

УДК 821.161.2 – 31 Копиленко.09

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.03

Ірина Коломієць

**КОНФЛІКТНИЙ ВИМІР РЕАЛІЗАЦІЇ
ОБРАЗУ МИТЦЯ 1920-Х В ОПОВІДАННІ «ТВЕРДИЙ
МАТЕРІАЛ» О. КОПИЛЕНКА**

Abstract

The article investigates the peculiarity of the conflict dimension of the story «Hard Material» («Tverdyi material») by O. Kopylenko in order to analyze the implementation of the 1920s' creator image, identifies the key levels of artistic conflict. By means of cultural-historical, descriptive-analytical, contextual and comparative-typological methods of research the conflict and stylistic accents were outlined taking into account the peculiarities of social and artistic situation in Ukraine, the role of the early O. Kopylenko's prose in the 1920s' literature was reflected. The study of the story' conflict dimension allowed to identify the conflict levels to reveal the image of the artist – the main character of Mrava, a Soviet sculptor, who in the conditions of the new time, proclaimed by the authorities as «revolutionary and progressive», seeks to turn the creative thirst into service to the art, and in the end faces external and internal contradictions, the need to adjust, to defend his «self», to seek harmony in work and life. Four key conflict levels were identified and studied: the conflict of mismatch between creative stimulus and creative realization; the conflict of artist and creative environment; the conflict of artist and critic, authority: the conflict of artist and society, transforming into the conflict of artist and power. The analyzed levels of conflict acquire cyclic closure: the hero overcomes the internal contradiction due to the opposition to the environment and falls into a deeper value-moral conflict, which entails a rebirth, despite the social and ideological circumstances of the imposition of the proletarian

worldview by the authorities. Creative pacification occurs thanks to Liya, the image of the artist's companion, which embodies a somewhat down-to-earth, but harmonious and life-giving beginning. O. Kopylenko's story «Solid Material» («Tverdyi material») is a thorough artistic comprehension of the artist's image. The conclusion about the important role of the highlighted conflicts gives the possibility of a new approach to the interpretation of artistic works of that time.

Keywords: the image of the artist, conflict, neorealism, neo-romanticism, socialist realism, Ukrainian literature of the 1920s, the motif of moral choice, artistic space.

Анотація

У статті досліджено своєрідність конфліктного виміру оповідання «Твердий матеріал» О. Копиленка з метою аналізу реалізації образу митця 1920-х та виокремлення ключових рівнів художнього конфлікту твору. Шляхом застосування елементів культурно-історичного, описово-аналітичного, контекстуального та порівняльно-типологічного методів дослідження окреслено конфліктно-стильові акценти з урахуванням особливостей суспільно-мистецької ситуації в Україні й висвітлено роль ранньої прози О. Копиленка в літературі 1920-х років. Докладне вивчення конфліктного виміру оповідання дало змогу виокремити конфліктні рівні, котрі сприяли розкриттю образу митця – головного героя Мрави, радянського скульптора, який в умовах нового часу, проголошеного владою «революційним і прогресивним», прагне перетворити творчу жагу на служіння мистецтву, та зрештою стикається з низкою зовнішніх і внутрішніх суперечностей, потребою пристосовуватися, відстоювати творче і людське «я», шукати гармонії в праці та житті. Було виявлено й вивчено чотири ключові конфліктні рівні: конфлікт невідповідності між творчим стимулом і творчою реалізацією; конфлікт митця і творчого середовища; конфлікт митця й авторитетного критика: конфлікт митця і суспільства, що

трансформується в конфлікт митця і влади. Проаналізовані рівні конфлікту трансформуються й набувають циклічної замкненості: герой долає внутрішню суперечність через протистояння іншим митцям й оточенню до ще глибшого ціннісно-морального конфлікту, що зрештою спричиняє певне його переродження, навіть попри неоднозначні суспільно-ідеологічні обставини насадження владного пролетарського світогляду. Загалом це творче заспокоєння відбувається завдяки Лії, образу супутниці митця, у якій втілено дещо приземлене, але гармонійне й життєдайне начало. Оповідання О. Копиленка «Твердий матеріал» є ґрунтовним художнім осмисленням образу митця. Висновок про важливу роль виокремлених конфліктів надає можливість нового підходу до інтерпретації художніх творів доби.

Ключові слова: образ митця, конфлікт, неореалізм, неоромантизм, соціалістичний реалізм, українська література 1920-х років, мотив морального вибору, художній простір.

