

І. А. Коломієць,

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, м. Харків

СИСТЕМА ОБРАЗІВ ТА КОНФЛІКТІВ Оповідання «ЕССЕ НОМО!» О. КОПИЛЕНКА В КОНТЕКСТІ ДОБИ

Здійснений аналіз образів та сюжетних конфліктів в оповіданні «Ессе homo!» О. Копиленка дозволяє окреслити основні тенденції ранньої прози письменника 1920-х рр. Через художнє втілення людських типів та їх взаємовідносин в умовах нового, післяреволюційного суспільства автор зафіксував у своїй творчості суперечності радянської доби ще на ранній стадії їх розвитку.

Ключові слова: революційна романтика, урбаністичний простір, тип радянської людини, соцреалізм.

Предпринятый анализ образов и сюжетных конфликтов в рассказе «Ессе homo!» А. Копыленко позволяет очертить основные тенденции ранней прозы писателя 1920-х гг. Через художественное воплощение человеческих типов и их взаимоотношений в условиях нового, послереволюционного общества автор зафиксировал в своем творчестве противоречия советского времени еще на ранней стадии их развития.

Ключевые слова: революционная романтика, урбанстическое пространство, тип советского человека, соцреализм.

Attempted analysis of images and plot conflicts in the A. Kopylenko's story «Ecce homo!» allows to outline the basic trends in writer's early prose of the 1920s. Through artistic expression of human types and their relationships in the new, post-revolutionary society the author gave in his works contradictions of the Soviet period at an early stage of their development.

Key words: revolutionary romanticism, urban space, the type of the Soviet man, Socialist Realism.

Згасання наукового зацікавлення творчістю О. Копиленка припало на 1990–2000 рр., коли стартували процеси переоцінки української літератури радянської доби, пов'язані з критичним поглядом на спадщину соцреалізму. До цієї проблеми звернулися багато зарубіжних дослідників (Є. Добренко, К. Кларк, Б. Гройс та інші), а також вітчизняні автори (В. Хархун). Так сталося, що більшу частину творчої діяльності О. Копиленка (1930–50 рр.) слід пов'язувати саме з утіленням на практиці цього методу, офіційно визнаного основним для митців країн СРСР у 1934 році за підсумками Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників [7].

О. Копиленко справді вписався в канон української радянської літератури завдяки численним дитячим творам, романам про радянську школу «Дуже добре» та «Десятикласники». Однак, як слушно зауважила О. Пашник, сьогодні, на хвилі пильної уваги до літератури 20-х рр., спостерігаємо, як «часто ігнорується покоління так званого «червоного відродження», або, за словами Р. Корогодського, «полоненого відродження», одним із представників якого і є Олександр Копиленко. У прозовому доробку цього автора ми можемо зафіксувати актуальні проблеми українського відродження 20–30-х: відображення нового ритму буття у постреволуційний період, спроба досягнення граничних основ буття тощо» [6, с. 61].

Йдеться, насамперед, про 1920-ті рр., коли відбулися перші вправи О. Копиленка в красному письменстві, тобто про час, що маркує глобальні зміни життя українців у його політичному, суспільному, культурному, духовному та ментальному вимірах (поступове насадження принципів інтернаціональної єдності, провідної ролі пролетаріату в розбудові нової держави, засудження індивідуальності та проявів націоналізму тощо).

Цією розвідкою ми спробуємо проаналізувати конфліктно-образну структуру малої прози О. Копиленка на прикладі оповідання «Ессе homo!» (1923), що дозволить не тільки виявити засадничі компоненти ранньої творчості автора, але й окреслити коло проблемних аспектів зародження нової, радянської культурно-мистецької доби. Вивчення втілених письменником типів персонажів, типів міжособистісних та внутрішніх конфліктів є дуже важливим для розуміння суперечностей зображуваного ним постреволуційного часу; ці суперечності виникли на основі зіткнення різних культурно-ціннісних векторів, а згодом вирішилися всеохоплюючим насадженням ідеологічних принципів соціалістичного будівництва. Такі тоталітарні рамки охопили всі сфери життя людини, виявляючись найвиразніше у мистецтві, що призвело до порушення повноцінної культурної комунікації українців з іншими народами на цілі десятки років.

