6. *Долгов К.* От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
7. *Кен Л.* Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // *Науч.* труды Курского педагогического института. – Курск: Курск. гос. пединститут, 1975. – Т. 37 (130). – С. 44-66.
8. *Кирсис С.* Леонид Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма // *Учен.* записки Тартуского госуниверситета. – Вып. 645: Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1985. – С. 122-132.
9. *Ковалів Ю.* Експресіонізм // *Літературознавча* енциклопедія: У 2 т. – Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К.: ВЦ Академія, 2007. – С. 322-324.
10. *Красильников Р.* Образ смерти в литературном произведении: модели и урони анализа. – Вологда: ГУКИАЦК, 2007. – 140 с.
11. *Мафтин Н.* У пошуках "grand" стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття: Монографія. – Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. – 336 с.
12. *Московкина И.* Между "pro" и "contra": координаты художественного мира Леонида Андреева. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2005. – 288 с.
13. *Печарський А.* Поетика творчості Осипа Турянського. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 202 с.
14. *Савченко С.* Експресіонізм у німецькій літературі // *Експресіонізм* та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини. – К.: Сяйво, 1929. – С.9–63.
15. *Сиваченко Г.* Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
16. *Турянський О.* Поза межами болю // *Турянський О.* Поза межами болю: повість-поема; Син землі: роман; оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – С.42–127.
17. *Турянський О.* Рецензент і критик // *Літературні* вісті. – 1927. – Ч. 3–4. – С.10–11.
18. *Шенкао М.* Смерть как социокультурный феномен. – К.: Ника-Центр, Эльга; М.: Старклайт, 2003. – 320 с.
19. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
20. *Edschmid K.* Über den Expressionismusin der Literatur und die neue Dichtung. – Berlin: Brich Reiss Verlag, 1919. – 267 s.
21. *Patajczak J.* Krzyk i ekstaza: Antologia polskiego ekspresjonizmu. – Poznań, 1987. – 468 s.

Отримано 9 вересня 2011 р. *м. Івано-Франківськ*

Анжела Матющенко

УДК 821.161.2 – 2.09 "192" : 7.036.1

ПРОТОКАНОН СОЦРЕАЛІЗМУ ТА УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 1920-Х РОКІВ

У статті досліджено процес відстоювання національної духовно-естетичної ідентичності в українській драматургії 1920-х років, коли ідеологізований канон соцреалізму тільки формувався. Окреслюючи цей суперечливий період як період протоканону, авторка наголошує, що приналежні до нього найбільш значущі твори українських драматургів були позначені не тільки нав'язуваними зовні ідеологічними концептами, а і їх художнім подоланням.

Ключові слова: канон соціалістичного реалізму, протоканон, ідеологічні концепти.

Anzhela Matiuschenko. The protocanon of socialist realism and the Ukrainian drama of the 1920's

The paper traces back the formation of national spiritual and aesthetic identity in the Ukrainian drama of the 1920's, as the canon of socialist realism still have not assumed its final shape. Defining this controversial period as protocanonic, the author argues that the most significant drama texts written at that time did not merely reproduce the imposed ideological concepts, but also developed towards their aesthetic neutralization.

Key words: the canon of socialist realism, protocanon, ideological concepts.

Художня багатовимірність і складність періоду 1920-х років для української літератури та мистецтва була, як відомо, зумовлена взаємодією на теренах нашої культури визначальних світоглядно-естетичних процесів першої третини

ХХ століття – розпочатої раніше модернізації національної літератури, хвилі авангардних художніх течій у світовому мистецтві та формування ідеологізовано-нормативної естетики тоталітарного суспільства. Вплив на українську драматургію 1920-х років процесу модернізації, що тривав до 1930-х років, та світового авангарду розглядається в одному з наукових досліджень останнього періоду "Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття" Т. Свербілової, Н. Малютіної та Л. Скорини [див.: 6]. Що ж стосується конфронтації живої літературної практики й поступово зростаючого впродовж десятиліття тиску на неї "ідейно-художнього" керівництва з боку ідеологічної державної машини, то її об'єктивне висвітлення неможливе без новітнього наукового прочитання *феномену соціалістичного реалізму*, котрий на початку 1930-х років був об'явлений генеральним художнім методом радянського мистецтва та літератури. Останнім часом у нас з'явилась перша ґрунтовна наукова праця, де метод соцреалізму розглянутий у трьох іпостасях – як літературна практика, теорія та історіографічна модель. Це монографія В. Хархун "Соцреалістичний канон в українській літературі: ґенеза, розвиток, модифікації" [див.: 8]. Вагомість цієї праці зумовлена насамперед тим, що авторка не тільки подала широку обсервацію західного та пострадянського (російського та українського) наукового дискурсу про соцреалізм, а й, спираючись на нього, дослідила процес остаточного оформлення (1930-ті роки) та панування соцреалістичного канону (1940-і – поч. 1950-х рр.) на матеріалі власне національної літератури, виокремивши для цього такі її ключові постаті, як А. Головко, П. Тичина, М. Рильський, О. Корнійчук, О. Довженко та Ю. Яновський. Характеризуючи ж 1920-ті роки, В. Хархун спирається на концепцію одного з провідних західних теоретиків соцреалізму Х. Гюнтера й означує їх як *період протоканону* – тобто формування в надрах живого художнього процесу тих рис та явищ, що згодом стануть каркасом майбутньої канонічної доктрини. Цей період найскладніший та найсуперечливіший для історико-теоретичного узагальнення, адже у світовій науці досі точиться суперечка про генезу соцреалізму. Так, радянське літературознавство й деякі з пострадянських учених відстоюють іманентність соцреалізму як органічного етапу розвитку літератур, вибудовуючи історико-літературну схему "натуралізм – критичний реалізм – авангард – соцреалізм" [див.: 7]. А новітні дослідники, наслідуючи в цьому основну тенденцію західної совєтології, наголошують на його штучності, розглядаючи "як типово тоталітарний проект, спосіб оприявлення дискурсу радянської влади, а, отже, явище штучно змодельоване та "закріплене" у парадигмі літературно-художнього мислення" [8, 58].

