

Матющенко А.В.

кандидат філологічних наук,
науковий співробітник відділу української
літератури XX ст. та сучасного літературного процесу
Інститут літератури ім.Т.Г. Шевченка НАН України

ХУДОЖНІЙ РЕАЛІЗМ ЯК ОСТАННІЙ ФОРПОСТ СОЦІАЛЬНОЇ ПРАВДИ

***Анотація.** Автор статті зосереджує увагу на видатних творах української драматургії періоду формування тоталітарного суспільства, виокремлюючи реалістичне розкриття теми історичної долі інтелігенції. В процесі їх аналізу доходять висновку, що саме належність до реалістичного художнього методу дозволяла їх авторам донести до читача правду про соціально-політичну трагедію національної духовної аристократії цього періоду.*

Ключові слова: реалізм, соцреалізм, соціальна правда, художній метод

***Matyushchenko A. Artistic Realism as the Last Outpost of Social Truth.** The author of the article focuses on the outstanding works of Ukrainian drama of the period of formation of a totalitarian society, highlighting the realistic disclosure of the historical fate of the intelligentsia. In the process of their analysis it is concluded that it was belonging to a realistic artistic method that allowed their authors to convey to the reader the truth about the socio-political tragedy of the national spiritual aristocracy of this period.*

Key words: realism, social realism, social truth, artistic method

У першій половині 1920-х років, коли тільки-но розпочалося примусове впровадження в реальність антигуманної моделі тоталітарного суспільства – під прикриттям поки що толерантного ставлення до літературних «попутників», показного осуду гегемонії пролетарських письменників та обережним оголошенням лише пошуків «генерального стилю епохи» – на теренах радянської України стверджувався, як відомо, основний, і як виявилось надалі, згубний принцип класової природи будь-якого мистецтва. Тож обумовлене й спущене згори превалювання «передового» й «реалістичного» російського репертуару на українських сценах в сезон 1927–1928 років було тим більш катастрофічним, що саме в цей період, за спостереженням відомого критика Юрія Смолича, – можна було говорити про наявність дійсно нового українського театрального

репертуару, що складався з цілою низки першорядних та різностильових за своїми художньо-сценічними якостями творів. Програмовий огляд Ю. Смолича «Українські драматичні театри в цьому сезоні» констатує також появу надзвичайної кількості різноманітних режисерських «реалізмів» у сезоні 1927–1928 років – проте, на думку критика, кожен із них був лише логічним продовженням чи слоганом-прикриттям певного режисерського стилю певної трупі, велике розмаїття яких на українському театрі було обнадійливою запорукою його розвитку [3, с. 17].

Однак з другої половини 1920-х років, у процесі формування тоталітарного суспільства й поступового згортання свободи у всіх сферах життя, авангардні та модерні тенденції у мистецтві починають заважати формуванню культури тоталітарного типу, вже не секуляризованої від ідеології та держави приблизно так само, як і культура епохи середньовіччя, що була зрошена із релігією та культом феодально-королівської влади. В процесі формування цієї культури до кінця 1920-х років поступово виокремлювалася діалектика боротьби та єдності лише двох, відсорбованих з минулого стильових напрямів, – реалістичного та романтичного, кожен з яких був кінець кінцем «проковтнутий» соцреалізмом і в процесі ідеологічного «перетравлення» його новітніми винахідниками остаточно спотворений у своїй суті. Через ідеологізовану критику радянська влада починає переслідувати усі паростки художньо-світоглядної свободи у найбільш складній та невідконтрольній сфері мистецтва, спираючись також і на об'єктивно обумовлене несприйняття авангардних шукань новим масовим читачем та глядачем пролетарського походження. Це агресивно-нівелююче ставлення нової псевдоестетичної доктрини до авангарду, яке й призвело до показово добровільного «навернення» до псевдореалізму насамперед усіх найбільш лояльних до режиму митців та до загибелі нелояльних, досить точно аналізує відомий вітчизняний компаративіст Д. Наливайко: «Ліве мистецтво, яке усвідомлювалось корелятивним революційному перетворенню світу, було рішуче відхилено комуністичним тоталітарним режимом, як тільки воно остаточно стабілізувалося наприкінці 1920–1930-х років. Відбувається «повернення» до реалістичної традиції, що супроводжувалося утисками, а далі й репресивними заходами стосовно «лівих митців», які не бажали чи не «поспішали» перебудуватися. В Україні вони були в більшості своїй репресовані, а далі фізично знищені. Сталося так, що реалізм виявився тією художньою системою, котра була адаптована в СРСР як естетична доктрина, на основі якої мало розбудовуватися мистецтво соціалістичного суспільства... Передусім бралось до уваги, що реалізм був художньою системою, яка домінувала в російській та інших