Цікаво, що оповідання автора, написані у проміжку з 1923 по 1925 р., критики у своїх рецензіях визначали як досить вдалі: «Письменник має глибшу спостережливість художника, йому властиві безперечні дані на серйозного майстра, з виразним нахилом до широкої синтези явищ і процесів соціального порядку» [8, с. 140]. І якщо, аналізуючи збірку «Буйний хміль» 1925 р., О. Білецький характеризував галерею більшості образів як «обивательщину, уламки старого світу, в оточенні чужої їй революційної життєтворчості» [1, с. 146], тобто як пережитки минулого, що скоро відійдуть, то на момент виходу книги «Твердий матеріал» 1928 р. присутність таких само неоднозначних з точки зору їхньої ідеологічної приналежності типів уже викликало у дослідників обурення – в першу чергу тим, що письменник наважується досі, після десяти років пореволуційної дійсності, висвітлювати реальні явища з усіма їхніми недоліками. Звичайно, така розстановка акцентів у виборі системи персонажів оцінювалася як хибна тенденція: «Ми могли б збільшити приклади зі збірника, які показують заховані в ньому в великій кількості елементи занепадницьких настроїв песимізму й невіри <...> Труднощі й важкі умови, відсталість нашої країни в ньому гіперболізовані й перекручені» [5, с. 65], – усе це замість того, аби подати «художню правду», тобто правду, зручну для ідеологів соціалістичного суспільства.

Численні порівняння сучасних О. Копиленкові критиків його творчої фігури з М. Хвильовим стосувалися не тільки художньої манери письма, як то зазначав Я. Савченко: «Найвиразніше можна відчутти Хвильового:

в імпресіоністичній манері подачі слова, у ліричних відступах, у лірико-описових рефренах, у деякій хаотичності композиції, – але й тільки» [8, с. 140]. Помітно, що критик, нібито заради уникнення закидів у наслідуванні, все ж намагався дистанціювати прозу автора-початківця від дещо ідеологічно суперечливої на той момент творчості М. Хвильового.

Молодший колега автора «Синіх етюдів» вслід за останнім також поділяв проблемну складову його творів, намагався показати галерею образів тих прихильників Жовтневого перевороту, які виступали не переконаними й твердими борцями за свої ідеї, а багатограними особистостями, котрі подекуди вже розчарувалися у визначній ролі цієї події для їхнього життя: «Ми зійшлися з ним на тому, що для мене революція – це музика. Яка – невідомо, але обов'язково музика. Може, симфонічна оркестра, може – військова, а може, мелодія на скрипку. Бо я страшенно люблю музику, особливо скрипку. А для нього революція – це могутня життєва проблема, на вирішення якої він посвятив усе своє життя» [3, с. 299]. Нові суспільно-політичні події знайшли відгук у серцях обох героїв оповідання «Ессе homo!», хоча й значення революції для обох хлопців є кардинально протилежним: персонаж-оповідач сприймає її на емоційно-чуттєвому рівні, як певний засіб морально-духовного піднесення для всього народу, а от його товариш Тарас у планах цілком серйозно будує математичні схеми поширення революційного руху по всьому світові.