Сьогодні, коли долається зрозуміла тенденційність у сприйнятті цього явища, найпліднішим видається синтез означених поглядів на соцреалізм. Стає очевидним, що впродовж двох пореволюційних десятиліть теоретики майбутнього методу селекціонували та підтримували в живому літературному процесі саме й лише ті тенденції (певною мірою органічні для російської літератури та які мали велику історичну тяглість), котрі й дозволили в 1934 році на першому з'їзді радянських письменників затвердити "єдину й неподільну" ідейно-естетичну доктрину тоталітарного суспільства. Тут слід наголосити, що йдеться не про іманентні художньо-естетичні тенденції – такі як панування реалізму в XIX ст. або розвиток авангардних течій на початку ХХ. Нині очевидно, що соцреалізм не був їх прямим та законним "нащадком", а лише відсорбовував та утилітаризував для власних потреб їх певні формально-поверхові ознаки, – такий погляд на соцреалізм обстоює, зокрема, Д. Наливайко [5, 49].

Загальновідомо, що питомим історичним підґрунтям витворення майбутнього соцреалістичного канону в Росії були певні суспільно-культурні процеси

XIX – поч. XX ст. Це, по-перше, традиція жорсткого державно-цензурного нагляду над мистецтвом; по-друге, це перемога в боротьбі критичних напрямів ліворадикальної ідеологізованої критики (Чернишевський-Добролюбов-Писарєв), що вважала своїм правом коректувати й виховувати письменника, визначати вартість художнього твору, виходячи з його буквалістської відповідності "самому життю" та значущості для нагальних, всуціль позакультурних суспільних потреб; по-третє, це формування письменницької когорти, що її пізніше очолив Горький, яка намагалася "художньо" відповідати подібним критичним настановам. А на початку XX ст., напередодні жовтневого перевороту, спадкоємцями соціологізованої критики XIX ст. стали перші яскраві представники вже т. зв. пролетарської критики, а за сумісництвом і головні діячі більшовицького руху – Ленін, Луначарський, Троцький, які ще до 1917 року формулювали тези про "класовість" та "партійність" літератури. Згубну тяглість подібних тенденцій російської критики та її впливу на розвиток літератури, що мали вирішальне значення для подальшого формування канону соцреалізму, на початку 1990-х років констатували навіть деякі з російських учених. Зокрема, відомий літературознавець та культуролог І. Кондаков, вибудовуючи історично послідовну лінію цілеспрямованої боротьби ортодоксально-соціологічної критики з непідконтрольною художньою творчістю, доходив висновку: "Якщо російська література, яку аналізувала, інтерпретувала, оцінювала російська літературна критика, була невповні художньою і більше, ніж це буває в інших національних культурах (насамперед європейських), політизованою та соціологізованою, то вітчизняна критика, що робила її своїм предметом і була й поза тим межовим культурним явищем, виявилась політизованою та соціологізованою вже в геометричній прогресії – на межі (і навіть за межею!) публіцистики. Тим самим був забезпечений історично та послідовно *контркультурний* характер російської літературної критики – у її найхарактерніших магістральних тенденціях… Коли ж влада в країні була захоплена більшовиками, літературна критика, якій були надані репресивні функції, спромоглася здійснити, довести до кінця ідею перетворення літератури на додаток політики, на "літературну частку партійної справи". Боротьба критики з літературою в радянській культурі ставала цілеспрямованою *політикою* партії та держави, що поєднала риси *тотальної контркультури та державного тероризму*" [4, 126-127].

Отже, якщо брати до уваги один із найсуттєвіших аспектів літературного життя – стосунки критики з художниками слова – то в російському варіанті вони виявились готовим підґрунтям для формування ідеологічно-естетичної доктрини великодержавницького типу. Не кажучи вже про глибинні національні ментально-онтологічні засади цієї доктрини: історичну схильність до самодержавництва-авторитаризму-вождизму в усіх сферах, зокрема в культурі; відсутність самодостатньої наукової філософії, натомість христологічне спрямування філософських та літературних творів, що за радянських часів виродилось у псевдорелігійний каркас марксистсько-ленінської ідеології та естетики. Адже їх альфою й омегою – основним історичним та художнім сюжетом – стає людське жертвопринесення во славу вождя та в ім'я прийдешнього утопічного раю на землі.