Вступ

Прозова збірка Олександра Копиленка «Твердий матеріал» (1928) містить дев'ять творів, у яких головним об'єктом художнього зображення стали суперечності пореволюційних реалій в Україні 1920-х років, а також внутрішні конфлікти й переживання різних представників тогочасного суспільства. Центральне місце в книжці посіло оповідання, що дало назву всій збірці й було присвячено образу українського митця.

Тема творчої реалізації і долі митця в суспільстві цікавила низку письменників: Л. Українку, Є. Маланюка, Л. Костенко, Т. Осьмачку, Р. Іваничука, В. Стуса та інших. Поява персонажа-творця часто супроводжена виникненням ситуації гострих суперечностей: такий сюжет містить або прихований, що виникає поступово, або явний конфлікт. Природа цих конфліктів є полісемантичною, однак при цьому

в різних літературних творах акцентується на одному, конкретному рівні суперечності.

Людина, що знаходить своє призначення у творчості, нерідко переживає розкол внутрішнього «я» на кілька складових, суголосних різним іпостасям: «я-митець», «я-людина (батько, дружина, син тощо)», «я-громадянин» тощо. Так, Корній з драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» у дилемі «мистецтво чи сім'я» обирає перше, втрачаючи первістка. Схожий мотив конфлікту тривожить героя М. Коцюбинського з новели «Цвіт яблуні», коли в пережитому потрясінні від смерті доньки художник на мить вбачає матеріал для роботи. А найпоширеніша дилема пов'язана з мотивом «мистецтво і суспільство», який часто має трагічне розв'язання, як у драмі Л. Українки «У пущі», де герой Річард втрачає можливість натхненно творити через постійний натиск пуританської релігійної громади.

Збірка Олександра Копиленка «Твердий матеріал» була розкритикована тогочасними рецензентами – Г. Овчаровим і Л. Підгайним (Овчаров 1928; Підгайний, 1929). Письменника звинуватили в песимістичній і занепадницькій тональності. Офіційні органи й критики вимагали від митців творення нової революційної культури, а революційність, на думку, наприклад, М. Бухаріна, означала «певну віру у свою справу, революційність передбачає заперечення ниття, песимізму, журби і всякого гнилля. Це гнилля цілковито суперечить будь-якій по-справжньому революційній настанові» (Бухарин, 1928). Отож сформульовані комуністичними лідерами постулати вже наприкінці 1920-х років заперечували змогу митців порушувати певне коло тем, як-от безвихідь, зневір'я чи занепад.

Натомість у збірці «Твердий матеріал» переважає саме песимістичний тон, занепадницька настроєвість проникає в конфліктну канву, тому що реалії тієї доби значно контрастували з урочисто-пафосними гаслами про «будівництво нового життя».

На жаль, сучасні дослідники не зверталися до вивчення творів зі збірки «Твердий матеріал». **Мета** цієї статті полягає в тому, щоб висвітлити й проаналізувати художній вимір реалізації образу митця 1920-х років і виокремити ключові рівні конфлікту в оповіданні «Твердий матеріал» О. Копиленка.

Методологія і методи дослідження

Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань застосовано культурно-історичний та описово-аналітичний методи дослідження, що дають змогу виявити особливості конфліктно-стильових акцентів твору і врахувати специфіку суспільно-мистецької ситуації в Україні 1920-х років, а також елементи контекстуального та порівняльно-типологічного методів, які сприяють окресленню ролі творчої спадщини О. Копиленка в загальному літературному процесі.

Загалом варто відзначити, що творчість письменника позначена очевидною динамікою: рухом від революційно-романтичного пафосу через пошуки в неореалістичному ключі й залучення модерністських тенденцій до ґрунтового укорінення в офіційно-ідеологічному річищі соціалістичного реалізму. Його рання проза 1920–1930-х років формувалася в часових межах зародження, становлення й штучного насаджування соціалістичного реалізму, що яскраво відбито в оповіданнях збірки «Твердий матеріал». Знаковим є те, що саме в цій книжці письменник уперше гостро порушує проблему митця в новому радянському суспільстві.

Особливої актуальності у 1920-і роки набуває дилема «мистецтво і держава», коли партійні керівники починають наполегливо продукувати у творчому середовищі ідеї про правдиве зображення революційної дійсності, а пізніше ці побажання втілюються в постулатах соцреалізму. Основна функція соцреалізму, за Є. Добренком, зводиться «не до пропаганди, а до виробництва реальності через її естетизацію» (Добренко, 2011: 8), тобто «соцреалізм зображує світ, про існування якого тільки він власне й

свідчить» (Добренко, 2011: 10). У творчості О. Копиленка спостерігаємо очевидну художню реалізацію відзначеної риси соцреалізму. Героєм оповідання «Твердий матеріал» є скульптор Мрава, який мріє створити власний шедевр спеціально до «свята Перемоги» – річниці більшовицького перевороту.

