

МІФОЛОГЕМА „НОВОЇ ЛЮДИНИ” В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Досліджено функціонування міфологеми „нової людини” в українській драматургії 20-х років ХХ століття. Аналіз здійснено на матеріалі творів М. Куліша, І. Дніпровського, Я. Мамонтова.

Ключові слова: міфологема, реміфологізація, деміфологізація, архетип.

Криза культури на переломі ХІХ-ХХ століть дала поштовх до оживлення інтересу до міфу і міфології. Адже в періоди політичних, соціальних катаклізмів зазнає поразки раціональний погляд на життя, натомість актуалізується архаїчний пласт людської свідомості, коли певні уявлення про світ, про людину починають формувати міф. Процеси реміфологізації чи деміфологізації – „це переміна глибини погляду на світ” [1, с. 26]. Реміфологізація – риса, іманентна ХХ століттю, – виражає потребу суспільства в зрозумілій міфології, яка пояснить світ.

Міфологічний тип мислення, ірраціональне сприйняття дійсності були визначальним для світогляду радянської людини, яка оперувала не поняттями, а образами-архетипами та символами. У Країні Рад панівними були соціальний та політичний міфи.

Формою політичного міфу виступає ідеологія – система поглядів, ідей, які через призму інтересів, ідеалів і цілей певних суспільних структур відображають суспільні відносини. П. Рікер називає її (поряд з утопією) одним із варіантів „спотвореного ставлення до реальності”, зауважуючи, що: „це, зрештою, система ідей, що абсолютизуються внаслідок неможливості їхнього співвіднесення з реальністю” [17, с. 378]. Засобом естетичного впливу на свідомість має з метою маніпуляції їх мисленням і поведінкою вважалося мистецтво, на яке покладалася не властива йому прагматична функція (так продовжувалася утилітарна тенденція, започаткована народництвом). Мистецтву відмовляли в автономному статусі, трактуючи його як своєрідний процес виготовлення речей, згідно з яким митці ототожнювалися з ремісниками, котрі „не можуть не дивитись на всі речі, як на засоби для досягнення свого результату або, в інших випадках, судити про все з погляду його специфічної корисності. Відтоді як такий погляд був узагальнений і поширився, крім ремісництва на інші сфери, він став джерелом філістерської ментальності” [2, с. 225]. Людині диктувалися уніфіковані логіка мислення, переконання, спосіб життя, вчинки. Появу нового типу

особистості Х. Ортега-і-Гасет виводив зі змін життєвого світовідчуття, які постають у формі генерацій: „Генерація не є жменькою вищих особистостей, ані просто масою. Це немов нове, цілісне соціальне тіло, зі своєю добірною меншиною і своєю юрбою, закинута в світ певною життєвою траєкторією” [15, с. 317]. На прихід „добірної меншини”, яка мала реалізовувати конкретні завдання революційної доби, визначальний вплив мала теза Ф. Ніцше про смерть Бога і про закономірність народження особи, позбавленої Бога, котра „обов’язково повинна взяти на себе його діяння з улаштування (перевлаштування) світу” [7, с. 65]. З появою цієї „білявої бестії” всі раніше непорушні цінності набули релятивного характеру. Вседозволеність, зникнення страху перед „помстою Божою”, зумовили деградацію як людини, так і суспільства. Особливого масштабу ці процеси набули в перші десятиліття ХХ століття: „в епоху Гітлера і Сталіна виник абсолютно новий і безпрецедентний вид злочинності, що майже не зустрів опору у відповідних країнах” [2, с. 141]. Панувало насильство, яке переходило в норму. Цей процес Х. Ортега-і-Гасет назвав тріумфом мас [15, с. 86]. Діонісійський колективізм, архаїчна безособовість оголосили крах ренесансного індивідуалістичного типу свідомості. Людина перетворювалася в дещо службове, в матеріал ідеї, у „гвинтик”.

Мета цієї розвідки полягає в аналізі функціонування міфологеми „нової людини” в українській драматургії пореволюційного періоду. Ідеологема „нової”, радянської, людини виникла в 20-ті роки як постромантична версія суб’єкта історичних змін. Тому ідея створення „нової” людини як основи побудови комунізму була актуальною. Радянська людина характеризувалася гомогенністю, вона була примітивною в запитах, доступною для контролю зверху, незмінною, не несла в собі суперечливих рис, майже позбавленою індивідуальних прикмет і протистояла всьому елітарному і своєрідному.