Подальше розгортання сюжету демонструє, як поступово обростають суперечностями ці два характери. Тараса, попри його жагучий запал до роботи над справою революції, виганяють із партії за «злочинне невиконання партійної дисципліни, за інтелігентський підхід до партійної роботи і як зайвий баласт в партії» [3, с. 301], проте він продовжує шукати шляхів до «всесвітньої революції». Фактично, це образ хлопця, який горить своєю ідеєю фікс, але виникає враження, що тішать його не майбутні соціалістичні досягнення, а сам процес філософствування, розбудови теорій і проектів, певне самолюбівання в цьому процесові, недарма виключення з партії відбулося після засідання, на якому Тарас відверто назвав робітників «темною отарою». Далі суперечність цього образу «революціонера» наростає: дізнаємося про його аристократичне походження, посаду інженера, виплекану зовнішність, потяг до естетизму. Врешті, він одружується з Вірою, котрій спершу симпатизував герой-оповідач, дівчиною, що полюбляє театр та зарубіжну класику і проклинає революцію за те, що позбавила її колишнього комфортного життя. Окрім цього, Тарас ще й погоджується на вінчання та носіння православного хрестика.

Створений автором-початківцем О. Копиленком образ Тараса можна б було розглядати як актуальний тоді мотив – пародію на комуніста, що лише прикривається партійністю заради суспільних вигод чи кар'єри, а насправді репрезентує в собі тип «буржуазного міщанина», по суті, контрреволюціонера, вчасно викритого й вигнаного з лав будівників соціалізму. Однак тут виникає чергова суперечливість, що й викликала обурення в тогочасної критики, яка очікувала від письменника однозначного трактування образів та їх розподілу на прибічників та противників революційного розвитку. На іншому полюсі образної системи – студент-оповідач, товариш Тараса, котрий також вітає соціалістичні зміни, але так само є неоднозначним у своєму ставленні до них.

«Кімната в мене надзвичайно романтична. Вона в підвальному поверсі – кухня бывшего власника будинку. Напівтемна, нагадує печеру десь на високій горі, а гуркіт вулиць – то грім обвалів і громовиць. Я часто фантазую, і мені здається, що я великий Прометей, вірвався з неволі і сховався в печері на верхівлі найвищої гори...» [3, с. 299]. Таке ліричне світосприйняття з точки зору ідеологічної критики можна було б виправдати як певний «революційний романтизм» і визнати персонажа героєм свого часу. Якби не фінальна частина твору: оповідач, який поселився у місті заради освіти, міг би зі своїм потенціалом прислужитися справі індустріалізації, вирішує конфлікт невідповідності внутрішніх почувань і зовнішніх умов поверненням у село, до свого рідного степу. Сюжетно такий крок пояснюється особистим потрясінням – новиною про одруження Тараса з Вірою. Проте існує пояснення й психологічне: з початку твору спостерігаємо негативні конотації в роздумах героя щодо зображення урбаністичного простору: «...бувають і такі непорозуміння, що хтось іде собі по вулиці, плуне випадково і прямо в моє вікно – слина й повисне на скло» [3, с.300], «І коли я не витримую, коли мене задущать вулиці, я нестямно біжу за місто, за парк, падаю на землю і притулююся до неї» [3, с. 300] і нарешті – «Я зненавидів остаточно місто – мені здається, що на власних раменах я ношу всю оту вагу шестиповерхових будинків, а вони байдуже так дивляться на мене» [3, с. 306]. Так, на прикладі ранніх оповідань можна помітити, що систему образів О. Копиленко будує на протиставленні різних векторів світосприйняття (чуттєво-емоційний у оповідача і розумово-ідеологічний у Тараса), а також на опозиції двох топосів, міського та сільського.