Водночас О. Копиленко продовжував пошуки в неореалістичному ключі, на що вказують характерні для його творів цього періоду стирання опозиційної межі між реальним і ідеальним; перетворення типу на характер, зникнення схематизму; мотиви роздвоєності душі, відчуження в суспільстві; показ особливого, виняткового як спосіб наближення реального й ідеального; розгляд внутрішніх і зовнішніх суперечностей людини як вияву вищого, метафізичного конфлікту добра і зла (Пахаренко, 2009). На неореалістичний кут зображення вказує також те, що автор активно фокусується на окремих сферах життя й окремих типах. Зрештою, оповідання «Твердий матеріал» не дарма стало центральним у збірці, адже в його конфліктній структурі якнайповніше відбито художнє переосмислення автором найгостріших проблем доби.

Таким чином, за допомогою визначених методів здійснимо спробу дослідити конфліктний вимір реалізації образу митця в досліджуваному оповіданні, що неодмінно потребує врахування художньо-естетичного світогляду автора 1920-х років, а також ідеологічно-стильового контексту в українській літературі початку ХХ століття.

Результати та дискусії

Зав'язка оповідання «Твердий матеріал» побудована на змалюванні головного героя Мрави в стані напруженої праці над скульптурою. Психологічна збентеженість персонажа спричинена не браком наснаги чи невдоволеністю результатами: перш за все, скульптор бачить проблему у відсутності потрібного матеріалу – мармуру. Відкритий конфлікт митця з державним апаратом у зав'язці відсутній.

Навпаки, Мрава натхненний наближенням «свята Перемоги», адже він після політемігрантської поїздки за кордон повернувся додому, щоб воювати на фронті, і досі залишається прихильником більшовицьких ідей.

У Мраві втілено образ прогресивної, творчої особистості, саме такої, що здатна давати світу нове, революційне мистецтво: «Все життя сучасної індустрії просякнуте рухом, катастрофою, вбудованою водночас у рамки організованості й суворой закономірності. Катастрофа і динаміка, скуті грандіозним ритмом, – ось основні, знаменні моменти пролетарської психології» (Гастев, 1919: 51).

Для образу Мрави актуальна концепція руху в доборі методів і форм творчої праці: «...В нього вся група рветься вгору, в простір. Здається, що вона зараз зірветься з місця, проб'є оці сірі стіни і помчить на вулицю, до людей» (Копиленко, 1928: 59). Так само динамічним, нестримним, ба навіть неприборкуваним він уявляє мистецький процес: «Для справжнього майстра ніколи не буває закінченого твору. Кожний найкращий твір автор завжди може перероблювати й доробляти» (Копиленко, 1928: 59). Мотив динаміки й руху стає засадничою рисою у формуванні образу персонажамитця.

З розгортанням сюжету наростає психологічно-емоційне напруження: зрештою Мрава розбиває вже готову скульптуру. Страждання митця в цей час, викликані вони одразу кількома чинниками, сягають апогею. Поступово оприявнюються очевидні суперечності, які стосуються «вічної» теми митця – залученого водночас у творчий акт, багато в чому детермінований внутрішньо (особистими цінностями, моральними орієнтирами, світовідчуттям), і в зовнішній світ, в оточення. Автор увиразнює конфлікт, подаючи конкретне втілення образу митця в умовах розвитку радянського тоталітарного суспільства.

У зв'язку із цим конфліктний вимір у творі формується з кількох рівнів, з-поміж яких можна виокремити чотири провідні рівні.

По-перше, відсутність мармуру для роботи й неспроможність будь-де його придбати – суперечність, яка гальмує творчі поривання Мрави. Йдеться про власне брак творчого матеріалу, з чим може зіштовхнутися кожен митець у процесі пошуків, коли добирає потрібні елементи змісту, форми, жанру. Постає конфлікт невідповідності між творчим стимулом і творчою реалізацією. Мрава страждає від браку мармуру: «Я хочу до свята нашої Перемоги дати справжній твір... Але в мене під руками глина... Свою перемогу ми здобули крицею, мечем, а відображаємо з глини...» (Копиленко, 1928: 64). У такий спосіб письменник художньо фіксує намагання справжнього творця досягти відповідності форми та змісту: глиняна скульптура, за переконанням Мрави, не здатна передати величі й героїки майбутнього шедеву.