Безумовно, українська культура, що розвивалась у ще несприятливіших бездержавно-колоніальних умовах, також не була вільною від певних різновидів заангажованості. Однак основна й унікальна серед них – націотворча, що у своєму найпопулярнішому варіанті отримала назву народництва, – була за своєю суттю адекватнішою до природи мистецтва, адже передбачала збереження через літературу духовних національних констант. Тому

нав'язування заангажованості ідейно-соціологічної (яка згодом перетворилась на ідеологічно-псевдоестетичну) після 1917 року для справді обдарованих українських митців стало процесом дуже болісним та суперечливим. Тож і власне оприявлення в їх творах соцреалістичного канону (котрий упродовж 1920-х років тільки формувався в магнітному полі традиційно-реалістичних, модерних та авангардних стильових потоків), давало художні результати, далеко не відповідні очікуванням та настановам партійних і критичних деміургів новітньої доктрини. Однак, справедливо наголошуючи в цілому на колоніальному характері укорінення соцреалізму в українській культурі, яке остаточно довершив небачений терор проти її діячів у 1930-х, В. Хархун точно окреслює також деякі внутрішньо іманентні чинники цього процесу: "…Впливав загальний пафос культурної ситуації, зокрема спокуса розбудови національного життя, дарована радянською державою на її початковому етапі, утопійні моделі, ґрунтовані на поєднанні "загірної комуни" й національного буття, загальний енергетичний струмінь "розбудови", визначальний для духовного життя 1920-х та ідеологічно "переформатований" у 1930-х… Свою роль відіграла національна специфіка української літератури, зокрема домінування романтичного мислення, що зумовлює пріоритет поетичних жанрів. Так, приміром, канон українського соцреалізму 1930-х цементують поетичні збірки П. Тичини та М. Рильского, а не художньо слабші виробничі романи" [8, 61-62]. Тут потрібно додати, що неабияку роль у заангажованості митців соціалістичними ідеями зіграв і такий чинник, як соціальне походження більшості представників українського Розстріляного відродження: бувши представниками найбільш соціально упосліджених верств царської імперії, вони не могли попервах не співчувати програмі їх політичного звільнення та встановлення соціальної справедливості, під гаслами якої більшовики боролися "за владу народу". Тим більше що цими ідеями протягом XIX – початку XX ст. були перейняті не лише найпрогресивніші суспільно-громадські рухи, а й видатні європейські культурні явища.

Варто зауважити: якщо саме поетичний доробок Тичини й Рильського найбільш виразно репрезентує остаточне оформлення соцреалістичного канону в українській літературі 1930-х рр. (паралельно з епічним жанром у російській), то процес його формування, тобто художнє побутування ще як протоканону впродовж 1920-х років, найяскравіше простежується саме в драмі. Так, у російській драматургії середини 1920-х (а саме в 1926 р.) однією з напопулярнійших, а згодом хрестоматійних "ідеологічно правильних" п'єс стає "Любов Ярова" К. Треньова. Тут у достатньо переконливій художній формі фіксується основний сюжет майбутнього соцреалізму: людське жертвопринесення, що здійснює героїня (Ярова виказує більшовикам власного чоловіка-білогвардійця), остаточно закріплює її ідеологічну чистоту та відданість революції. А вповні "торжество" нового методу демонструє 1933 року, претендуючи на вищий драматургічний жанр, "Оптимістична трагедія" В. Вишневського, де відбувається революційне жертвопринесення не тільки на індивідуальному рівні (загибель головної героїні Комісара), а як наслідування прикладу та процес ідейного самоусвідомлення маси – і на колективному рівні. Так само, дублюючи подібну схему, апофеозом перемоги соцреалізму в українській літературі (можливо, перекриваючи вплив поезії як більш масовий жанр), постає драма "Загибель ескадри" О. Корнійчука в тому ж таки 1933 р.

Причин подібного пріоритету драматургії у придатності до художнього оприявлення ідеологічних схем було кілька. На поверхні лежать суто прагматичні підходи влади до наймасовішого та найдоступнішого для сприйняття (поряд із кіно) виду мистецтва, що завдяки впливу на глядача на

тільки зомбувало його свідомість марксистсько-ленінськими, дуже спрощеними класово-соціальними колізіями, а й формувало її в необхідному світоглядному напрямку, подаючи на сцені як "реальну" чотирьохвимірну утопічну модель соціалістичного світоустрою. Поступово набуваючи викінченості тоталітарної держави, цей устрій поширював драматургічні принципи крайньої поляризації, боротьби антиномій на всі інші види мистецтва, як стверджує Х. Гюнтер: "…Недозволеною провокацією сприймається незалежний самоцінний твір мистецтва. Все пронизано до самого дна дуже яскравою метафорикою боротьби та знищення… Схильність до надполяризації виявляється не тільки в ідеології, пропаганді та публіцистиці, а й у словесних видах мистецтва (літературі, театрі, кіно), котрі покликані ритуалізованим способом відображати боротьбу із різноманітними видами зла, "викривати" ворога" [2, 32].