літературах царської імперії в попередні періоди й закріпилася у свідомості і смаках різних прошарків суспільства... Реалізм із його креативною установкою «зображати життя у формах самого життя» був художнім кодом відкритим і зрозумілим найширшим колам реципієнтів... Усе це разом означало, що в реалізмі закладені найбільші можливості впливу на свідомість та емоційний світ людей і маніпулювання ними» [2, с. 48].

Таким чином, виглядає цілком закономірною еволюція протягом 1920-х років більшості, й зокрема, двох провідних українських драматургів, які починали до історичного зламу 1917-го з модерністських, і, зокрема, символістських шукань, – Якова Мамонтова та Мирослава Ірчана. Якщо на початку творчого шляху це були цілком природні пошуки органічного індивідуального стилю, то в пореволюційний період майже кожна з п'єс і Мамонтова й Ірчана демонструє не просто якийсь інший ідейно-стильовий поворот – а саме такий, що беззастережно відповідав продиктованому згори тематично-стильовому напрямку розвитку офіційно визнаної радянської драми. Оскільки лише кілька межових років кінця 1910 – початку 1920-х років були позначені цілковитою свободою художнього пошуку, а вже надалі партійно-критичні наглядачі над культурою підтримували насамперед псевдореалістичні тенденції у ній, що згодом дістануть інший префікс соц-, драматургічна спадщина М. Ірчана та Я. Мамонтова у середині та другій половині 1920-х виразно тяжіла до *реалізму*. Серед драматичних письменників 1920-х був і такий, для кого схильність саме до суворо реалістичного (у сенсі наближеному до класичного критичного реалізму), тобто максимально об'єктивного й відсторонено правдивого відображення доби й була його органічною стильовою домінантою – це Євген Плужник. Тож розглянувши під цим кутом зору творчість Ірчана, Мамонтова і Плужника, можна окреслити проблему реалістичного напрямку в українській драматургії 1920-х років – в її трьох варіативних авторських відгалуженнях. І тут, як і стосовно експресіонізму, необхідна чітке наукове розмежування – між класичним історико-літературним визначенням реалізму як провідного стилю другої половини XIX ст. із його визначальними рисами та тим спотвореним та утилізованим для власних ідеологічно-псевдоестетичних потреб «інваріантом» реалізму, який був покладений у фундамент новітньої радянської культури, – розмежування, яке було чітко сформульоване знову ж таки Д. Наливайком: «Реалізм це породження епохи, означеної бурхливим розвитком науки та ствердженням її в ролі домінанти духовно-творчої практики людства, характеризується визначеною спрямованістю на художнє пізнання й засноване на ньому потрактування буття. У багатofункціональності мистецтва реалізм на передній план висуває

пізнавальну функцію, однією з визначальних прикмет його поетики і стилю стає аналітичність. Як засадничі принципи творчості виступають у ньому спостереження, вивчення та аналіз реально існуючого і його неупереджено-об'єктивне (що мислилося як правдиве) зображення... Словом, засадничі принципи реалізму як найменше відповідали підходу до мистецтва, властивого тоталітарній комуністичній системі, інтерпретацій нею його завдань і функцій, серед яких найважливішими були виявлення «неминучого майбутнього»...Вищою мірою характеристичне для соцреалізму те, що центральними категоріями цієї художньої системи виступають категорії класовості, партійності й народності – категорії суто ідеологічні, позбавлені естетико-художньої іманентності» [2, с. 49].