Виникає проблема матеріалу в його безпосередньому, побутовому значенні. СРСР було побудовано на комуністичній теорії як ідеології матеріалістичній, покликаній подолати матеріальні негаразди, тобто забезпечити людей продуктами, житлом, транспортом, одягом і т. ін. Насправді ж матеріальні проблеми не було вирішено, свідченням чого є такі історичні явища, як дефіцити, житлові кризи тощо.

По-друге, конфлікт виникає у власне творчому середовищі. Друзі-скульптори цураються сміливих творчих експериментів, надаючи перевагу старим, перевіреним формам і сюжетам. Образ твердого матеріалу можна розглядати як авторську метафору: йдеться про людей, які є послідовними в словах і вчинках, тверді, тобто принципові та впевнені. Таких особистостей Мрава не спостерігає навколо, не має підтримки, тому відчуває не тільки творчу, але й екзистенційну самоту. Протест Мрави, виражений у руйнуванні скульптури й викраденні монументу, що

символізує заклик до боротьби зі слабкодухістю, закостенілістю, небажанням змін, інертністю та пасивністю.

Образ скульптора частково вписується в модерністську концепцію творчості: Мрава є типом митця, який відкидає застарілу концепцію мистецтва як наслідування, ретельно працюючи над унікальною формою свого витвору й прагнучи створити нову красу. Він людина-творець, підвищений над безликим натовпом завдяки своєму таланту, вмінню бачити небуденне в звичних речах. Мрава відкритий до світу, відчуває в собі сили бути деміургом, відповідальним за своє творіння. У таких рисах його характеру простежується відлуння ідей Ніцше про вольову й сильну особистість нового часу, про «надлюдину». А проте, всякий творець прагне визнання й не має існувати поза публікою, адже призначення автора також у художньому вихованні. Із цього приводу Ніцше зауважував: «Якщо той самий мотив не розробляється на сотню ладів різними майстрами, публіка не вчиться цікавитися чим-небудь. <...> Митець і його середовище повинні йти в ногу... Інакше виникає зненацька велика прірва між митцем, який на віддалених вершинах створює, і публікою, яка вже не здатна здійснитися на ці вершини і врешті невдоволено спускається ще нижче» (Ніцше, 1911: 134–135).

По-третє, виразним конфліктним рівнем просочена сюжетна лінія взаємин Мрави з теоретиком мистецтва Канючкою: авторитетний професор геть не сприймає революційні потуги Мрави. Ідеться про конфлікт митця і авторитетного критика. Канюцці, персонажу-антагоністу Мрави, присвячено окремий розділ, цей образ – цілковитий антипод до молодого скульптора: «Так само як свою особу, професор Канючка ненавидить мистецтво, хоч уже встиг переконати всіх, що саме він бореться за мистецтво нової доби» (Копиленко, 1928: 77). Поцуплений Мравою пам'ятник старий критик завжди використовував у своїх статтях як предмет для наслідування: «Треба, – порівнявши роботи теперішніх майстрів з цим кладовищенським монументом,

вилаяти їх всіх, а потім останньою строчкою піднести якесь гасло, – того ж вимагають наші бойові часи» (Копиленко, 1928: 77). Портрет Канючки як морально нестійкого типа, позбавленого «твердості» у думках і вчинках, принциповості, індивідуального бачення, доповнено епізодом про його нищі любовні загравання із сусідовою дружиною.

По-четверте, стає виразною суперечність на рівні комунікації із широким загалом, потенційними адресатами й споживачами Мравиного мистецтва: те середовище людей, не причетних до творчості, у яке потрапляє скульптор, відлякує його атмосферою інтелектуальної обмеженості, байдужості й гультяйства. Постає конфлікт митця і суспільства.

У другому розділі під час прогулянки по кладовищу Мрава стає свідком бійки й рятує свого давнього фронтового приятеля Сердюка, який колись був «будівником нового соціалістичного суспільства», а став п'яничкою і хуліганом. Саме цей давній друг заохочує скульптора до злочину і зрештою умовляє поцупити з кладовища мармуровий постамент. Мрава наважується на це у відчаї, але натомість розв'язує свою творчу проблему з матеріалом.

На цьому етапі конфлікту автор увиразнює авантюрно-пригодницький елемент сюжету. Ідеться про кульмінаційний епізод випробування персонажа, коли Мрава опинився в епіцентрі бійки на цвинтарі, дивом урятувався сам і допоміг приятелеві. Така інтрига відіграє не тільки розважальну функцію, а й смислову – вносить у конфлікт ефект емоційного напруження, співпереживання героєві.