Отже, глибинні, питомо естетичні підстави для "призначення" саме драми флагманом новітньої культури полягали в самій її фундаментальній властивості – як мистецтва конфлікту, зіткнення протилежностей, їх боротьби, яку також можна було найбільш "природно" й безболісно "пристосувати" для відображення ідейно та соціально антагоністичних героїв, класів та світів – замість відображення істинних філософсько-діалектичних суперечностей людського буття й душі. Знаменно й те, що, уповні використавши ці властивості драми в 1920-х роках, партійно-критичний диктат щодо мистецтва вже в 1930-х починає ці ж властивості драми поступово деформувати й знищувати з тією ж ідеологічно-виховною метою – формулюючи *теорію безконфліктності* соціалістичного суспільства, а отже, і його драматургічної моделі. У світлі цього механізму знищення протиріч в основі драматичних творів стає зрозумілим, чому всі означені за жанром як трагедії п'єси 1930-х років (та ж "Оптимістична трагедія" або "Комсомольці" та "Невідомі солдати" Л. Первомайського) могли будуватися лише на історичному матеріалі доби революції та громадянської війни. Водночас стає зрозумілим рівень мистецької відваги Миколи Куліша, який ще у другій половині 1920-х надає своєму "Народному Малахію" підзаголовок "трагедійне".

Враховуючи означені родові естетичні властивості драми, стає зрозумілим, наскільки складною поставала дилема "бути чи не бути" ідейно заангажованим автором для українських драматургів уже на початку 1920-х років. Ще одна специфічна особливість драми – те, що доконечна художня реалізація драматичного твору неможлива без сценічного втілення, – уже змушувала їх вступати в залежні стосунки з радянською владою, котра відразу ж після пореволюційної націоналізації театрів заходилася створювати органи контролю та керування над мистецтвом – реперткоми, цензурні комітети та конкурсні комісії, а також критичні друковані видання. Тож таке вразливе для будь-якого митця питання творчої свободи для українських драматургів у 1920-х роках жорстко й "драматично" було пов'язане з питанням справжньої творчої реалізації, а вже на початку жахливих 1930-х – фізичного виживання як такого.

За таких умов творчого процесу зі сьогодення важко визначити остаточно, наскільки кожен із митців долучався до соцреалістичного протоканону добровільно, за власними переконаннями, а наскільки – під тиском страху або кон'юнктурних міркувань. Проте за типом художнього оприявлення у творах рис цього протоканону провідних українських драматургів можна умовно поділити на певні категорії. До першої категорії належали ті, хто демонстрував *повне й свідоме "вкладання"* в іще не закріплені остаточно, але відчутні ідейно-естетичні настанови епохи: це насамперед Мирослав Ірчан із його первістками авторської агітаційної п'єси 1920–1923-х років "Бунтар", "Безробітні", "Дванадцять" та Яків