Ранні прозові твори Мирослава Ірчана – ще дореволюційна збірка новел «Сміх нірвани» (1916) або збірка вже 1920 року «Фільми революції» – були позначені, як відомо, впливом символізму, й творів Яцкова, Гауптмана та Метерлінка. Проте після свого «Бунтаря» 1921 року як однієї з перших зразкових агітаційних драм, овіяних дещо абстрактним пафосом революційного романтизму, Ірчан відкриває у своїй творчості наступний період – так званого «документального реалізму»: коли безпосередньою сюжетною основою його творів стають взяті просто з реального життя (а інколи й з газетних шпальт) історії локальних класових битв та їх героїв. Об'єднані цією єдиною схемою сюжетної побудови, його п'єси «Безробітні» (1923), «12» (1923), «Родина щіткарів» (1923) «Підземна Галичина» (1926) та «Радій» (1929), вирізнялись однак різним рівнем художнього синкретизму – поєднання символістських, романтичних, реалістичних стильових ознак. Так, реалістично заданий сюжет, як правило, мав у них героїко-романтичне розв'язання; задані на початку як типові образи борців за справедливий соціальний лад на протязі твору почасти залишалися нерозвинутими у рамках тієї ж агітаційно-романтичної схеми; доволі правдоподібні колізії класових двобоїв поєднувались із символістським пафосом розлогих монологів та надмірною експресією викликаних ними колізіями почуттів. У другій половині 1920-х років після надзвичайно сценічно успішної «Родини щіткарів» Мирослава Ірчана на сторінках українських спеціалізованих періодичних видань «Сільський театр» і «Культробітник» були опубліковані наступні його п'єси «Підземна Галичина» (1926) та «Радій» («Отрута») (1927), котрі внесли своєрідні тематичні й жанрово-стильові ноти у розмаїття української драматургії цього періоду та свідчили про подальший розвиток таланту драматурга у напрямку *психологічного реалізму*.

У п'єсі «Підземна Галичина», не зраджуючи своєї основної риси – побудови сюжету на документальних фактах, адже вона була присвячена класовим двобоям на окупованій Польщею Західній Україні, Ірчан ставить у центр доволі значущий у всій його драматургії образ провокатора – колишнього студента Адама Микитюка. Нібито всуціль негативний герой-зрадник вирізняється у п'єсі складною душевною організацією та широким діапазоном почуттів та емоцій – крім страху, жадоби грошей та мрій про втечу за кордон, Адамом керує ще й кохання до юної підпільниці Оленки, а також пристрасне прагнення вижити, вирватись із нескінченних кривавих перипетій політичної гри. Підпільники-комуністи ж, як і в ранніх агітаційних п'єсах Ірчана «Бунтар» і «12» лишаються цілісно-бездоганними й одноманітними за характерами. Оленка, образ якої репрезентує тут у жіночому варіанті тип непохитного борця за ідею, здатного на кривавий злочин-вибір в ім'я цієї ідеї, у фіналі власноруч здійснює страту Адама, пафосно зрікаючись свого кохання й ототожнюючи себе з підпільною групою «Підземна Галичина». Тонке психологічне нюансування «образу ворога» виокремлювало «Підземну Галичину» не лише серед творів самого М. Ірчана, а в усій тогочасній українській драматургії, де набирав силу антишкідницький тематичний напрям. Завдяки психологічній складності центрального, негативно акцентованого персонажа, його багатогранності та активній ролі у сюжеті «Підземна Галичина» перегукується насамперед із «Його власністю» Я. Мамонтова, створеною майже одночасно. П'єса, крім посилення психологічного реалізму, засвідчила також формальну еволюцію драматичної творчості Ірчана, якій на першому етапі не вистачало композиційно-стильовою вивіреності. Остаточну еволюцію автора – від агітаційно-документального реалізму у бік психологічного реалізму, але все ще не позбавленого символічних та експресіоністичних вкраплень, засвідчила наступна драма «Радій», ставши вершиною у творчому доробку Ірчана-драматурга, поряд із «Підземною Галичиною» та «Родиною щіткарів».