Як наслідок, четвертий рівень конфліктного виміру, пов'язаний з протистоянням митця й немистецького оточення, оприявнює безпосередній конфлікт з державою, коли герой порушує закон. За кілька днів украдений постамент був у студії, і Мрава над ним завзято працює. Він отримує бажаний матеріал і натхненно ліпить шедевр.

Проте Мраву мучить сумління за здійснене злодійство: «Подивися, глянь, я для себе оце робив, для кар'єри, для

задоволення егоїзму власного чи для грошей?.. Ха-ха-ха! Ні, я робив на пам'ять про тих, що їхньою кров'ю тепер спекулюють маклери» (Копиленко, 1928: 91). Майстер стикається з моральною проблемою вибору й совісті. Його непокоїть, чи має право на існування мистецтво, побудоване на злочинстві? «Мрава знав, що він мусить зробити річ надзвичайну, тоді лише він виправдає своє злочинство, принаймні, для себе» (Копиленко, 1928: 88). Психологічна градація образу митця спричиняє мотив розчарування, тягар злочину навіює думки про те, що тільки він відповідальний за власні дії, а це спричиняє глибоку зневіру в житті, супроводжувану мотивом самотності.

Недарма у тексті навіть атрибути художнього простору, в якому існує Мрава, характеризуються нагнітанням, скупченням негативних проявів життя довкола героя. Показовим у контексті мотиву самотності є локус його проживання – колишній «инбар» скульптор за власний кошт облаштував під студію: «“Палац” стоїть на околиці міста, за кладовищем, на вигоні» (Копиленко, 1928: 61).

Найяскравіше образ митця, самотнього вигнанця на маргінесах повсякдення, виникає посеред кладовища. Бурхливий світ людей, натхненної праці й життя лишається десь поза світом Мрави, символом чого стає далекий гуркіт трамваїв, «що повзли від заводу». Цей епізод додає в текст потужний романтичний струмінь: посеред бур'янів, гробків і непорушної тиші Мрава блукає, сумує і поринає в спогади.

Тема кладовища пов'язана з аллюзією на поширені у фольклорі, а особливо в українському романтизмі мотив смерті та образ могили (М. Петренко, А. Метлинський, Т. Шевченко та інші). Романтичний герой традиційно якраз шукає на цвинтарі зв'язку з минулим, відповідей на вічні питання, заспокоєння або втечі від оточення. Усе це стосується і Мрави: кладовище допомагає йому зосередитися на роздумах, а потім і вирішити не лише душевну, а й матеріальну проблему – відсутність твердого матеріалу.

Тут знаходимо своєрідну авторську автоалюзію на інше оповідання збірки – «На землю», позначене неоромантичним конфліктом. У ньому йдеться про представників волелюбного кочівного етносу – ромів. У таборі старого Муро молодик Коста сіє чвари: підбиває товаришів на те, щоб облаштувати звичайне сільське життя й відмовитися від переїздів. Мотив ментальної належності до козацької вольниці, стихійного бунтарства втілено в яскравих неоромантичних образах цигана Муро і його дочки Віози, які протистоять новим соціалістичним порядкам і не бажають вступати в будь-які сільські утворення. Це персонажі, що, подібно до Мрави, кидають виклик обставинам, обстоюючи власні переконання: Віозі в цій боротьбі за правду доводиться переступити через почуття до Кости, а Муро, хоч і бажає щастя дочці, вимушений спостерігати її нелегкий вибір між почуттями й обов'язком.

Мотив морального вибору, що є рушійним у конфліктному вимірі оповідання «Твердий матеріал», нерозривно пов'язаний не лише з митцем Мравою. Його чергову скульптуру врятувала від молотка подруга Лія. Цей жіночий образ заслуговує пильної уваги: у Лії втілено турботливу супутницю митця. Такою була Рита в драмі «Чорна пантера і Білий ведмідь» (1911) В. Винниченка. Утім образ Лії має свою специфіку: вона непомітна, тиха, їй не доводиться ставити Мраву в рамки побуту, вона керована вірою в силу мистецтва й високе призначення свого обранця-митця. На відміну від Рити, чиї родинні обставини склалися інакше – для неї чоловікове служіння мистецтву стає вже питанням виживання: Корній Каневич «вибирає позицію, засновану на ідеї жертвопринесення справжньому мистецтву», яка згодом «неухильно доводиться Корнієм до парадоксальної ситуації, набирає рис відвертого абсурду» (Уманець, Просалова, 2018: 115). У таких обставинах супутниця митця Рита вже не готова виявляти підтримку своєму Білому Ведмедеві: «Розуміючи велике прагнення Білого Ведмеда до

