла реалії тогочасного життя.

РОЗДІЛ 4. ДЗИҐА ВЕРТОВ ТА ЛЕОНІД ЛУКОВ: ДОНБАС В КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНОГО ТА СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КІНО

4.1. Дзиґа Вертов: «Одинадцятий» (1928 р.) та «Ентузіазм, або Симфонія Донбасу (1930 р.)

Кіно для Донбасу було важливим у стратегічному ідеологічному плані, бо поставало питання: «Товариші кінематографісти! Що ви зробили, щоб допомогти шахтарям Донбасу повернути борг країні?» (журнал «Кіно», №6, 1931 рік) [58, с. 23]. Заклик було озвучено 1931 року, але, насправді, підґрунтя для його актуалізації було підготовлено ще в 1927 році. Кінотеатри були присутні на Донбасі ще в дореволюційну добу, наприклад, у Луганську та Маріуполі їх було шість, а в Юзівці – 5. На 1926 рік у Донецькому крайовому відділі на 2,4 млн жителів уже припадало 222 кіноекрани [58, с. 24].

Для радянської влади кіномистецтво мало б стати передовим, адже його поширення було в рази успішнішим за літературні новинки. Але здебільшого кінофільми, присвячені Донбасу, почали масово з’являтися вже в 1930-х роках. У цьому розділі розглянемо найвідоміші з них: два фільми Дзиґи Вертова «Одинадцятий» (1928) та «Симфонія Донбасу» (1930) та два фільми Леоніда Лукова «Я люблю» (1936) та «Велике життя» (1939).

У 1928 році Дзиґа Вертов випускає фільм «Одинадцятий», маючи на увазі 11-ий рік після Жовтневої революції [13]. Його головна увага зосереджена не тільки на Донбасі, але й на всій індустріальній червоній Україні. Головні акценти він робить на побудові Дніпрельстану, тобто електрифікації, на діяльності шахти та чавунній промисловості та військовій міці країни.

Незважаючи на те, що Дніпрельстан не стосувався напряму Донбасу, варто проаналізувати кадри, які були з ним пов’язані, адже режисер тут залучає одразу багато напрямів пролетарської культури. По-перше, він звертається до

історичної пам'яті, але не як взірця, а скоріше, як того минулого, який захоплює та підкорює людина майбутнього. На порозі «Ненаситному» серед скель «Трон Катерини» та «Богатир» (Вертов показує одразу два великих історичні контексти, пов'язані з Україною), люди нового часу будують найбільшу в Європі на той час електростанцію. Для цього не просто знищують, а й підривають скелю «Любов» [13]. Ця подія, звичайно, не була навмисно зроблена для фільму Вертова, але додаючи ці кадри в фільм, режисер оголошує неважливість емоцій, неважливість індивідуальності перед масами, перед соціалістичним будівництвом. Поряд з порогами бачимо скелет «скіфа». Якщо звернути увагу, він міняє свою позу, коли луна роботи відгонить від скель та річкових порогів. Це той момент, коли революція відлунює до навіть найдальшої від сучасності історії. Для цього режисер використовує монтаж, коли робітник забиває металевий прутень у землю, вивищуючись над усією землею, таким чином його гігантська постать наче вбиває кілок у кручі Дніпра.

На Дніпрельстані для гудка робітники користуються музичним інструментом – трубою [13]. На Донбасі ж звук заклику до роботи відтворювався паровим гудком. В окупованому Донецьку іноді й досі чутно його звучання (навіщо його вмикають, невідомо).

При будівництві Дніпрельстану було затоплено українські села. Фактично затопили їх уже між 1931-1932 роками, але у Вертова наче як передбачення є кадри, де вода Дніпра на передньому плані, а на фоні села та люди. Чи то було відсилка до майбутніх планів будівництва, чи паралельність кадрів було візуальним представленням протистояння стихії води та людської сили. Дзиґа Вертов також показує вплив електрифікації на село – тепер на солом'яних стріхах стоять ізолятори, які дротами тягнуться до стовпів, а ті до величезних електричних опор. Електрифікація приходить, індустріальність зусиллями людської сили можна пришвидшувати, але не можна пришвидшити сприйняття людиною нової реальності (принаймні у 1928 році), бо Вертов також нам показує кадри, коли прямо біля електростанції у тій же воді сільські жінки ще перуть одяг, а маленькі діти миють свиню [13]. До речі, ще в цьому фільмі люди,

особливо жінки, ходять у вишиванках, та й взагалі в українському традиційному строю. Працівники на заводах від цієї традиції відходять швидше, швидше комунізуються.

Важливо акцентувати увагу на українській мові. Надписи українською мовою, що з'являються у фільмі, здебільшого зроблені в селі, наприклад «Тиврівська сельська рада Тиврівського района Винокруга» [13]. Також, з селищних робіт показує Вертов колгосп, в якому селяни в процесі хлібозаготівлі користуються машиною у «електрокооперативі». Тобто, в його версії індустріалізації червоної України селяни так само безпосередньо беруть участь, він не виключає їх із загальної маси.

Головну роль у фільмі виконують механізми машин. Під какофонію музики, що імітує скрегіт металу, шипіння парових двигунів, стукіт коліс паротягів, перешкоди у радіозв'язку, тріск електродротів, Вертов показує глядачеві ритмічність, невпинність механізмів [13]. «Ми виключаємо тимчасово людину як об'єкта кінозйомки за його невміння керувати своїми рухами… Розкриваючи душі машин, закохуючи робітника у верстат, закохуючи селянина у трактор, машиніста в паротяг, – ми носимо творчу радість в механічну працю, ми ріднимо людей з машинами, ми виховуємо нових людей»[41], – пише Вертов у своєму маніфесті «Ми» [70]. І справді тільки іноді він допускає до цих машин у своїх кадрах людей, тільки щоб показати, як тепер маленька людина обслуговує величезну машину. Ця перевага машини над людиною буде в офіційній культурі десь до середини 1930-х років, далі людина підкорить машину, стане її керманичем. На етапі ж появи перших механізмів людина перед нею жертва великій меті. Механізми, які обирає Вертов, візуально нагадують рухи рук людини, чи її ніг, тільки машина робить це в такому темпі, якого не досягти простому робітнику, а її ритм неможливо збити – безпомилкова беземоційна машина.

[41] Оригінальний текст: «Мы исключаем временно человека как объект киносъёмки за его неумение руководить своими движениями… Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, – мы носим творческую радость в каждый механический труд, мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей».

Також Дзиґа Вертов у обох своїх фільмах показує жінку в шахті. Справа в тому, що хоч в певні періоди індустріалізації жінки займали майже 40% робочих місць на шахтах та заводах (у новому пролетарському житті і йшлося про рівноправ'я статей), у культурному відображенні жінка своє місце за станком майже не знаходить. У фільмах Л. Лукова, які ми проаналізуємо далі, жінка на виробництві майже ігнорувалася, вона була або об'єктом зацікавленості шахтаря, або, здебільшого, показувалася через інтимні стосунки. У Вертова жінки, хоч і не спускаються в забой, але приймають вугілля наверху шахти й відвантажують його з вагонеток [13].

У фільмі показуються робітничі селища, зовсім свіжі – навколо будинків немає ще ні дерев, ні зелених насаджень, що часто побачиш у традиційному дворі, немає також загорож, а площа навколо них ідеально рівна, «вичищена» під майбутню побудову. Будинки вже не нагадують сільські хати, тепер вони мають шиферні або черепичні дахи. Цікаво, що Вертов пише: «Землю відібрано у поміщиків, завод у капіталістів»[42] [13]. Фраза правдива, але невдала в ідеологічному плані, бо здається, наче радянськими громадянами керує тільки помста, жага забрати, а не побудувати. В літературному корпусі, який ми аналізували раніше, часто повторюється, що після революції заводи й шахти були непридатні до повноцінної роботи та досягання поставлених державою завдань, тому доводилося замовляти нові машини та механізми. У Вертова ж акцент зміщений, наче радянська влада вже отримала в свої руки все, що їм було треба. Можливо, це стається тому, що у 1928 році механізація та поліпшення праці було скоріше винятком і не дійшло до більшості заводів та шахт.