Яків Мамонтов, на відміну від багатьох українських драматургів, протягом переламних для української літератури 1926–1928-х років маніфестує свої ідейно-естетичні погляди не лише через низку творів, що були суголосні кожному черговому ідеологічно-стильовому віянню, а й у численних критичних, історико-літературних та теоретичних друкованих виступах. На перший ювілей жовтневої революції він публікує статтю «Театральний фронт перед жовтневим десятиріччям» (1927), де безапеляційно стверджує, що за десять років після революції на українському кону цілком запанував реалістичний напрям. Однак при цьому

автор наголошував на існуванні двох різновидів *реалізму* в драматургії – назадницького, консервативного та нового, прогресивного – і запропонував для останнього власновироблений термін «конструктивний реалізм», намагаючись компромісно поєднати елементи авангардної форми (зокрема, декорації-конструкції) та реалістичний зміст твору.

Цей перехід Мамонтова до реалістично-психологічного стилю переконливо ілюструють п'єси другої половини та кінця 1920-х років, котрі органічно продовжували близьку йому особистісно-екзистенційну проблематику. У ранніх творах драматурга ця проблематика розкривалася зазвичай на матеріалі приватного людського життя, у стилі реального символізму ібсенівського типу, де структурно-сисловою основою залишається внутрішня колізія особистості й реалістичний психологізм цілком відповідає реальним життєвим суперечностям, до змалювання яких завжди тяжів драматург. Центральні герої п'єс Мамонтова «Батальйон мертвих» (1924), «Княжна Вікторія» (1928) та «Його власність» (1929) постають за новітньою ідейно-естетичною логікою насамперед представниками віджилого панівного класу, які повинні відповідати за своє паразитичне існування протягом століть, і покійно приймаючи усі соціальні випробування як покарання, – поступитися місцем на історичній сцені представникам класів трудящих. Та попри певні авторські наміри мистецька вимогливість та смак Мамонтова змушували його дотримуватись художньо-психологічної достовірності у змалюванні образів представників колишньої аристократії. У цих п'єсах середини та другої половини 1920-х років, побудованих на історичному матеріалі революційних воєн та тоталітарних чисток, відіграє значну роль соціальний аспект внутрішньої колізії персонажа, а стиль автора наближається до реалістичного, хіба що із деякими формально-стильовими символічними вкрапленнями в «Батальйоні мертвих», – тобто також являє собою скоріше явище більш чи менш вдалого стильового синкретизму з реалістичною стильовою домінантою.

Написана Я. Мамонтовим 1929 року п'єса «Його власність» на побіжний погляд уже цілком відповідає протоканонічним лекалам соцреалізму, тобто видається написаним «на злобу дня» твором, де автор спробував художньо втілити ідеологічний за походженням образ «ворога народу» і пристати до нового антишкідницького тематичного напрямку. Однак при більш уважному прочитанні стає очевидним: «Його власність» виявилась певним чином підсумковим твором і для вище розглянутої низки п'єс про трагічну історичну долю у пореволюційну добу української аристократії, як соціальної, так і духовної, до якої належить головний герой п'єси професор Дорош. Уже в I дії «Його власності» отримує зав'язку

основний соціально-етичний конфлікт п'єси: між носієм старого дореволюційного світогляду колишнім землевласником і професором Дорошем та нового радянського – інженером Ружним, якого надіслано керувати геологічними розробками на території колишнього родового маєтку Дорошів. Шматок знайденого там цінного лабрадориту відправляють до Києва на експертизу, але він потрапляє до рук професора, і той, охоплений ностальгічно-власницькими пориваннями, підміняє контрольний зразок. Ружний викриває злочин професора проти нового ладу, а Дорош своєю чергою звинувачує радянського інженера та подібних йому нових хазяїв життя в тому, що скоро через їх діяльність «країна взагалі залишиться без мармуру, та й без хліба». Однак пізніше, у болючих роздумах на самоті Дорош визнає, що, підмінивши зразок, втратив людську та професійну честь, й добровільно йде з життя, не чекаючи арешту.