творення мистецького шедевр, Рита водночас ненавидить його картину... Прагнучи змінити позицію Корнія й помститись, вона кидає виклик загальноприйнятим нормам пристойності: імітує зраду, шантажує, навіть – бешкетує» (Уманець, Просалова, 2018: 115). А далі впадає у відчай: «доведена до розпачу, кидається з ножом до картини», адже «у зраненій душі жінки нуртують здорові сили, домінують моральні імперативи, але й активно виявляє себе егоїстичне начало, а вчинки часто демонструють непослідовність» (Уманець, Просалова, 2018: 115). Героїня О. Копиленка, навпаки, досить послідовно, хоча й не без морального тягаря, всіляко намагається відгородити партнера від турбот, не пов'язаних з мистецтвом, виявляється ладною на здорову самопожертву, принаймні у вигляді роботи над власним егоїстичним «я».

У цьому контексті вбачаємо в Лії риси Міріам з драми «Одержима» (1901) Лесі Українки, яка теж є вірною супутницею митця, його підтримкою в буремному матеріальному світі. Насамперед знаходимо схожість у контексті самовідданої жертвності: «Знав: – з усіх жінок вона одна із спокійною радістю може принести себе в жертву його роботі» (Копиленко, 1928: 63). Але й від Міріам героїня О. Копиленка відрізняється: вона позбавлена палкого фанатизму, дещо більш приземлена, її любов життєствердна, не сягає руйнівної межі. Жінка поводить з Мравою дуже делікатно і, коли він сам виявляє до неї увагу, покірно приймає його ніжність.

Мотив самопожертви на цьому конфліктному рівні не означає, що герої О. Копиленка певною мірою себе утискають заради чогось або когось, заперечуючи тим відмову від Винниченкової ідеї «чесності з собою»: такої, що певною мірою розгорталась як соціалістична: «Винниченко випробовує ідеали жертвності, громадської самовідданості, індивідуальної волі людини принципами, сформульованими передусім у середовищі професійних революціонерів,

соціалістів» (Гундорова, 2010: 12), а водночас цілком модерної, покликаної гармонізувати в людині раціональне та чуттєве, що була «у своєму перетворювальному моральному ефекті суголосна філософії Ніцше», зокрема й у такому цілком притаманному для митця аспекті творення нових цінностей, «які у Винниченка, подібно до того, як це відбувається в Ніцше, служать для підтримки людського роду» (Гундорова, 2010: 12). Недарма саме Лія завадила Мраві розбити його другу скульптуру, вона єдина з оточення митця поділяє його своєрідні роздуми, потяг до мистецької праці. У Лії втілено образ життєдайної творчої сили, жінки-берегині, це символ любові, смирення й відданості.

Збірка «Твердий матеріал» отримала несхвальні відгуки через її декадансно-песимістичний пафос, особливо помітний навіть у розкритті теми мистецтва. Головним оповіданням збірки О. Копиленко фіксує настрої та події тогочасного культурного середовища: пролеткультівські гасла про грандіозність та монументальність нового типу мистецтва стають примарними на тлі реальних творчих практик. Замість «здорового, погодженого з самим собою і навколишнім соціальним оточенням організму, який формує кристали художніх потреб» (Декларация «Кузницы», 1923), скульптор Мрава спостерігає творчі потуги несміливих до експериментів друзів-художників і лицемірних професорів-критиків. Комуністична влада дала стимул зародження ідей Пролеткульту і згодом сама їх відкинула: пролеткультівці буквально сприйняли необхідність створення нового типу культури, заперечили роль інтелігенції, селянства і надбання минулих років, а це розходилося з ідеями комуністів щодо побудови соціалістичного суспільства, де всі рівні: робітник, селянин, інтелігент чи митець. Непересічна творча людина, замість вільно вдаватися до мистецьких практик, вимушена боротися із суспільними суперечностями радянського світу: тут актуалізується проблема свободи творчості радянського митця, яка почала набувати гостроти саме в 1920-х роках.

Влада вимагала від митців новизни, величності, оптимізму, монументальності. Натомість ставила творчих особистостей в щільні рамки, суттєво обмежуючи їхні можливості використання жанрового, тематичного і стилісового різноманіття.

Цим спричинено конфлікт в оповіданні: герой О. Копиленка Мрава мимохіть потрапив у ідеологічний капкан, надихнувшись новизною пролетарських гасел: його щира творча відданість «справі революції» виявилася непотрібною у його середовищі, де вистачало плакатності, лозунгів і теорії, не підкріплених практичними здобутками і реальною працею.