Окремо виділяємо і військовий корпус радянської держави. Тепер, через 11 років, військові, яких нам показує Вертов, це вже не звичайні працівники, вони відрізняються своєю більшою професійністю. Він показує Ворошилова, який для Донбасу є символом, як і Артем, вершників на конях, що мчиться за ним по полю. З ними ж до бою готовий Чорноморський флот, у складі якого є й крейсер «Червона Україна». Корабель був дуже знаковим для радянської влади, адже з

[42] Оригінальний текст: «Земля отнята у помещиков, завод у капиталистов».

1913 до 1917 року він називався «Адмірал Нахімов» і був на службі Російського імператорського флоту, в 1917-1922 – «Гетьман Богдан Хмельницький» – та входив до складу Чорноморського флоту Української Держави, а згодом став «Червоною Україною», коли перейшов до складу радянського військового флоту. Вертов показує нам моряків та пушки, які готові до бою, направлені в сторону ворога . Ворога він теж чітко окреслює, коли показує прикордонний пост на українсько-румунському кордоні [13].

Уся ця військова складова фільму була присвячена британсько-радянській кризі 1927 року, про яку ми згадували раніше. Вертов нагадує глядачеві, що пролетарські маси нікому не подарують свою свободу, свою країну, яку будують такими зусиллями. Він також ставить акцент не на партії, а на владі народу. Це помітно у кадрах, де площею Москви марширують військові батальйони, у них повернені голови до вождя СРСР, але замість нього бачимо українську жінку, що спостерігає військовими очима, вітає їх, радісно сміється [13].

Ідею світової пролетарської революції також знаходимо у фільмі, під самий кінець: крім щасливої української дівчини, бачимо людей різних статей та різних національностей, серед них – жителі Китаю, Африки та Індії та мешканці різних республік Радянського Соціалістичного Союзу [13].

У наступному фільмі про Донбас – «Ентузіазм, або Симфонія Донбасу» Дзиґа Вертов вводить цікавий прийом: у перших кадрах з’являється героїня, що слухає у радіоприймач музичний твір, який розкриває усю історію регіону [12]. До речі, ця головна героїня – Єлизавета Свілова, асистент та дружина Дзиґи Вертова [65, с. 250]. Починається фільм з масової боротьби проти релігії, що напряму асоціюється з імператорськими порядками. Хрести на банях змінюються на червоні зірки та прапори. У фільмі в цьому моменті показане проставлення старенських жінок, що найчастіше залишалися прихильницями старих традицій та молодих дівчат та хлопців, що йдуть у революцію. Поряд з зображенням церковних обрядів показано алкоголізм чоловіків, а в музичному супроводі чуємо плач жінок.

Гудок, що закликає робітників на завод та шахту, починає революцію. За мітингами Вертов показує нам процес українізації: на церкві, що тепер стає «Клубом рабочей молодежи», плакат змінюється на «Клюб робітничої молоді» [12]. Відбувається це, судячи з надписів на плакаті, у 1927 році. Поряд з клубом показується пам'ятник Артему в Артемівську, встановлення якого стало великою подією, яка знайшла відображення і в літературному, і в кіномистецтві. Процес українізації фіксується Вертовим на прикладі кінотеатрів, на яких можна побачити україномовні афіші.

Радянське життя підходить до нової п'ятирічки, нове завдання перед Донбасом полягає в тому, що вугілля в державі немає, регіон має «Повернути країні вугільний борг»[43] [12]. Цікаво, що поняття боргу нав'язувалося Донбасу в рамках ідеологічної пропаганди. Коли Донбасу, очевидно, не стало мотивації на добровільну працю, радянський союз пішов на метод примусу, зв'язуючи робітників «боргом». Після оголошення завдання «плян до соціялізму» вже змінюється на назад «к социализму» [12].

Заклик до боротьби стосується не лише керівників, акцентується увага на мітингу, на комсомолі, на усіх жителях регіону. Якщо в попередньому фільмі переважали рухи машин, то тепер на вершині праці опинилася людина, а точніше ударники та ентузіасти. Серед них були й жінки-ударниці, Вертов не припиняє показувати їх у своїх фільмах на рівні з чоловіками [12]. Перед нами тренування майбутніх шахтарів, що у своїй спортивній зарядці імітують рухи киркою, з якими їм доведеться працювати в шахті [12]. Умови роботи в забої не були легкими фізично, адже шахтарям іноді доводилося буквально лежачи у воді продовбувати майбутні великі коридори вуглю. Про це згадує О. Полторацький, коли описує свою екскурсію по шахті. Вертов також звертає увагу на працівників чавунних заводів, їхні різки рухи серед постійної небезпеки опіків колосальними температурами тривають приблизно 15 хвилин у фільмі. Темп спокійної праці поступово пришвидшується, а під кінець блиск розпеченого чавуну на кінокадрах затьмарює постаті людей, рухається наче самостійно, бо тільки ж у

[43] Оригінальний текст: «Вернуть стране угольный долг».

його виплавці мета, а робітники мають заплатити будь-яку ціну, щоб віддати борг.

Головний метод шахтарів, щоб встановити та побити рекорди – соцзмагання: «Хай живе виробниче соцзмагання – комуністичний метод роботи» [12]. Тобто між собою конкурували і робітники однієї шахти, і забійники декількох шахт або заводів. Після того як ешелони вугля та чавуну йдуть з Донбасу, Вертов показує, що до соцзмагання підключилися й селян. Серед працівників на полях здебільшого залишилися жінки, що працюють ручними знаряддями, під механізацію попадають чоловіки. Вони вітають колективізацію, займаються активною хлібозаготівлею, вже маючи трактори та машини для обробки поля. У них так само є зібрання, де їх закликають виконувати поставлені державою завдання і мотивувати своїх колег. Оратор каже, що четвертий колгосп, як ударних, закликає до ще кращих звершень шостий колгосп [12].

І в цьому фільмі Вертова також присутні заклики до захисту фронту: «Всі бійці на лінію вогню»[44] або «З піснею до бою»[45] [12]. Тобто СРСР вже не виходить з відчуття військової напруги, яку запустило в 1927 році. Це вигідно державі тим, що будь-яка потенційна загроза із західного кордону чіткіше окреслювала робітникам мету для безкінечної роботи – країні потрібно було озброюватися, щоб протистояти уявному ворогу зі Заходу Європи. Приблизний наратив використовується в Росії і в XXI столітті.

4.2. Леонід Луков: «Я люблю» (1936 р.) та «Велике життя» (1939 р.)

У 1936 році уродженець Маріуполя, режисер Леонід Давидович Луков випускає фільм «Я люблю». Після 1928 року він був кореспондентом газети «Кочегарка», видання, з якого почався «Забой». Тому крім кінофільмів, він також був долучений і до літератури, що побутувала в регіоні.

Очевидно, що фільм «Я люблю» був створений, щоб нагадати глядачеві про різницю в життя до- та постреволюційного життя та які були причини для

[44] Оригінальний текст: «Все бойцы на линию огня».
[45] Оригінальний текст: «С песнями в бой».