Мамонтов, який послідовно творчо втілював кожен наступний найактуальніший в ідейно-жанровому сенсі драматургічний запит доби – від агітаційної драми "До третіх півнів" початку 1920-х до антишкідницької п'єси "Своя людина" початку 1930-х. До цього ж типу повної (та принаймні позірно добровільної) заангажованості належали й дебютні агітаційні драми першої половини 1920-х років авторства представників письменницької організації "Плуг" – "У червоних шумах" А. Головка, "Шахтарі" та "Люди, чуєте?!" Д .Бедзика, "Лісові круки" В. Минка. До другої категорії можна зарахувати тих драматургів, хто, наслідуючи певні риси протоканону (ідейно-тематичні або сюжетно-стильові), зберігав у своїх творах посутні *індивідуальні художньо-смислові домінанти*, які почасти не тільки не відповідали, а й суперечили іззовні нав'язуваним. Це І. Дніпровський із його драмами середини 1920-х "Любов і дим" та "Яблуневий полон"; це І. Кочерга з його окремішним романтико-алегоричним драматургічним світом, цілісність якого мало порушували такі кон'юнктурні кроки назустріч вимогам доби, як "Марко в пеклі" або кооперативні п'єси кінця 1920-х. І це, нарешті, Є. Плужник, скромність драматургічної спадщини якого аж ніяк не заперечувала її художньо-світоглядної унікальності. До третьої категорії належали ті, хто міг собі дозволити або мав сміливість повністю *ігнорувати ідейно-кон'юнктурні вимоги* доби, – як емігрант В. Винниченко у драмі "Між двох сил", як Б. Антоненко-Давидович у своїх суворо реалістичних "Лицарях абсурду" або М. Івченко в експресіоністсько-апокаліптичній "Повіді". І, нарешті, окремою й недосяжною творчою територією залишався протягом усього протоканонічного періоду геніальний М. Куліш, який, лише беручи за вихідне чергове ідейно-художнє "завдання епохи", так творчо перетоплював риси майбутнього канону в горнилі власної художницької індивідуальності, що вони абсолютно зникали в новітніх вершинах національної драматургії. Хронологічно доба протоканону за різним його побутуванням в українській драматургії розпадається на два окремих періоди, що потребують окремого ж аналізу. Перший період окреслений першою половиною 1920-х років. Початково він характеризувався післяреволюційною хвилею масових драматургічних дійств та видовищ, що правили за прекрасний засіб ідейно-політичної агітації відразу кількох десятків тисяч глядачів, та короткочасним пануванням *першого протоканонічного жанру* – агітаційної п'єси, авторської та анонімної. Але поступово завдяки відносній жанрово-стильовій свободі, впливу авангардних віянь та тяглості модерних процесів українська драматургія до середини 1920-х років переживає справжній розквіт, завдяки появі з-під пера І. Дніпровського, М. Ірчана та М. Куліша повноцінних драматичних шедеврів на революційну тематику різностильового та жанрового спрямування. В їх основі вже простежується єдиний основний сюжет майбутнього соцреалізму, але його розвиток залишається доволі індивідуалізованим у кожного митця. Другий період – від середини 1920-х до початку 1930-х – позначений уже відчутним переважанням ідейно-структурних рис протоканону у творчості більшості українських драматургів, що було зумовлено цілеспрямованим процесом ідейно-естетичної уніфікації мистецтва через критичне цькування, систему заборон на вистави, партчисток та псевдоестетичних дискусій. Цей період позначений також формуванням новітніх жанрово-ідеологічних мутантів на кшталт виробничої п'єси та поступовим зниканням модерно-авангардних тенденцій, за винятком хіба що окремішної неоромантичної творчості Кочерги та унікального драматургічного всесвіту Куліша. Отже, ці два періоди варто розглянути окремо – і з погляду оприявлення протоканону, і в площині жанрово-стильової еволюції, що була тісно пов'язана з ним.

Декларуючи в перші пореволюційні роки показну творчу свободу в царині мистецтва, радянська влада, як відомо, попервах не заважала розквіту новітніх авангардних театральних жанрів (з їх орієнтацією на масовість та актуальність соціально-епічного начала) – інсценізацій класичних творів та історичних подій, оглядів, ревю, мітинг-концертів, агітсудів тощо. З'являється перший нібито повноцінний жанровий вид нового революційного мистецтва – агітаційна п'єса, зразками якої в українській драматургії стають, зокрема, дебютні твори М. Ірчана "Бунтар", "12", "Безробітні". Агітаційну п'єсу можна вважати першим *протоканонічним жанром* майбутнього соцреалізму, оскільки вона містить у собі зародки всіх його основних ідеологічно-естетичних констант. Це свідомий герой-революціонер у центрі та його внутрішня колізія, пов'язана з ідейно-почуттєвою ініціацією цього героя, коли він зрікається свого кохання до представниці ворожого табору (так чинить, зокрема, герой "Бунтаря" Ярослав Жванський); це основний конфлікт, утілений у боротьбі представників народної маси із класовими антагоністами, та основний зовнішній сюжет, коли ці представники під впливом свідомого героя переходять зі стихійно-неусвідомленого стану в якість таких же свідомих борців. Подібна формально-змістова схема простежується в усіх названих п'єсах Ірчана, але серед незчисленних анонімних та непрофесійних агіток перших пореволюційних років його твори вигідно вирізнялися правдивим романтичним пафосом, що був питомою рисою його хисту, та художньою переконливістю, адже автор будував їх на майстерно відібраних фактах з реального життя.

Однак поступово естетично-змістова убогість класових колізій, покладених в основу агітаційної п'єси, ставала дедалі очевиднішою, і це змушувало митців шукати шляхів її художнього уповнокровлення. Деякі драматурги, наприклад, плужани Д. Бедзик та В. Минко, той же Я. Мамонтов у свій доволі популярній драмі "До третіх півнів", частково спираються на провідний жанр української класичної драматургії – мелодраму, збагачуючи реалістичну оповідь про добу класових битв психологічними нюансами людських характерів і стосунків (зокрема, використовують традиційний любовний трикутник, проте з класово загостреними кутами). Але найбільш радикально налаштовані митці намагаються творити нову драматургію за допомогою новітніх авангардних жанрово-стильових моделей, зокрема експресіоністичної драми. Її вплив відчутний у кращих здобутках драматургії першої половини 1920-х – уже не суто агітаційних, а художньо повнокровних драмах, тематично присвячених революції та її наслідкам: "Родина щіткарів" М. Ірчана, "97" та "Комуна в степах" М. Куліша, "Любов і дим" І. Дніпровського. Остання драма – один із найцікавіших та показових прикладів взаємодії в межах одного твору авангардних та протоканонічних ідейно-художніх концептів.