Висновки

Отже, образ митця в О. Копиленка, реалізований в оповіданні «Твердий матеріал», характеризується глибиною і неоднозначністю. Мрава не відчуває колективної сили й підтримки, за яку він боровся під час революції, не знаходить одностайності, опиняється в ситуації суспільної і творчої самотності, розчарування. Попри те, що автор порушує тему нового радянського мистецтва, а герой є прихильником нового ладу й учасником громадянської війни на боці більшовиків, оповідання «Твердий матеріал» позбавлене ідеологічної тенденційності: Мрава відрізняється від народженого соцреалізмом типу «позитивного» персонажа, який сліпо вірить у перемогу соціалізму.

Закономірною реакцією Мрави на навколишнє життя стає протест: протестуючи проти обивательщини, скульптор не згоджується на глину й шукає потрібний матеріал; протестуючи проти недосконалості в творчості – розбиває свій витвір; протестуючи проти закону і мистецьких здобутків минулого, викрадає з кладовища постамент. Оповідання насичене суб'єктивізмом зображення, психологічною напруженістю й пригніченістю образу героя, що надає творові, окрім неореалістичних і неоромантичних, яскравих експресіоністичних ознак. Внутрішній конфлікт головного

персонажа спричиняє його страждання, виникає мотив самознищення його як творчої особистості (сцени з розбиттям скульптури), проте введений автором образ Лії дозволяє поставити Мраву на шлях внутрішньої рівноваги, і конфліктна пряма тексту врешті закінчується мотивом самоствердження його як митця й людини.

Таким чином, в оповіданні виокремлено чотири складових конфліктного виміру: конфлікт невідповідності між творчим стимулом і творчою реалізацією; конфлікт митця і творчого середовища; конфлікт митця і авторитетного критика: конфлікт митця і суспільства, трансформований у конфлікт митця і влади. Перелічені рівні конфлікту, поступово розвиваючись і трансформуючись, надають реалізації образу митця циклічної замкненості: герой приходить від внутрішньої суперечності, що стосується браку творчого матеріалу, через конфлікт з іншими митцями, нетворчим оточенням і державою до ще глибшого внутрішнього конфлікту, уже позначеного ціннісно-моральним відтінком.

Оповідання О. Копиленка «Твердий матеріал» є спробою художнього осмислення й реалізації образу митця в суспільстві. Письменник зумів у короткій формі оповідання охопити головні аспекти цієї проблеми, створивши образ радянського скульптора, який опиняється в атмосфері відчаю, самотності й розчарування через низку внутрішніх і суспільних суперечностей.

Оскільки довгий час за О. Копиленком зберігався імідж виключно соцреаліста, варто зауважити, що подальше вивчення малої прози О. Копиленка 1920-х років дасть змогу не тільки більш чітко окреслити тенденції творчості цього письменника, але й виявити її значення поза парадигмою соціалістичного реалізму 1920–50-х років. До того ж шляхом аналізу маловідомих оповідань письменника можна визначити характерні для всієї прози того періоду мотиви, проблеми й художні новації, що важливо у контексті розвитку всієї української літератури ХХ століття.

Література

- Бухарин, Н.И. (1928). *Ленинизм и проблема культурной революции* (Речь на траурном заседании памяти В.И. Ленина 21 января 1928 г.). *Правда*, 27 января 1928.
- Гастев, А. (1919). Контурсы пролетарской культуры. *Пролетарская культура*, 51, 9–10.
- Гундорова, Т. (2010). «Конкордизм» Володимира Винниченка: трагедія однієї утопії. *Невідомий Винниченко. Хроніка-2000. Український культурологічний альманах*, 82, (сс. 6–25). Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, Інститут української археографії та джерелознавства імені М.С. Грушевського.
- Декларация пролетарских писателей «Кузница» (1923). *Правда*, 186, 3.
- Добренко, Е. (2011). Соцреализм: советская империя знаков. *Studia Sovietica. Селіосфера радянської культури: знаки і значення*, Вип. 2, 5–12. Київ: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М.
- Копиленко, О. (1928). *Твердий матеріал*. Харків: Книгоспілка.
- Ницше, Ф. (1911). *Полное собрание сочинений*: у 13 т. Т. 3: Человеческое, слишком человеческое: Из посмертных произведений: 1874–1877. Ф. Зелинский, С. Франк, Г. Рачинский, Я. Берман (Ред.). Москва: Московское книгоиздательство.
- Овчаров, Г. (1928). Про матеріал (О. Копиленко «Твердий матеріал», ДВУ, 1928 рік). *Молодняк*, 12 (24), 60–66.
- Пахаренко, В. (2009). *Основи теорії літератури*. Київ: Генеза.
- Підгайний, Л. (1929). Олександр Копиленко «Твердий матеріал». *Гарт*, 1, 125–131.
- Уманець, С.В., & Просалова, В.А. (2018). Проблема творчої реалізації митця у драмі Володимира Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь». *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, Т. 2, 114–118. І.В. Хаджинов та ін. (Ред. кол.) Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса.