становлення нової влади. Цікавий прийом режисера в тому, що, по суті, про радянську владу там майже не йдеться, все побудовано на натяках: колега одного з головних героїв Остапа після смерті його батька каже, що йому допоможуть, він не один і у робочих є «організація», а найменший син Остапа Санька в кінці фільму говорить господареві, що як виросте, обов'язково його вб'є [79]. Відповідно, революція для людей дореволюційного періоду, як показано у фільмі, це питання помсти своїм гнобителям. Це також мотивація для тогочасного глядача, нагадування, що й зараз має тривати боротьба з контрреволюціонерами, які зазіхають на новоутворену державу.

Ми також маємо пам'ятати, що 1936 рік – розпал Сталінських репресій, для села це означало продовження розкуркулення, заслання в табори, постійні переселення. Села, так само як і міста, зберігали ще пам'ять та страх голоду. Тому, очевидно, режисер звертається до історичного контексту, відмовляючись від показу реальності.

Фільм «Я люблю» (1936 рік) показує глядачеві дореволюційний Донбас, у якому вже є шахти, але є також і власник земель, «хазяїн», від якого повністю залежать маси людей, що там живуть. Перший головний герой Никанор Васильович – людина старого покоління, що 50 років працював і нарешті зміг побудувати хату, адже господар дозволив йому взяти дерева з господарства. Цікаво, що його дім здебільшого нагадує землянку, наполовину вмонтовану в земельні кручі [79].

Це вже перші дві різниці між сучасним життям станом на 1936 рік та Донбасом до революції. Адже, по-перше, революція у своїй загальній ідеї призвела до того, що власність була розподілена між усіма селянами, які працювали на користь колгоспу; по-друге, будинки, особливо міські, які пропонували жителям комуністичного Донбасу і про які, принаймні, йшлося в журналах, суттєво відрізнялися за архітектурним планом та обіцяною електрифікацією. Але Ол. Полторацький та Дан Сотник у репортажі «Донбас на півдорозі» в №6 «Нової генерації» за 1929 року пишуть про те, що робітникам заводів та шахт продають будинки в селищах у кредит за 6-8 тисяч карбованців,

іронічно, на 49 років [42, с. 14-15]. Звичайно, різниця між сучасністю та історією все ж є, незважаючи на такий тривалий термін, коли власність може нарешті стати приватною. Адже раніше селянин міг довго жити й нарешті попросити у господаря дозвіл на хату, тепер же алгоритм простий – робітник працює, отримує зарплатню і віддає кредит. До того ж, під час віддавання кредиту він уже може жити в своєму будинкові. На жаль, не маємо статистики, який відсоток робітників все ж нарешті отримував будинок у приватну власність, адже не всі шахтарі (професія з високим ризиком для життя) могли працювати 49 років.

Далі у фільмі «Я люблю» господар підказує Никанору Васильовичу, що на 15-му забої ніхто не хоче працювати, а вугілля там є, ще й платитимуть більше. Коли він йде до роздачі роботи, ніхто з шахтарів не погоджується працювати в цьому забої, адже там дуже небезпечно і ніяка грошова надбавка (ставки доходять до 50 копійок) їх не мотивує, отже, Никанора намагаються зупинити. В цьому епізоді вперше проявляється людська сила, яка є наче окремим персонажем фільму. Він не боїться роботи, все його життя – чесна праця заради достатку, стабільності, заради сім'ї. Але сила його духу, незважаючи на вік, рухає його вперед до звершень. Своєю хоробрістю та бажанням працювати він мотивує шахтарів до роботи на 15-му забої, які до того відмовлялися там працювати.

Уже у самому забої режисер показує нам загрозу, попереджає про небезпеку швидкості води, що скапує зі стелі спочатку у ритм з кийком шахтаря, а потім невпинно пришвидшується. До речі, у фільмі присутні всі шахтарські атрибути, з якими ми зустрічаємося в художніх творах, репортажах, віршах про Донбас. В шахті показують забійника, коногона та його коня, кліть, якою після обвалу піднімають Никанора Васильовича. Так само правдоподібно показана реакція місцевих на обвал – повна тиша [79]. Про цю тишу, як ми вже раніше згадували, писали в репортажі Дан Сотник та Ол. Полторацький, коли стали свідками обвалу на Горлівській шахті: «Натовп мовчав, мовчали шахтарі, мовчали й зраділі родини. Ми хтіли розпитати, в чім справа; на нас подивилися ворожим поглядом і не схотіли відповідати, було видно, що ми порушували

якусь урочисту тишу» [42, с. 11-12]. Анна Онуфрієнко в статті «Механічне vs органічне в фільмах Лукова «Італійка» та «Я люблю» наводить спогади самого Лукова, який оповідав, що прагнув «щоб картина не фальшивила, не викликала усмішок шахтарів» [45, с. 72].

Сила Никанора набуває маніакального характеру. Спочатку він виживає під уламками вугілля, але пошкоджує ногу, потім його не пускають на шахту, але його працездатність грає з його психікою злий жарт і він починає руйнувати власний дім, оббиваючи стіни та дах. Ця ж міць не відпускає його до самого кінця життя, коли йому «горить у грудях» [79].

Прагнення до чесної роботи тут показується спадковим, за батьком йде його син Остап, а далі силу в собі починає відчувати онук Санька. Саме такі невпинні та самоорганізовані люди можуть вести за собою маси, адже за Никанором Васильовичем люди не тільки пішли в шахту, але й поряд розбудували поселення. Засуджується класова нерівність, адже господар несправедливий до своїх селян, знущається над ними, направляє силу тільки до власної вигоди й калічить долі. І якщо між старшими героями – господарем та Никанором Васильович класичний конфлікт як між власником та рабом, то між помічником господаря та Остапом конфлікт набуває серйозніших рис, бо Остапу доводиться заплатити хабаря, умаслити помічника, щоб стати майстром на чавунному заводі. Незважаючи на своє хороше положення між колегами та працьовитість, Остап залишається без роботи, коли господар розізлився на Никанора Васильовича. І це вже другий акт несправедливості до сім'ї. На похоронах батька Остап перешкоджає шлях господареві, тепер він пройшов своєрідну ініціацію і виріс, може заперечити і стає сильнішим за свого гнобителя.

Третій акт несправедливості – це стосунок помічника господаря до дівчат в селі, а особливо до Насті та Варі, остання є донькою Остапа і їй виповнилося тільки 14 років. Аналізуючи журнали, ми вже згадували про обговорення ситуації з жінками у радянському суспільстві. Якщо дореволюційний шлюб сприймався вже в пролетарському наративі як пастка для жінки, то у фільмі все ж таки пару Остапа та Горпини показують щасливою. Батьків Остапа показують

трохи відмінними. Там жінка не грає ніякої важливої ролі, її місія, очевидно, закінчилася з дорослішанням сина. До того ж, коли батько штовхає матір і та помирає, на цьому не робиться ніякого акценту, а просто подається глядачеві як факт – немає ні трауру, ні поховання.

Статус Горпини вже більш виражений, хоч вона і не працює на заводі, як дівчата вже молодшого покоління. Вона впливає на рішення чоловіка, а за смертю батька й матері вже стає повноправною господаркою в хаті на рівні з Остапом. Натомість її місце, як видно з похорон Никанора Васильовича, у самому кінці аж за дітьми [79]. Не здається, що режисер просто слідував традиції, адже він проводить лінію стосунків чоловік з жінками не просто так, а щоб показати, чого радянська влада досягла у гендерній нерівності – це не випадкова гілка сюжету і місце Горпини невипадкове. У перспективі такі як її чоловік робитимуть революцію та підуть на війну, а такі, як її син і донька, побудують нову соціалістичну країну. Її ж місце залишиться в історії.