Ще очевиднішим відхиленням від протоканону (уже не тільки в певних стилістично-змістових ракурсах, пов'язаних із впливом експресіонізму, як у драмі "Любов і дим", а на рівні глибинного сенсу твору) була позначена наступна драма І. Дніпровського "Яблуневий полон", яка поряд із першими п'єсами М. Куліша в середині 1920-х років засвідчила справжній злет української драматургії пореволюційного десятиліття. У цей період історично провідна для української літератури загалом романтична парадигма відроджується в новій модифікації революційного романтизму – як перш за все художньо-філософського пафосу народження вимріяного гармонійного світу з кривавого хаосу революцій та воєн. Однак їх надто жорстокі морально-етичні колізії та сумніви в можливості цього народження надають уже таким шедеврам у жанрі революційно-романтичної драми, як "97" М. Куліша та "Яблуневий полон" І. Дніпровського, трагедійного відтінку, який набере повноти

справжнього трагічного пафосу у вершині національної драматургії 1920-х років – "Патетичній сонаті" М. Куліша.

Саме ці дві драми – "Яблуневий полон" Дніпровського, написана в 1926 році одночасно з канонізованою невдовзі "Любов'ю Яровою", та створена в первісному варіанті в ще несприятливіших умовах завершення формування канону наприкінці 1920-х "Патетична соната" Куліша – найпоказовіше демонструють, як українська драматургія у своїх кращих здобутках, засвоюючи протоканонічний генеральний сюжет та образ героя, водночас їх порушувала, а інколи й руйнувала. Наприклад, в одному з ґрунтовних російських досліджень у галузі мистецтвознавства останнього періоду "Формування радянських сюжетів: типологія вітчизняної драми 1920-х – початку 1930-х рр." В. Гудкової так окреслено найхарактерніший для масового потоку пореволюційної російської драматургії тип нового центрального героя: "Аналіз сюжетики та композиції показує, що новим протагоністом ранніх радянських п'єс стає герой-комуніст, що вступає в конфлікт з усіма іншими, селянином та робітником, непманом та вченим. Цей персонаж ініціює забуття колишніх цінностей, пропонує нову етику: відмову від традиційних (християнських) чеснот (співчуття, милосердя, родинних почуттів), розглядає будь-які сумніви як слабкість та гандж, з готовністю підкоряється чужій (незрідка колективній) волі, накинутим іззовні завданням" [1, 9]. Якщо накласти сформульовану тут матрицю головного героя на двох центральних персонажів у "Яблуневому полоні" та "Патетичній сонаті" – комуніста-зрадника Зіновія, через кохання якого до панночки Іви гине цілий полк, та безпартійного поета Ілька Юги, котрий майже до самого фіналу боронить свою любов та загальнолюдський гуманізм як найвищі людські цінності, – відразу ж упадає в око їх разюча розбіжність із цією матрицею. Так, наприкінці п'єси герой Дніпровського приймає смерть від руки власного брата, затятого червоного командира Сатани, як покарання за свою зраду революційного обов'язку. Але він не вбиває кохану Іву та в останню хвилину життя марить не про величну ідею класової боротьби, а про свого ненародженого в цій кривавій боротьбі сина, тобто жахається канонічного акту жертвопринесення, якого вимагала ця ідея. Лише у другому – здійсненому під тиском ідеологічних наглядачів – варіанті фіналу "Патетичної сонати" власноруч стріляє у свою кохану Марину й Ілько Юга, що нібито все ж таки "перевиховується" під впливом більшовика Луки за канонічним ходом сюжету з несвідомого аполітичного суб'єкта у свідомого революційного борця. Але така еволюція героя – поета-інтелігента, що відстоює впродовж твору етико-естетичні підвалини саме християнської цивілізації, яка гине в революції, – не виглядає художньо переконливою. Натомість пробудження в Марині перед загибеллю жіночого начала, здатності відчувати, а не лише боротися, набуває у фіналі "Патетичної сонати" достовірності трагічного одкровення.

Отже, протоканонічний тип непохитного героя-комуніста в обох вершинних творах української драматургії 1920-х років – це Артем-Сатана та Лука – залишається дієвим у сюжеті, але не центральним, а другорядним. Натомість до такого типу героя як фанатичного уособлення ідеї, на перший погляд, також наближаються два центральних жіночих персонажі в "Яблуневому полоні" та "Патетичній сонаті" – отаманша Ярославна та змовниця Марина Ступай. І тут одразу впадає в око паралель із канонічними зразками російської драматургії "Любов'ю Яровою" та "Оптимістичною трагедією", де, хоч як парадоксально, саме жінки – колишня вчителька Ярова та жінка-Комісар – утілюють бездоганний варіант канонічного героя радянської драми. Перша з ваганнями, а друга вже зовсім без з них – приносить людські жертви в ім'я революції (питання, чому, принаймні в художній реальності, саме жіноча природа видається найбільш

придатною для ідеологічного зомбування, – це окрема проблема, що вимагає психоаналітичних підходів). Однак знову ж таки в українському варіанті жінок-героїнь чистота протоканону очевидно не дотримана: по-перше, вони є борцями не за революційну, а за цілком природну ідею національної незалежності своєї батьківщини. По-друге, фанатизм Ярославни – як завжди у Дніпровського – зумовлений насамперед її глибоко особистим почуттям до загиблого від рук червоних чоловіка. А фанатизм Марини, як уже зазначено вище, спливає, як лід на сонці, перед загрозою втрати життя, а з ним і можливості того ж таки жіночого щастя, передсмертну тугу за яким Куліш передає з неперевершеною ліричною силою в останніх монологах своєї героїні.