References

- Buharin, N. (1928). *Leninism i problema kul'turnoj revoljucii [Leninism and the Problem of the Cultural Revolution]*. (Rech' na traurnom zasedanii pamjati V.I. Lenina 21 janvarja 1928 g. – Speech at the

- Lenin memorial meeting on January 21, 1928.). *Pravda*, January 27, 1928 [in Russian].
- Gastev, A. (1919). Kontury proletarskoj kul'tury [The contours of proletarian culture]. *Proletarskaja kul'tura – Proletarian Culture*, 51, 9–10 [in Russian].
- Hundorova, T. (2010). “Konkordyzm” Volodymyra Vynnychenka: trahediia odniiiei utopii [Volodymyr Vynnychenko's “Concordism”: the tragedy of one utopia]. *Nevidomyi Vynnychenko. Khronika-2000. Ukrainyski kulturolohichniy almanakh – Unknown Vynnychenko. Chronicle-2000. Ukrainian cultural almanac*. Instytut ukrainskoi arkheohrafiï ta dzhereloznavstva imeni M.S. Hrushevskoho (Yu. Buriak, hol. red.; I. Hyrych, uporiad.). Kyiv: Fond spryannia rozvytku mystetstv [in Ukrainian].
- Deklaracija proletarskih pisatelej “Kuznica” [Proletarian Writers' Declaration “The Forge”], (1923). *Pravda – The Truth*, 186 [in Russian].
- Dobrenko, E. (2011). Socrealizm: sovetskaja imperija znakov [Social Realism: the Soviet Empire of Signs]. *Studia Sovietica. Semiosfera radjans'koï kul'turi: znaki i znachennja – Studia Sovietica. Semiosphere of Soviet culture: signs and meanings*, 2. (V. Harhun, Vidpov. red.). Kyiv: Instytut literaturi imeni T.G. Shevchenka NAN Ukraïni; Nizhin : Vidavec' PP Lisenko M.M. [in Russian].
- Kopylenko, O. (1928). *Tverdï material [Solid Material]*. Kharkiv: Knyhospilka [in Ukrainian].
- Nicshe, F. (1911). *Polnoe sobranie sochinenij [Complete Works]*. (Vol. 1–13). (Vol. 3): Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe: Iz posmertnyh proizvedenij: 1874–1877 (Pod red. F. Zelinskogo, S. Franka, G. Rachinskogo i Ja. Bermana). Moscow: Moskovskoe knigoizdatel'stvo.
- Ovcharov, H. (1928). Pro materiial (O. Kopylenko “Tverdï materiial”, DVU, 1928 rik) [About the material (O. Kopylenko “Solid material”, DVU, 1928)]. *Molodniak – Youngsters*, 12 (24). [in Ukrainian].
- Pakharenko, V. (2009). *Osnovy teorii literatury [Basics of literature theory]*. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].
- Pidhainyi, L. (1929). Oleksandr Kopylenko “Tverdï material” [Alexander Kopylenko “Solid material”]. *Hart – Hardening*, 1 [in Ukrainian].
- Umanets, S. (2018). Problema tvorchoi realizatsii myttsia u dramï Volodymyra Vynnychenka “Chorna pantera i Bilyi vedmid” [The

problem of creative realization of the artist in Volodymyr Vynnychenko's drama "Black Panther and White Bear"]. *Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva Donetskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stusa – Bulletin of the Student Scientific Society of Vasyl' Stus Donetsk National University*. Vol. 2 (Khadzhynov I.V. ta in Red. kol.). Vinnytsia: DonNU imeni Vasylia Stusa [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 25 серпня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 28 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Коломієць Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри іноземних мов Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського; площа Конституції, 11/13, м. Харків, 61003; Україна; e-mail: kolomira89@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7330-3123>

Kolomiets Iryna Anatoliivna – PhD, teacher of the foreign languages department, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts; 11/13, Constitution Square, Kharkiv, 61003; Ukraine; e-mail: kolomira89@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7330-3123>