Між Настею та Горпиною різниця тільки у заміжньому статусі старшої. Настя має інтимні стосунки з помічником господаря, але це відбувається не зовсім з власної волі. Спочатку нам показують, що її прихильність виборюється завдяки матеріальним благам: з першої її зустрічі дарують шовкову хустину, під кінець фільму ми бачимо на ній відмінну від звичайного убрання дорогу сукню та намисто, очевидно, подарунки. Таким чином дівчина, що погналася у своїй бідноті за матеріальними перевагами, підсідає на гачок свого також, у певному сенсі, гнобителя. Точно не вказано, що саме не дає Насті порвати стосунки з чоловіком. З одного боку, вона працює на заводі, і, очевидно, може залишитися без робити. З іншого боку, чи може вона розраховувати на успішним шлюб у подальшому? Адже, судячи зі слів Остапа до доньки Варі: «З Настькою зв’язалася?», про статус дівчини знає все поселення [79]. Напряму не засуджується її «зіпсованість», тобто втрата незайманості, але неможливо не пов’язати традицію засудження дівчини за втрату цнотливості до шлюбу з показаними подіями.

Настя відмовляється привести Варю з собою, адже вона заздрить її чистоті, говорить про її світлі очі, які мабуть і сама раніше мала, не хоче брати участь в цьому злочині. Коли вона розуміє, що Варя вже в кабінеті у помічника хазяїна, вона намагається це спинити. Варя – це вже приклад нової жінки, вільної та незалежної. Вона приходить до помічника господаря за лимоном, щоб догодити дідусеві перед смертю, але він одразу пояснює їй, як працюють ці стосунки з проханнями та яка плата за них є. Варя ж відмовляється жити за такими правилами і б'є свого гнобителя. Настя, пишаючись цим вчинком, щаслива з Варею повертається додому. І хоч Остап, не зрозумівши, спочатку злиться на Варю, але пізніше обіймає її і хвалить за вчинок, адже вона не піддалася на матеріальні блага в обмін на свою гідність. Про те, що Остап не правий, до речі, говорить йому колега, який закликає вступити в організацію, яка у перспективі побореться за комунізм [79].

Режисер також ще на самому початку показує безперспективність села. Остап починає оповідь з того, що в сім'ї вмерла корова, що однозначно призведе до бідності, голоду та смерті у родині. Нагадує цей епізод про всохлу грушу, що в повісті «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького ознаменовувало закінчення однієї епохи та початок іншої – ця корова знаменує закінчення попереднього устрою життя і знаменує новий, індустріальний. Помітимо, що поселення, у якому живе сім'я головних героїв, зовсім не схоже на описане село, наприклад, в українських творах XIX століття. Тут біля будинків немає своєї землі, сім'ї не ведуть домашнє земельне господарство [79].

Євґеній Марґоліт у статті «Я люблю». Кривизна донбаського світу» зазначає, що у фільмі Л. Лукова «Я люблю» використовується наратив Дикого Поля, адже промисловий регіон Донбасу чітко покриває цю історичну площу [35, с. 91]. Ми з ним погоджуємося, адже на кадрах ми не бачимо стереотипних образів українського села з засіяними полями чи квітучими садами. Дике поле, в уяві режисера, деградує, висушене, занепало: нам показують зрублені або поламані засохлі дерева і бідний трав'янистий покрив степів. Навіть в описі поселення, режисер пише глядачеві, що виросло воно на «гнилих оврагах».

Тобто виходить так, що у селян на цій території забрали можливість існувати у сільськогосподарських реаліях, коли збудували перші шахти і почали влаштовувати навколо них поселення, але й справедливо чесно працювати на цю промисловість не дали, бо буржуазний клас виступає рабовласником.

Також, незважаючи на заперечення релігійного контексту в комуністичному СРСР, неможливо оминути у фільмі той факт, що старе покоління помирає, коли близиться революція. Бачимо, що Никанор Васильович боровся з господарем власними зрозумілими методами, але його проблема, судячи з фільму, була в тому, що свій норов не вкладався у досвід та освіту.

Таким чином, Луков розкриває перед нами і проблеми рівноправ'я в стосунках між чоловіками і жінками, і в стосунках робочих, економічних. Він показує несправедливість дореволюційної епохи та порятунок в майбутній комуністичній державі, де з силою духу та бажанням працювати будуть рахуватися.

Наступний його фільм «Большая жизнь» вийшов вже зовсім пізно, як для періоду нашого дослідження, аж у 1939 році [78]. Натомість ми звертаємося до нього, щоб цілісно показати картину розвитку кіно про Донбас. Ми послідовно йдемо від захоплення звуками та монтажем у німому кіно Вертова до вже типового прикладу соцреалізму в кіно Лукова. Фільм «Большая жизнь» має дві частини, для нашої роботи актуальна тільки перша.

У сюжеті розповідь обертається навколо шахти, яка вже пройшла декілька поколінь шахтарів та інженерів. Головний керівник шахти Хадаров допомагає молоді розкрити свій робочий потенціал, незважаючи на проблеми з упадницькими хобі: танцями, алкоголем, прогулами. Натомість ще один член партії Усинін турбується тільки про власну вигоду. Він незадоволений тим, що Хадаров підтримав інженера Пєтухова, коли той вирішив на шахті застосувати новий метод видобутку вугля, щоб бити нові рекорди, в обхід партії. Таким чином заслуга та відповідальність за результати будуть не на відділенні партії, а на самих робітниках.

Хадаров виступає ідеальним та принциповим лідером, до думки якого прислухаються молоді шахтарі. Він цитує Леніна, відрізняється стриманістю характеру та відданості молодим працівникам. Усинін же, хоч, здається, діє в рамках комуністичної ідеї, але не відрізняється чеснотами. Його бажання вислужитися для особистої вигоди настільки сильне, що він підмовляє інших працівників шахти до підлого пошкодження опор, щоб новий план інженера провалився. Також його головною турботою у фільмі є створення конфлікту між усіма героями.

На нижчих ролях є шахтарі Балун, Ваня Курський та Ляготін. Найліпші друзі марно витрачають молоде життя – не в роботі, а в задоволенні шукаючи сенс. Хадаров же закликає Балуна взятися за розум не тільки заради своїх перспектив у кар'єрі шахтаря, але й в особистому житті. Ваня Курський виправляється ж у самому кінці, коли Ляготін пропонує йому вступити в аферу та отримати гроші за пошкодження опор шахти. Тоді хуліган та веселун Ваня, який не особливо старався в роботі, розуміє усю серйозність ситуації і допомагає зловити шкідників. Ляготін же талановитий гравець на гармоні (традиційний для шахтарів інструмент), але його батько був «куркулем» і на нього тисне один з керівників шахти, який шантажує його цією інформацією заради своє вигоди та вигоди Усиніна.

Сюжет був, очевидно, натхнений «Шахтинською справою» 1928 року та іншими судовими справами на тему «шкідництва» та «контрреволюційної діяльності», що прокотилися СРСР [32, с. 223-225]. В 1939 вже налаштовано більше менш стабільний комунізм, пролетарі знайшли своє місце у розвитку індустріального життя, вони звикли виконувати рекорди, звикли до соцзмагань. Натомість вони досі виловлюють шкідників та зрадників режиму, що живуть за дореволюційними порядками. Ця тема шкідництва буде виникати в соцреалізму мабуть майже до розпаду Радянського Союзу. Тоталітарне суспільство не може обійтися без ворога, адже тоді для героя не залишиться подвигів. Підкріплюють тему «шкідництва» в інформаційному просторі ще й московські показові суди 1936-1939 років [84, с. 751].

Насправді, у порівнянні з попереднім фільмом Лукова, цей позбавлений тих глибинних культурних рис казкової оповіді, легендаріуму. Ми маємо тут процес зростання персонажів, їхніх позитивних змін. Також бачимо, що головному герою не можуть стати на заваді інтриги, адже його справедливе та добре ставлення до інших перемагають усі плітки.