Попри численні звинувачення інших на адресу «ворога народу» та його власні репліки, сповнені ненависті до нового соціального ладу, поведінка професора лишається у «Його власності» найбільш реалістично-вмотивованою, а його образ – психологічно переконливим і навіть привабливим. Світоглядні переконання Дороша, вибір, обумовлений ними, й нюанси складних почуттів, що розкриваються у сцені зустрічі головного героя зі старим камердинером та в сцені прощання з маленьким сином перед самогубством, надають його постаті людської теплоти та неповторності. Разом із тим, сповнені фальшивого газетного пафосу позиція та мова інженера Ружного навпаки перетворює цього головного, за традиційною соціалістичною драматургічною схемою, позитивного героя «Його власності» на деіндивідуалізований персонаж-функцію. Не лише за дотепним означенням Дороша, а й за авторським утіленням, мета і сенс життя Ружного цілком вичерпуються радянською посадою – й тому ідейне протистояння героїв-антагоністів як основний конфлікт у творі дещо втрачає свою гостроту, залишаючись більш переконливим в особисто-інтимній площині. Адже єдина прикра вада комуніста Ружного, що надає йому хоч якоїсь людської своєрідності, – це зневажливо-брутальне поводження із вагітною від нього сільською дівчиною, яку він кидає через її повну морально-інтелектуальну невідповідність стандартам «нової жінки», переключаючи свою увагу без будь-яких докорів сумління на законну дружину Дороша Віру. Лінія Віри залишається ще однією більш-менш повноцінною психологічною колізією у драмі, крім душевної боротьби Дороша, – і колізією для тієї доби досить ідейно-актуальною, але правдиво розкритою. Прагнучи стати корисним членом нового суспільства й вирватись із шлюбної пастки, що цілком відповідає ідеологічним кліше

радянської драми, Віра проте неспроможна відразу зрадити Дороша, в ній довго домінує застаріла жіночність – як слабкість та вірність осоружному чоловікові, незважаючи на невідступну наполегливість Ружного. Таким чином, усупереч раціональним намаганням драматурга, у постатях головного героя п'єси немолодого професора Дороша та його дружини, у їхній особистій – як соціально-етичній, так і сімейній – драмі сконцентрувалася не тільки основна художньо-стильова вартість твору, а й певна художня правда доби формування тоталітарного суспільства.

Драматична творчість одного з найвизначніших поетів Розстріляного Відродження Євгена Плужника була представлена лише трьома п'єсами – «У дворі на передмісті», «Професор Сухораб» та «Змова у Києві» – й залишилася осібною та маловідомою для сучасників сторінкою української драматургії порубіжжя 1920–1930-х років. Схильність до напрочуд тверезого та об'єктивного, особливо для поета за основним покликанням, сприйняття дійсності, невідкладність ідейній заангажованості та естетичним модам, якими позначені медитативно-філософська лірика та наснажені трагедійно-епічними колізіями поеми «Канів» і «Галілей», – обумовили й тематичну та стильову своєрідність п'єс Плужника. Саме у драматичному жанрі він розкрився як суворий реаліст і тонкий психолог, можливо, навіть яскравіше, ніж у своєму єдиному прозовому творі – романі «Недуга» (1928). Його перша п'єса «У дворі на передмісті» (1926), як і роман, була пов'язана із темою морального зубожіння та розпаду людської особистості у першому в світі соціалістичному суспільстві – й дорівнювали за своєрідністю її художнього трактування до прозових творів М.Хвильового, В. Підмогильного та п'єс М. Куліша «Зона», «Мина Мазайло» та «Народний Малахій». Цими ж мотивами та рисами реалістичного стилю, овіяного легкою іронією, що постійно межує із щирим драматизмом, була позначена й наступна п'єса Є. Плужника «Професор Сухораб» (1929), присвячена вже небезпечній на той час темі історичної долі інтелігенції. По своїй суті комплекс інтелігентності головного героя п'єси професора Сухораба тотожній комплексу духовно-етичних якостей, що й визначають унікальну людську особистість. І сутність центрального конфлікту твору полягає у зіткненні безкомпромісної цілісної особистості з дітьми-конформістами, які, позбавляючись морально-етичного комплексу інтелігентності заради матеріального та фізичного виживання у суспільстві. Змальована Плужником в трагікомедії «Змова у Києві» пізніше, вже на межі 1920–1930-х років, але не менш реалістично, доба першої п'ятирічки вже передбачала тотальну державну підконтрольність людської істоти до її найінтимніших глибин. Та ці вимоги соціалістичного суспільства виявляються

нездійсненими для головного героя твору, старого інженера Лукаша, який також переживає гострий конфлікт із дорослими дітьми, що мають різні світоглядно-політичні позиції: його людське серце протестує проти жертви власним сином в ім'я тоталітарної ідеї, хоча обов'язок щирого попутника і спонукає до цього. Перегукуючись за структурною схемою із такою ж багатоосібною «Шахтою Марія» І. Дніпровського та іншими п'єсами антишкідницького тематичного напрямку, за істинним змістом та розв'язкою внутрішньої колізії головного героя «Змова у Києві» наближається до «Між двох сил» В. Винниченка та «Патетичної сонати» М. Куліша.