"Патетичну сонату" цілком правомірно можна означити як романтичну трагедію доби революцій початку XX ст. Герої класичних і романтичних трагедій минулих епох, як правило, гинули внаслідок боротьби за власні переконання або пристрасть, що були посутнім ядром їх єства, і так само гинуть Марина та Ілько – нехай і не до кінця залишаючись усвідомлено відданими власним переконанням та почуттям. Але М. Куліш – за очевидно несвободної ситуації творення п'єси – і *не міг* показати настільки цілісними своїх героїв, що не применшує трагізму їх загибелі, адже гинуть у вирі чужої їм революції кращі представники новонародженої української нації. Більше того, саме здатність до сумніву, навіть зневіри, духовного вагання та пошуку – тобто вся психологічна невичерпність людської істоти, притаманна центральним героям "Яблуневого полону" та "Патетичної сонати", зумовлює ще виразніше їх дистанціювання від магістрального формування соцреалістичного героя. Адже, за спостереженням В. Гудкової, воно призводило до повної примітивізації людської особистості: "Одна з найважливіших рис радянського сюжету, що формувався, яка відбилася в концепції героя, – редукція людської індивідуальності. Людина, що філософствує, грає, мріє, підміняється концепцією людини корисної, людини-функції. Багатство особистісних проявів зводиться до кількох обов'язкових характеристик центрального персонажа: діловитість, колективізм, віра, що не потребує доказів" [1, 24]. На жаль, якщо Зиновій та Іва, Ілько та Марина філософствували, кохали, мріяли, а інколи й грали, то герої наступної драми І. Дніпровського "Шахта Марія", "Його власності" Я. Мамонтова та "Диктатури" І. Микитенка у другій половині 1920-х років уповні демонстрували означену редукцію багатогранних людських індивідуальностей до персонажів-функцій.

З другої половини 1920-х років у процесі формування тоталітарного суспільства й поступового згортання свободи в усіх сферах життя авангардні та модерні тенденції в мистецтві починають заважати формуванню культури тоталітарного типу. Відбувається поступове поглинання й перетворення авангардних жанрово-стильових рис у процесі формування єдиного соцреалістичного канону та відповідних йому жанрових новоутворень. Їх головні ознаки – ідеологічна детермінованість усіх формально-змістових складників твору або і їх цілковита підміна соціально-політичною проблематикою за повної естетичної аморфності. Так, модель експресіоністичної драми, частково закладена в основу перших пореволюційних драм, що були присвячені масовим соціальним зрушенням, перероджується в жанрово-тематичний гібрид виробничої п'єси. Її основними рисами позначені вже такі талановиті твори межі 1920–1930-х років, як "Радій" М. Ірчана, "Шахта Марія" І. Дніпровського, "Змова у Києві" Є. Плужника.

Проте серед цих драм саме остання демонструє – за знову ж таки бездоганного дотримання всіх протоканонічних формально-змістових складників – не лише

глибинне смислове порушення, а й спростування генерального сюжету сталінського канону – кровного жертвопринесення, що має здійснюватися центральним героєм в ім'я ідеї. Блискуче віршована, багатоосібна, надзвичайно напружена за розвитком сюжету, трагікомедія "Змова у Києві" одночасно за зовнішніми ознаками репрезентує модель виробничої та антишкідницької п'єси, бо відтворює боротьбу за план на гігантському виробництві та змову шкідників-спецiв, що прагнуть його зірвати. Однак справжнім драматургічним нервом п'єси стає ідейний та етичний конфлікт у родині головного героя старого інженера Лукаша, два сини й дочка якого належать до ворожих політичних таборів. Наголошуючи на своїй відданості новому суспільству та засуджуючи діяльність власного сина – змовника Василя, Лукаш, проте, не доносить на нього, водночас намагаючись порятувати й життя старшого сина Аркадія, колишнього петлюрівського отамана, і залишається вірним насамперед своїм батьківським почуттям до самого фіналу. Отже, в образі центрального героя Лукаша Плужник, як і Дніпровський у "Яблуневому полоні" та Куліш у "Патетичній сонаті", зважується порушити вже сформовані на той час канони сюжету радянської драми та її героя. Більше того: "Змова у Києві" виступає посутньою художньою противагою пізнішому формуванню протягом 1930-х років одного з головних міфів тоталітарної культури, який одна з провідних західних теоретиків соцреалізму К. Кларк означує як "*міф про велику сім'ю"* [3, 73]. У його підґрунті лежала ідея Сталіна про створення "великої радянської сім'ї", заснованої не на традиційних кровно-родових зв'язках, а на ідеологічній підпорядкованості та відданості ідейних синів та дочок єдиному батькові-вождю й меншим батькам-комуністам. І заради цієї новітньої тоталітарної спільноти кожен, за прикладом Павлика Морозова, мусив зрікатися кровних родичів і навіть знищувати "невірних" серед них.