Натомість тут є інші цікаві риси, наприклад, послаблення релігійної тематики. Жінка одного з ударників Козлодоєва досі належить старшому поколінню. Коли ударник відчуває, що смерть близько, вона говорить, що хотіла б викликати священника. Усинін на це починає її повчати, що партія такого не визнає, натомість Хадаров його зупиняє, бо жінка у траурі, не можна, за його словами, її прямо зараз повчати [78]. Можливо, таке ставлення було показане, щоб показати наближеність, розуміння партійних працівників звичайних селян чи пролетарів.

Ще однією відмінною рисою у фільмі є прихильність Хадарова до молодих працівників. Він розуміє кожного з них, їхні індивідуальні проблеми. Образи головних героїв стають більш виразними, обговорюються їхні психологічні особливості, звертається увага на переживання та почуття. Тобто у кінематографі з'являються люди, яких Вертов ігнорував у своїх фільмах, коли робив акцент на машинах та механізмах.

У фільмі Лукова вже немає такого зациклення на машинах, залежать вже, здебільшого, від самої людини. Шахти устатковані і оптимізовані, але державі потрібно ще більше вугля. Тоді на хвилі Стаханівського руху, працівники починають придумувати власні методи видобування вугля, опираючись на свій досвід. Між Балуном та Хадаровим відбувається розмова, де старший ділиться з молодшим порадою: силою вже не візьмеш, тепер треба розумом та хитрістю оптимізовувати роботу [78]. Сила людська, яку ми бачимо у попередньому фільмі, вже перейшла на новий рівень, тепер йдеться про освіченість та досвід поколінь, адже і головний інженер і шахтарі – всі вчаться у спеціалістів попередніх поколінь. Ще один акцент на тому, що машини вже не важать так сильно як люди, бачимо на початку фільму, коли вчитель нового головного

інженера каже – в шахтарській індустрії за останні два роки не так багато змінилося, не так багато інновацій у машинах, тому метод його учня з широкою лінією варто спробувати.

Роль жінки у Лукова трошки змінюється, але не кардинально. Наречена Балуна впливає на його працездатність, змушує кинути пити і почати себе правильно поводити. Це одна з складових його успіху – такою їй бути радить Хадаров. Наречена також живе у робітничому селищі, тобто десь працює, але деталей цих ми не знаємо, бо рівноправ'я жінки все одно залишилося у межах стосунків з чоловіком. Тобто, неважливі здобутки жінки, вона усім відома за спиною свого чоловіка.

За першу частину «Великого життя» Леонід Луков отримав Сталінську премію другої степені в 1941 році. Натомість наступна частина «Великого життя», що розповідала про післявоєнні часи піддавалася нещадній критиці, була засуджена на занадто особистісні та вузькі переживання героїв [45, с. 68-69].

У фільмах Лукова майже немає української мови. Тільки у стрічці «Велике життя» одного разу звучить українська народна пісня. У першому фільмі, незважаючи на історизм, українська мова не зустрічається, зате головні герої ходять у народних українських вбраннях. У «Великому житті» вже переважає нова мода. Незважаючи на те, що одна з дівчат в перших кадрах вдягнена у вишиванку, надалі всі персонажі будуть вдягнені вже за модою 30-х, не маючи ніякої національної приналежності.

Отже, найпопулярніші фільми про Донбас відображали тенденції в розвитку культури ідентично до літератури. Ми бачим, що кіно еволюціонує: від захоплення механізмами та індустрією, що оспівується і на картинці (в рухах робочих, в появі електрифікації села, в зображенні щасливих революціонерів), і в музиці (різь металу, стукіт електрики) до акценту на людині СРСР (чіткішої ідентифікації головних героїв, увага до їхніх психологічних рис). У фільмах підкреслюється молодість та підростання нового покоління, що рухає країну вперед, декілька типів ворога – «гнобитель» та «шкідник», та армія чи відповідальні члени партії на місцях, що опираються контрреволюційній

діяльності. У кінострічках «Велике життя» та «Симфонія Донбасу» показані атрибути регіону, які стереотипно були присутні і в літературі: побут робочих селищ, робота на шахті, партійні регіональні проблеми. Такий акцент робить для публіки фільм «своїм», дозволяє його сприймати ближче до серця, адже знімали фільм саме про цих людей, що сидять у кінозалах. Також фільми не викривали проблем на виробництвах, які б не диктували партійні постанови.

ВИСНОВКИ

Отже, літературне життя Донецької та Луганської областей 1920-х вирізнялося серйозним впливом пропаганди, що розповсюджувалася на політичну, історичну, соціальну та мистецьку сторони життя українців. У цей період з'являються нові пролетарські митці серед простих робочих, адже створювалися освітні програми, літературні гуртки та організації, що запрошували нових письменників до розвитку та співпраці. Питання розвитку української культури, яке активно обговорюються в цей час, – також політизується.

Створення літературної кар'єри означало підлаштування під репресійні умови, які в СРСР створювалися для України. Незважаючи на процес «українізації», російська мова та література заміщала для жителів Донбасу рідну культуру. Будь-який вияв націоналізму сприймався як контрреволюція проти соціального будівництва.

Відрізняються 20-ті роки ще й тим, що радянська пропаганда тільки встановлювалася і нестабільно поширювалася на території Донбасу. Цей момент (сумніви письменників «Забою» щодо власної мистецької позиції, заклики до переймання літературних традицій у російських пролітасоціацій, критику в рядах власної організації) ми фіксуємо у спогадах митців про діяльність їхніх літературних журналів.

Ми дослідили питання формування образу «нової радянської жінки» в літературі та кінематографі й прийшли до висновку, що фіксувати певний феміністичний підйом в тоталітарній державі було рано. Адже заклики розглядати жінку як рівноправного робітника, друга і побратима на фронті та в побуті не відображався в літературі: до цих ролей, в основному, додавався любовний інтерес, героїні художніх прозових творів чи поезій завжди брали участь у стосунках з чоловіками, залежали від них. У віршах поетів Донбасу зустрічаються оповіді про вбивство жінок, але ця тематика різко змінюється після «Чубаровської справи».

З аналізу текстів видно, що після загострення британсько-радянської кризи в 1927 році, що інакше відоме як «Військова тривога», література мілітаризується: з'являються описи буцімто зруйнованої індустрії Донбасу, робітничих селищ, смертей та голоду, до яких може довести потенційна війна. Ця тема в літературі перетворюється в заклики до підготовки до бою. Для Донбасу це означає нові показники, важчі умови праці. Помічаємо в літературі та знаходимо підтвердження в історичних дослідженнях про замовчування голоду, поширення криміналітету, самогубств через навантаження на заводі чи в шахті, великі аварії, де гинуть шахтарі. Пізніше, в 1929-1930 роках ці теми стануть доступними читачеві, але загибель радянських громадян на Донбасі буде опоетизовуватися та прирівнюватися до героїзму на війні, формуватиметься один з образів «ідеального» для СРСР героя.

Криміналітет чи самогубства серед молодих працівників будуть називати «упадництвом», спричиненим культом Єсеніна, «шкідництвом» та прирівнюватимуть до зради батьківщини в цей непростий, начебто, передвоєнний стан, до контрреволюційної діяльності. Саме в цьому контексті після 1930-го року, починаючи з відомого на увесь союз сфальсифікованого суду по «Шахтинській справі», почнуться репресії проти українських митців.

У роботі ми протиставляємо журнал «Забой» та «Нову ґенерацію» як дві протилежні стратегії: коли організація наслідує візії радянської влади мистецтва в Україні, та, коли організація дотримується власного бачення розвитку українського письменництва. Натомість, репресій не уникають ні учасники «Забою», ні учасники «Нової ґенерації», адже акцент радянська влада робила не на знищення митця за неправильну позицію, а на мистецький масовий геноцид, щоб спробувати викорінити українську еліту, яка могла б чинити опір радянській владі.