Внутрішній конфлікт героя оповідання «Ессе homo!» був викликаний не стільки умовами міського життя, скільки невідповідністю омріяних ідеалів революції і їх втілення в навколишньому урбаністичному середовищі як символі нового радянського світу. Наслідком виявилася своєрідна втеча – у степ. Тут оповідач О. Копиленка уподібнюється героєві М. Хвильового Вадимові із «Синього листопаду» (1923 р.), який гине від хвороби саме в розпал урочистої підготовки до свята річниці революції: до останнього подиху промовляючи слова віри у світле комуністичне майбутнє, Вадим проте постає людиною у відчаї, яку душить не тільки хвороба, але й відчуття мимовільного вилучення з нової дійсності. Вадим також здійснює втечу, але страшнішу й кардинальнішу, ніж герой О. Копиленка, – втечу з життя. У обох письменників вчорашні мрійники, революційні романтики недарма показані в побутових умовах, в оточенні нудної рутини й вуличної сірості – ніби «поза бортом» обіцяного нового ладу. Напевне, так автори спробували передати стан своїх сучасників: революція настала, щастя й рівність є, але вони весь час десь там, за вікном, в офіційних доповідях партійців, у планах, у нових революційних мистецьких творах, будь-де, але за межами повсякдення окремої звичайної людини. Так, може, підсвідомо, але письменники створеними образами зафіксували особливості соціалістичної дійсності, що згодом у 1930-х рр. перекочували в засадничу базу соцреалістичного мистецтва, а саме – зображення не

власне реальності, а її проекту, видавання бажаної реальності за сутнісну. Є. Добренко вдало визначив цю рису соцреалізму: «Механизм реализации социализма и одновременной дереализации жизни я и называю соцреализмом» [2, с. 10].

Напруга в образі оповідача підсилюється зовнішнім конфліктом – на прикладі Тараса видно, що в роботі партії може не бути місця як для таких пасивних романтиків, як оповідач, так і для активних громадських діячів, подібних до його товариша, який мріяв надати революції не тільки економічного, але й вищого філософського значення.

Отже, характеристика образів оповідання О. Копиленка «Ессе homo!» дозволяє підсумувати, що вже в ранній творчості письменник звернув увагу на глибинні суперечності та «тріщини» зовні бездоганної нової радянської ідеології, породжених нею типів. Надалі ці суперечності трансформувалися в соцреалістичному методі в абсурдні за своєю природою претензії влади до культури: «Влада не довіряла не художникам, а власне художній мові. Вона прагнула, з одного боку, до максимально жорсткого зв'язку знака і значення, але при цьому очікувала збереження ефекту природності, відвертості, спонтанності безпосереднього пориву автора, художньої, а не пропагандистської майстерності» [4, с. 16]. Такі пізніші явища були на рівні художнього чуття О. Копиленка підмічені у тому числі й у образах з оповідання «Ессе homo!»: і звичайні романтики, і прості обивателі, що не прагнули бути в авангарді будівників щасливого соціалістичного майбуття, уже виявилися зайвими для постреволюційного буття, проте досі цього цілком не усвідомили. Ранні оповідання О. Копиленка становлять собою цікавий матеріал для дослідження контексту і всієї творчості автора, і літератури 1920-х рр., зокрема, звертають на себе увагу біблійні й міфологічні мотиви та образи.

Література:

1. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний Шлях. – 1926. – № 3 (36), березень. – С. 133-163.
2. Добренко Є. Соцреализм : советская империя знаков // Studia Sovietica. Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип. 2. / Відпов. ред. Валентина Хархун. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – С. 5-12.
3. Копиленко О. І. Буйний хміль : Роман. Повість. Оповідання / Олександр Копиленко ; упоряд. та післямова Л. О. Копиленка. – К. : Таксон, 2001. – 446 с.
4. Круглова Т. Семиотические «ловушки» советского искусства / Татьяна Круглова // Studia Sovietica. Семіосфера радянської культури : знаки і значення : Вип. 2. / Відпов. ред. Валентина Хархун. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. – С. 13-23.
5. Овчаров Г. Про матеріал / Г. Овчаров // Молодняк. – 1928. – № 12. – С. 60-66.
6. Пашник О. В. Творчість О. Копиленка крізь призму універсально-культурного аналізу / О. В. Пашник // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип. 16. – С. 61-64.
7. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М. : Советский писатель, 1990. – 714 с.
8. Савченко Я. Життя мускулясте (З приводу двох книжок) / Савченко Яків // Червоний Шлях. – 1925. – № 5 (26), травень. – С. 134-145.