Отже, образи головних героїв у п'єсах Мамонтова та Плужника поставали як найбільш художньо повнокровні та антикон'юнктурні серед творів, присвячених історичній ролі та долі інтелігенції в новому радянському суспільстві. Вже наприкінці 1920-х і особливо у 1930-х роках ця драматургія перетвориться у цілий тематичний пласт, окреслений типовими сюжетно-смісловими рисами, цілком відповідними ідеологічним вимогам: «Розробка теми інтелігенції теж якоюсь мірою засвідчувала жанрово-тематичне збагачення та інтелектуальне зростання української літератури. Але тут були свої стереотипи: протиставлення молодих радянських кадрів буржуазній інтелігенції; суто інструменталістське розуміння інтелігента як «спеца» без уявлення про величезне явище культури як такої; зверхній погляд на стару інтелігенцію як класово обмежену і тому нездатну до творчості в масштабах, яких вимагає епоха. Прикладом для академіка був пролетар, від якого треба було набиратися світогляду і класової мудрості. Студенти з робітничо-селянської молоді сміливо руйнували фальшиві авторитети буржуазних професорів і переконували цих професорів або викривали. Так часом профанувалися загалом гуманістичні думки про народну інтелігенцію, про зв'язок науки з життям, про життєву мудрість народу тощо...» [1, с. 93].

Наскільки не відповідали та навіть протистояли «Професор Сухораб» та «Змова у Києві» Плужника і навіть «Його власність» Мамонтова стереотипам радянської літератури про інтелігенцію стає особливо очевидно, якщо порівняти ці п'єси із написаним згодом «Ахітектором Шалько» того ж Мамонтова або «Кадрами» І. Микитенка. Отже, можна констатувати, на порубіжжі 1920–1930 років настали часи, коли старе поняття *реалізм* за умови достатньої чесності та мужності митця, втрачаючи виключно історико-літературне та естетико-філософське тлумачення, набувало небезпечної для авторського майбуття тотожності із *правдою епохи* як такою, перетворюючи твір на художньо-документальне свідчення

про неї. І найбільш показово у саме такому ракурсі реалістичного стилю були твори М. Ірчана, Я. Мамонтова та Є. Плужника «з життя колишніх аристократів», – присвячені насправді неоправно-трагічним пореволюційним трансформаціям такого соціо-культурного феномену як інтелігенція у 1920–1930-х роках.

Література

1. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду. *Сучасність*. 2003. №1. С. 85–101.
2. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму. *Слово і Час*. 2008. №9. С. 46–54.
3. Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні. *Життя і революція*. 1928. №4. С. 11–24.

Мозуль А.А.

здобувачка вищої освіти

Пустовіт В.Ю.

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри української філології та журналістики

Східноукраїнський національний університет

імені Володимира Даля

ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ «ПІЗНО» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Анотація: У статті подано аналіз оповідання «Пізно» Лесі Українки, увага авторки зосереджена на елементах поетики.

Ключові слова: критика, белетристика, прозовий твір, оповідання, портрет, жінка.

Mozul A., Pustovit V. Poetics of the Story «Late» Lesya Ukrainka. The article tells about the critique of Lesya Ukrainka's prose works. Her story «Late», the meaning of the word "late" in a woman's life is analyzed.

Key words: criticism, fiction, prose story, story, portrait, woman.

25 лютого 2021 року виповнилося 150 років з дня народження Лесі Українки (Лариси Петрівни Косач-Квітки) – видатної української письменниці, драматургині та громадської діячки, однієї з центральних постатей національної культури. Вона належить до того неширокого кола