Але в нашому дослідженні ми також помічаємо український національний спротив прагненням комуністичної партії зрівняти культури. Про це свідчить літературна дискусія та зміни літературних формувань, перехід, зокрема, Володимира Сосюри в різні організації, та, заодно, зміну тематики його творів.

Доходимо висновку, що навіть полеміка Сосюри з Маланюком є одночасно і свідченням активної діяльності письменників, поширення їхніх поглядів на розвиток української літератури, і чітке виокремлення літературної проблематики, що панувала в 20-х роках XX століття – суперечка щодо майбутнього української літератури в контексті європейському, російському чи самостійному. В цьому аналізі бачимо також як літературне враження Володимира Сосюри щодо Євгена Маланюка було хибно сприйняте через критику митця іншими культурними діячами. Зокрема, як зізнавався сам Сосюра, він піддався впливу критики А. Хвилі [38, с. 5]. Чужа критика і спровокувала появу «Відповіді», а не ближче ознайомлення з творчістю Маланюка. Такий підхід мав загрозливі наслідки і для поета чи письменника, що піддавався критиці, особисто, і в контексті розвитку української літератури, адже в цій полеміці один українець звинувачує іншого у фашизмі. У 2022 році ми знаємо, що Російська Федерація саме під приводом «захисту» сусідів від «бандерівців», «нацистів» та «фашистів» напала на Україну. Це не дивно, адже саме на темі перемоги над фашизмом радянська та сучасна Росія формувала свій образ непереможної країни, що несе мир. Тепер для українців переосмислення Другої світової війни несе в собі антиімперський та антиколоніальний контекст [55, с. 79-80].

У дослідженні ми також виділили риси, що супроводжують побут шахтаря чи робітника Донбасу. Серед них гра на гармоні, коні, що спускаються в шахту, терикони, шурфи, знаряддя для добування вугілля, верстати на заводах, чавун та доменні печі, позаробочі заняття та зібрання в робочих клубах. Усі ці елементи присутні і в кінематографі, що знімали в СРСР про Донбас.

Нам було показано, як еволюціонувала тематика та стилістика кінофільмів про Донбас. У Дзиґи Вертова у фільмах «Одинадцятий» (1928 р.) та «Ентузіазм, або Симфонія Донбасу» (1930 р.) замилування розвитком індустрії, підкорення машини, споглядання механізмів, що бачиться ідеальнішими за людину. Також додається «какофонія звуків»: це скрегіт металу, звуки струму, відбійних молотів, кирки, гудка – все, що оточує робітника чи шахтаря Донбасу. У Вертова

кіно ігрове, тому тут немає чіткого сюжету. Натомість, читач все ж бачить головний посил – розвиток індустрії в регіоні та перевага машини над людиною у соціалістичному будівництві.

У фільмах Леоніда Лукова «Я люблю» та «Велике життя» вже є сюжет і основні герої, що вирізняються індивідуальністю, а не зливаються з шумом машин. У його кіно вже переважає соцреалізм: у першому фільмі описуються дореволюційні часи, а в другому головні герої боряться зі шкідництвом на шахті. Індивідуалізм героїв підкреслюється, але в його фільмах переважає замилування здобутками шахтарів – шматками вугля, адже це головна мета жителів Донбасу.

Підсумовуючи наше дослідження, варто вказати, що актуальність особливостей культурного фону Донбасу з часом буде тільки зростати. Під час та після війни, коли буде деокуповано українські території, спільнота зустрінеться з великим викликом – показати жителям окупованих земель українську культуру, від якої вони довгий час були ізольовані. Це стосується не тільки дорослих людей, але й дітей, що були народжені в окупації чи незадовго до війни. Також все одно доведеться переосмислити історію в окупації, щоб позбутися російського впливу та мати вироблений механізм на випадок повторення нападу. Вивчення Донбасу також дозволить українцям на неокупованих територіях переглянути ставлення до культури, відкрити факти взаємодії всередині еліт, подивитися на поведінку митця в пережитих диктаторських умовах. Це призведе до нового бачення жителів Донбасу та дозволить у свідомості громади укріпити бачення суверенітету всередині держави.

Внаслідок аналізу невеликого текстуального масиву, ми змогли означити головні аспекти літературного життя на Донбасі в 1920-х роках. Є потреба у подальшому вивченні публіцистики та художніх творів, та пошуку місця регіону в літературному житті цілої країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барабаш, Ю. Чуже – Інакше – Своє. Етнокультурне пограниччя: концептуальний, типологічний та ситуативний аспекти. *Слово і Час.* — 2020. — № 2. — С. 3-32. – URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/171416 (дата звернення: 20.05.2022).
2. Барабаш, Ю. Чуже – Інакше – Своє. Північно-східне етно- й лінґвокультурне пограниччя України (Харків. Донбас). Слово і Час. — 2020. — № 6. — С. 3-30. – URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/174381 (дата звернення: 20.05.2022).
3. Бривко М. Радянська пропаганда 1937–1938 років про політичні репресії. Збірник статей «Нові сторінки історії Донбасу». – 2016. – Кн. 25. – С. 179-189. – URL: https://jncid.donnu.edu.ua/article/view/5083 (дата звернення: 20.05.2022).
4. Ванченко, Петро. Оповідання про гніду кобилу / журнал «Червоний шлях» – 1929. – №3. – С. 18-27. – URL: https://libraria.ua/numbers/1255/103295/ (дата звернення: 20.05.2022).
5. «Вапліте» / 1926, січень – №1 – 109 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1222/98240/ (дата звернення: 20.05.2022)
6. «Вапліте» / 1927, січень – №1 – 160 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1222/98237/ (дата звернення: 20.05.2022)
7. «Вапліте» / 1927, лютий – №2 – 109 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1222/98238/ (дата звернення: 20.05.2022)
8. Васянович, Валентин. Атлантида : фільм – 2019. URL: https://takflix.com/uk/films/atlantyda (дата звернення: 20.05.2022)
9. Виноградов, Олексій. Бельгийские буржуа в колыбели Донбасса. Радіо Свобода, проєкт Донбас.Реалії. URL:

https://www.radiosvoboda.org/a/donbass-realii/29057376.html (дата звернення: 20.05.2022)
10. «Гарт» / 1927, квітень – №1 – 148 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1246/102524/ (дата звернення: 20.05.2022)
11. «Гарт» / 1928 – №2-11 – URL: https://libraria.ua/numbers/1236/99216/ (дата звернення: 20.05.2022)
12. Дзиґа Вертов. Ентузіязм, або Симфонія Донбасу : фільм – 1930 URL: https://youtu.be/cc4_PbKQj08 (дата звернення: 20.05.2022)
13. Дзиґа Вертов. Одинадцятий : фільм – 1928 URL: https://youtu.be/SSve8HNjZ4Y (дата звернення: 20.05.2022)
14. Дзюба І. М. Донецька рана України: Історико-культурологічні есеї. — К.: Інститут історії України НАН України, 2015. — 78 с.
15. Єфремов, Сергій Олександрович, Щоденники : 1923-1929 / С. О. Єфремов. - Київ : ЗАТ "Газета "РАДА", 1997. - 848 с.
16. «Забой» / 1927, січень – №1-2 (70-71) – 32 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98314/ (дата звернення: 20.05.2022)
17. «Забой» / 1927, лютий – №3-4 (72-73) – 34 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98313/ (дата звернення: 20.05.2022)
18. «Забой» / 1927, березень – №5 (74) – 34 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98324/ (дата звернення: 20.05.2022)
19. «Забой» / 1927, квітень – №6 (75) – 35 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98321/ (дата звернення: 20.05.2022)
20. «Забой» / 1927, травень – №7 (76) – 35 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98316/ (дата звернення: 20.05.2022)
21. «Забой» / 1927, червень – №8 (77) – 36 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98317/ (дата звернення: 20.05.2022)
22. «Забой» / 1927, липень – №9 (78) – 35 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98320/ (дата звернення: 20.05.2022)
23. «Забой» / 1927, серпень – №10 (79) – 36 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98318/ (дата звернення: 20.05.2022)