Тоді ж, на початку 1930-х років, романтична драма першого пореволюційного десятиліття, що піднімала жорстокі перипетії історичних подій на рівень екзистенційної межової ситуації в житті окремої людини та цілого народу, поступово перетворюється на псевдокласицистичний монументальний жанр "оптимістичної трагедії", основним призначенням якого була вже остаточна сакралізація тоталітарного принципу індивідуальної та колективної жертовності в ім'я облудної соціальної утопії. Знаменно, однак, що вершина української драматургії 1920-х років – лірико-романтична трагедія "Патетична соната" М. Куліша, наближаючись за вихідним задумом до цієї жанрово-ідеологічної моделі, не стає її канонічним утіленням, як незабаром "Загибель ескадри" О. Корнійчука. Пояснити це можна лише могутністю творчої індивідуальності Куліша-драматурга, що пропускаючи крізь себе всі ідейно-естетичні токи й залізні вимоги епохи, "видавала на гора" художні здобутки, унікальні за своїми національними філософсько-архетипними смислами та жанрово-стильовими рисами. У творчості М. Куліша відбувається еволюція від комедій водевільного та сатиричного плану "Отак загинув Гуска" та "Хулій Хурина" до зразків провідного жанру світової драматургії XX століття – трагікомедій "Народний Малахій" і "Маклена Граса". "Народний Малахій" та "Мина Мазайло" несуть у собі також зародки жанру абсурдистської драми, заснованої на порушеннях комунікативно-лінгвістичних контактів, а "Вічний бунт" виростає з кліше виробничої п'єси до рівня інтелектуально-дискусійної драми. Однак найбільш важливе й незнищенне духовно-етичне значення творчої спадщини М. Куліша полягає в закладеному в ній глибинному спростуванні таких головних онтологічних засад тоталітарного світоустрою, як, зокрема, *"міф про нову людину"* [7, 569-584]. Драматургія М. Куліша, завжди корелюючи

із глибоко національними варіаціями визначальних архетипних начал, починаючи від драми "97", через "Комуну в степах", "Отак загинув Гуска", "Зона" й до вершинного "Народного Малахія", постає суцільним художнім сумнівом, а в "Народному Малахії" – навіть реквіємом утопічних проектів не лише "нової людини", а й "нового суспільства", які ще тільки-но формувалися як ідеологічні та псевдохудожні моделі. Сатирична ж комедія "Хулій Хурина" за своїм узагальненим змістом спростовує одну з провідних у майбутньому псевдорелігійних засад тоталітарної системи – а саме культ героїв, що був безпосередньо пов'язаний із культом вождів.

Отже, якщо матрична в сенсі формування соцреалістичного канону російська література виявилась цілком готовою та придатною для ілюстрування того, як насильницьким шляхом "сказку сделать былью", то українська література – і драматургія зокрема в особі її кращих представників М. Куліша, І. Дніпровського, Є. Плужника – художньо репрезентувала й до кінця відстоювала трагічний романтичний розрив між мрією про справедливий світоустрій та антигуманною дійсністю першого у світі соціалістичного суспільства. І варто наголосити, що такі п'єси, як "Яблуневий полон", "Патетична соната" та "Змова у Києві" розкривають не "трагедію ідейного фанатизму" – як стверджується, зокрема, у монографії "Від модерну до авангарду" [6, 309], – а *трагедію спротиву ідейному фанатизму*, нехай інколи спротиву непослідовного та марного. Отже, ті художньо-смислові відхилення від соцреалістичного протоканону, які наявні в найзначущих творах української драматургії 1920-х років, свідчать про те, що, якби спочатку не моральне, а потім і фізичне винищення її авторів, іманентний розвиток національної драматургії міг би здійснитися в зовсім іншому напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гудкова В.* Формирование советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х гг.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2007.
2. *Гюнтер Г.* Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // *Вопросы* литературы. – 1992. – Вып.I.
3. *Кларк К.* Сталинский миф о "великой семье" // *Вопросы* литературы. – 1992. – Вып.I.
4. *Кондаков И.* Покушение на литературу (О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре) // *Вопросы* литературы. – 1992. – Вып. II.
5. *Наливайко Д.* Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму //*Слово* і Час. – 2008. – №9.
6. *Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л.* Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX ст. – Черкаси, 2009.
7. *Соцреалистический* канон. – СПб., 2000.
8. *Хархун В.* Соцреалістичний канон в українській літературі: ґенеза, розвиток, модифікації. – Ніжин, 2009.

Отримано 30 червня 2011 р. *м. Київ*