24. «Забой» / 1927, вересень – №11 (80) – 35 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98322/ (дата звернення: 20.05.2022)
25. «Забой» / 1927, жовтень – №12 (81) – 72 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98315/ (дата звернення: 20.05.2022)
26. «Забой» / 1927, листопад – №13 (82) – 34 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98323/ (дата звернення: 20.05.2022)
27. «Забой» / 1927, грудень – №14 (83) – 34 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1228/98319/ (дата звернення: 20.05.2022)
28. Зеров, Микола Костянтинович. Володимир Сосюра – Лірик і епік. / До джерел : історично-літературні та критичні статті / Микола Зеров. – Стейт : [Життя і школа], 1967. - 271 с.
29. Кубриш, Н. Образ Т.Г. Шевченка у скульптурі Івана Кавалерідзе: від реалізму до модернізму / Н. Кубриш // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. — Вип. 7. — С. 70-75. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16839 (дата звернення: 20.05.2022)
30. Кузіна К. В. Пам'ятники як місця пам'яті у символічному просторі міст Радянської України (1920–1930-ті рр.). Збірний статей «Нові сторінки історії Донбасу». – 2018. – Кн. 27. – С. 118-138. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nsid_2018_27_12 (дата звернення: 20.05.2022).
31. Курєнная Д., Демченко О., Якубович Т., Носков В., Стрижова О. «Донбасс'91»: какую роль сыграл Донбасс в становлении Независимости Украины? Радіо Свобода, проєкт Донбас.Реалії. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/27944176.html (дата звернення: 20.05.2022)
32. Куромія, Гіроакі. Свобода і терор у Донбасі: Українсько-російське прикордоння, 1870-1990-і роки /Пер. з англ. Г. Кьорян, В. Агеєв; Передм. Г. Немирі. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2022. – 510 с.
33. Маланюк, Євген. Посланіє [Електронна копія] / Євген Маланюк // Літературно-науковий вістник. — 1926. — Річник 25, т. 91, кн.12. — С.

289-302. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8386 (дата звернення: 20.05.2022)

34. Малярчук Н. Мовна структура населення Південної України (за матеріалами Всесоюзного перепису населення 1926 року). Науковий журнал «Історичні і політологічні дослідження». – 2019. – №2(65) – С. 61-72. – URL: https://jhpr.donnu.edu.ua/article/view/7730 (дата звернення: 20.05.2022).
35. Марґоліт, Євґеній. «Я люблю». Кривизна донбаського світу / Кіноревізія Донбасу 2.0 / упорядник Станіслав Мензелевський. – К.: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 396 с.
36. Мартинчук І. Етнокультурні процеси в Донбасі у 1920–30-ті рр. Збірник статей «Нові сторінки історії Донбасу». – 2017. – Кн. 26. – С. 167-177. – URL: https://jncid.donnu.edu.ua/article/view/5102 (дата звернення: 20.05.2022).
37. Мензелевський, Станіслав. Передмова / Кіноревізія Донбасу 2.0 / упорядник Станіслав Мензелевський. – К.: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 396 с.
38. Неврлий, М. Я. Муза болю, гніву, боротьби / Маланюк Є. Ф. Поезії / Упоряд., вступ, ст. і прим. М. Я. Неврлого.— К.: Укр. письменник, 1992.— 318 с.: іл.— (Б-ка поета).
39. «Нова ґенерація» / 1929, січень – №1 – 95 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1236/99238/ (дата звернення: 20.05.2022)
40. «Нова ґенерація» / 1929, березень – №3 – 95 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1246/102528/ (дата звернення: 20.05.2022)
41. «Нова ґенерація» / 1929, травень – №5 – 96 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1246/102527/ (дата звернення: 20.05.2022)
42. «Нова ґенерація» / 1929, червень – №6 – 80 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1246/102525/ (дата звернення: 20.05.2022)
43. «Нова ґенерація» / 1929, грудень – №11 – 96 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1246/102529/ (дата звернення: 20.05.2022)

44. «Нова ґенерація» / 1929, грудень – №12 – 96 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1246/102529/ (дата звернення: 20.05.2022)
45. Онуфрієнко, Анна. Механічна vs органічне в фільмах Лукова «Італійка» та «Я люблю» / Кіноревізія Донбасу 2.0 / упорядник Станіслав Мензелевський. – К.: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 396 с.
46. Павличко, С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
47. Петров, Віктор. Українські культурні діячі УРСР 1920-1940. Жертви більшовицького терору / В. Петров. – Нью Йорк: Пролог, 1959. – 80 с.
48. Рожков, А. Ю. В кругу сверстников: Жизненный мир молодого человека в Советской России 1920-х годов / Александр Юрьевич Рожков. — М.: Новое литературное обо- зрение, 2014. — 640 с.: ил. (Серия «Культура повседневности»)
49. Семенко, Михайль. Кверофутуризм. 1914 рік. URL: https://ukrevcult.livejournal.com/157963.html (дата звернення: 20.05.2022)
50. Сосюра, Володимир Миколайович, Третя рота : роман / Володимир Сосюра. – Київ : Знання, 2010. – 348 с. [Електронна копія] URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/getfile.php?tid=312&type=2 (дата звернення: 20.05.2022)
51. Сосюра, Володимир. Вчителька – 1927. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10962 (дата звернення: 20.05.2022)
52. Сосюра, Володимир. Два Володьки – 1930. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10965 (дата звернення: 20.05.2022)
53. Стріонова І. Практика подружніх взаємовідносин у період формування радянського гендерного ладу у 1920 – 1930-х рр. (на матеріалах Донбасу). Збірник статей «Нові сторінки історії Донбасу». – 2013. – Кн. 22. – С. 161-

180. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nsid_2013_22_17 (дата звернення: 20.05.2022).

54. Стяжкіна О. В. Годинник і календар у підрадянській Україні 1920-1930-х років: механізми привласнення часу і хронотопу. Науковий журнал «Народна творчість та етнологія». 2016. №4. С. 16-31. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=NTE_2016_4_5 (дата звернення: 20.05.2022).

55. Стяжкіна О. В. Дискурс окупації як механізм осмислення російської агресії проти України. Збірник статей «Нові сторінки історії Донбасу». – 2016. – Кн. 25. – С. 71-99. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nsid_2016_25_9 (дата звернення: 20.05.2022).

56. Стяжкіна О. В. Радянське як своє, чуже, інше: теоретичні підходи. Збірник статей «Нові сторінки історії Донбасу». – 2017. – Кн. 26. – С. 51-71. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nsid_2017_26_8 (дата звернення: 20.05.2022).

57. Стяжкіна О. В. Становлення органів Донецької обласної прокуратури (1919–1925 рр.) // Збірник наукових праць «Грані історії», присвячений ювілею Віктора Миколайовича Докашенка. – Горлівка: Вид-во ГДПІІМ – 2008. – С. 226-239. – URL: http://forlan.org.ua/doc/gran_istor/Grani_1_08.pdf (дата звернення: 20.05.2022).

58. Телюк, Олександр. Між ентузіазмом і катастрофою: образ Донбасу в українському радянському кіно / Кіноревізія Донбасу 2.0 / упорядник Станіслав Мензелевський. – К.: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 396 с.

59. Тичина П. В космічному оркестрі / Павло Тичина. – 2-ге вид. – Львів : Нова культура, 1923. – 9 с.

60. Філянський М., Короткий путівник: Харків, Київ, Дніпропетровськ, Пороги, Кичкас, Дніпрельстан, Запоріжжя, Херсон, Миколаїв, Ольвія,

Низова Наддніпрянщина, Чорноморське узбережжя, Одеса, Криворіжжя, Донбас, Дінець, Крим, Кавказ, Москва, Ленінград (з 125 малюнками) — Х.: Держвидав України, 1928. URL: https://www.donmining.info/2017/02/filyanskiy-korotkiy-putivnik.html (дата звернення: 20.05.2022)

61. Цимбал, Ярина. Латинські двадцяті. URL: https://latynka.org.ua/?p=37 (дата звернення: 20.05.2022)
62. «Червоний шлях» / 1927, травень – №5 – 240 с. URL: https://libraria.ua/numbers/1255/103261/ (дата звернення: 20.05.2022)
63. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій ; пер. з англ. Т. Цимбала. - 2-ге вид. — К.: Ніка-Центр, 2015. — 384 с.
64. Шліхта, Наталія Василівна, Історія радянського суспільства : навчальний посібник / Наталя Шліхта ; Національний університет "Києво-Могилянська академія". - Київ : [ВПЦ НаУКМА], 2010. - 217, [1] с.
65. Яковленко, Катерина. Трансформація образу гірника в документальному кіно (на прикладі фільмів «Ентузіязм (Симфонія Донбасу) та «Липневі грози») / Кіноревізія Донбасу 2.0 / упорядник Станіслав Мензелевський. – К.: Національний центр Олександра Довженка, 2017. – 396 с
66. Беспощадный, Павел. Клятва (1942). URL: https://step-bg.livejournal.com/23514.html (дата звернення: 20.05.2022)
67. Блок Александр. Двенадцать (1918). URL: https://www.culture.ru/poems/290/dvenadcat (дата звернення: 20.05.2022)
68. Брюсов В. (Аврелий). Свобода слова. *Весы.* 1905. №11. URL:http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/BRYUSOV/BRYUSOV1.HTM (дата звернення: 20.05.2022)
69. Великанова, О. Разочарованные мечтатели: Советское общество 1920-х гг.; [пер. с англ. Л. Ю. Пантиной]. М. : Политическая энциклопедия, 2017. – 295 с. : ил., табл. (История сталинизма).

70. Дзига Вертов. Мы. Вариант манифеста / Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы – 1922. – С. 45-49
71. Добренко, Евгений. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб., «Академический проект», 1997. – 321 с. (Серия «Современная западная русистика»)
72. Ильф, Илья. Пальмы в Донбассе / Интелектуально-художественный журнал «Дикое поле. Донецкий проект» – 2018. – №12. URL: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=555 (дата звернення: 20.05.2022)
73. Корниенко Н. В. «НЭПовская оттепель»: Становление института совесткий литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 504 с.
74. Лебина, Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 488 е.: ил. (Серия «Культура повседневности»)
75. Ленин В. И. XI съезд РКП(б) 27 марта – 2 апреля 1922 г. / Полное собрание сочинений. – Том 45. – 718 с.
76. Ленин, В. И. Партийная организация и партийная литература. *Новая жизнь.* 1905. №12. URL: https://www.marxists.org/russkij/lenin/1905/09/part%20lit.htm (дата звернення: 20.05.2022).
77. Лившин, А. Я. «Военная тревога» 1927 года и общественные настроения в Советском Союзе / Государственное управление. Электронный вестник. – 2015. – №50. – С. 190-206. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/voennaya-trevoga-1927-goda-i-obschestvennye-nastroeniya-v-sovetskom-soyuze/viewer (дата звернення: 20.05.2022)
78. Луков, Леонид. Большая жизнь : фильм – 1939. URL: https://youtu.be/sgfgu8kZAo0 (дата звернення: 20.05.2022)
79. Луков, Леонид. Я люблю : фильм – 1936. URL: https://youtu.be/yjVapVg9s_M (дата звернення: 20.05.2022)

80. Найман Э. Чубаровское дело: групповое изнасилование и утопическое желание // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе, кино. К 60-летию Ханса Гюнтера. СПб., 2002.
81. Пальмы / Донецкий авторский сайт Е. Ясенова. URL: http://donjetsk.com/enciklopedia/330-palma.html (дата звернення: 20.05.2022)
82. Паперная Э. В редакции «Всероссийской кочегарки» // Воспоминания о Евгении Шварце / Сост., подгот. текстов и коммент. Евгения Биневича. СПб.: Петрополис, 2014. URL: https://biography.wikireading.ru/h0vIlrGyi2 (дата звернення: 20.05.2022)
83. Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. К 60-летию Ханса Гюнтера / Под. ред. М. Балиной, Е. Добренко, Ю. Мурашова. СПб.: Академический проект, 2002 – 448 с.
84. Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко – СПб.: Академический проект, 2000 – 1040 с., илл.
85. Oleh S. Ilnytzkyj. Anatomy of a Literary Scandal: Myxajl'Semenko and the Origins of Ukrainian Futurism. Harvard Ukrainian Studies. Vol. 2, №4 (December 1978), pp. 467-499 (33 pages). URL: https://www.jstor.org/stable/41035805?origin=JSTOR-pdf (дата звернення: 20.05.2022)

В І Д Г У К

на кваліфікаційну роботу студента

_____

(прізвище, ім’я, по батькові)

на тему: « _____
_____».

Дається характеристика проведеного дослідження, його актуальності та значення, якості виконання, оформлення тощо.

Відзначаються творчі досягнення автора і вади дослідження, ставлення студента до роботи, зауваження і побажання наукового керівника, творчі досягнення автора, недоліки.

Робиться висновок про можливість допуску виконаної праці до захисту та про оцінку, якої вона заслуговує на думку наукового керівника.

_____

(вчений ступінь, вчене звання)

«____» _____ 202 ____ р.

_____ (_____)

підпис.

Зберігається в кабінеті кафедри

А Н О Т А Ц І Я

кваліфікаційної роботи

Тема: «Мистецтво чи пропаганда: літературне життя в Донецькій та Луганській областях 1920-х років».
Автор: Перехожук Ярослава Вікторівна.
Науковий керівник: Пашко Оксана Володимирівна, кандидат філологічних наук, старший викладач.
Захищена « ___ » _____ 202 __ р.

Короткий зміст роботи

В магістерській роботі досліджено літературний побут Донбасу в 1920-х роках за допомогою аналізу публіцистичної літератури («Забой», «Нова ґенерація», «Вапліте», «Гарт»), кінематографу (роботи Дзиґи Вертова та Леоніда Лукова), творів, автобіографічних матеріалів Володимира Сосюри та його полеміки з Євгеном Маланюком («Відповідь» та «Посланіє»). Окреслено питання літературних позицій різних письменницьких організацій, формування «ідеального» молодого пролітписьменника та тенденції, що стояли на заваді його формування («упадництво», «шкідництво», «єсенщина»), мілітаризації художніх та публіцистичних текстів, місце «нової» жінки в художній та критичній літературі, еволюція зображення Донбасу в кінематографі від авангардного до соцреалістичного, місце Володимира Сосюри в літературному побуті, як головного культурного представника регіону.

Ключові слова: пропаганда, літературний побут, Донбас, Володимир Сосюра, «Забой», «Вапліте», «Нова ґенерація», «Гарт», Дзиґа Вертов, Леонід Луков, «єсенщина», «упадництво», «шкідництво», мілітаризація літератури, репортаж, критика, донос, репресії, арешт, війна Росії проти України, громадянська війна, революція, комунізм, пролетарій, соціалізм.