У літературі образ „нової людини” подавався найчастіше в міфологічному тексті, який апелював до конкретного міфу або до певного архетипу (образ борця, бунтаря) і описував героя відповідно до певних формул [16, с. 64]. Основу нормативного зразка склали уявлення про винятковість радянської людини, її переваги в моральному, психологічному, героїчному чи творчому плані над іншими народами; поєднання переваг з обмеженнями; антиелітарні настанови; переконаність у приналежності людини державі, звідси – державний патерналізм – уявлення про те, що влада повинна турбуватися про населення, а воно зобов’язане підтримувати владу [8, с. 412].

Світогляд радянської людини, яка оперувала не поняттями, а образами-архетипами та символами, в своїй основі був міфологічним: превалювало не раціональне, а ірраціональне сприйняття дійсності. Саме його формування було завданням мистецтва. Реальність втрачала свій об’єктивний характер, ставала засобом, декорацією. Зразками нової правди мислилися псевдоміфи, які відображали не дійсність, а уявлення про кінцеву мету її перетворення. Жорстка ідеологічна

заангажованість зумовлювала заміну дослідницьких функцій (традиційних для реалізму) ілюстративними, а місія літератури вбачалася не у дослідженні реальності, а у створенні деякої ідеальної моделі соціального і природного світу.

Мистецтво і література подавали модель нової людини як типового персонажа, суб'єкта „соціальної дії”, що перебуває на службі в державі. Людину наділяли тими властивостями і здібностями, які уявлялися значущими й істотними виключно в інтересах влади. Образ такої людини був панівним у героїчних текстах, які обслуговували певну ідеологію.

Гомогенний образ героїчного персонажа функціонував як архетекст, тобто існував „узагальнений образ позитивного героя, який репродукується в усіх типах героїчного тексту” [16, с. 66]. Тип такого героя, як вказував С. Бабич, проглядає крізь призму архетипних образів біблійної, старозавітної міфології – „чим самим відбувалося своєрідне втілення міфів про відродження, створення світу, коли герої, знищуючи аморфну потвору, уособлення темних, хаотичних і невпорядкованих сил, стають причетними до створення нового світу, оживлення могутності простору, який приходив на зміну старим апатичним силам Хаосу” [3, с. 62].

Для набуття нового статусу герой має відмовитися від себе колишнього, від застарілої моделі поведінки, переживши своєрідний обряд ініціації. Цей процес демонструють персонажі М. Куліша: Мусій Копистка із „97”, Малахій Стаканчик із „Народного Малахія”, Мина Мазайло з однойменного твору, деякою мірою Ілько Юнга з „Патетичної сонати”, дівчинка Маклена з „Маклени Граси”. Свій перехід персонаж „Яблунового полону” І. Дніпровського закріпив новопродбаним іменем. А відмова від власного імені й набуття іншого демонструє „перехід до іншого світу” [1, с. 147]. На такий крок зважуються і Кулішеві Малахій Стаканчик та Мина Мазайло.

Малахій спочатку трактував себе як Пророка, який від імені громади повідомляє владу про реальний стан речей: „Мене народ послав. /.../ Більш як сто сіл хуторів, містечок я пішки пройшов, йдучи до Харкова, столиці УеСеРеР, на ногах моїх ще й нині порох степових шляхів, із ста криниць та колодязів, спочивавши, пив я воду і з народом гомонів... Я делегат!” [12, с. 44]. Малахій наголошує на зростаючих масштабах антропологічної катастрофи, приводячи до раднаркому, як докази нагальної потреби реформування людини, щораз більше число людей: „Один, два, три, чотири, п'ять, шість, сім!.. Учора п'ять було, за вчора три...” [12, с. 30].

Малахій – реформатор, який в ім'я нового суспільства прагне вдосконалити людину. Питання, які він порушував, актуальні й сьогодні: „1) Про негайну реформу людини і в першу чергу українського роду, бо в стані дядьків та перекладачів на тім світі зайців будемо пасти; 2) про реформу української мови з погляду повного соціалізму /.../, 3) додаток: схема перебудови України з центром у Києві, бо Харків здається мені на контору” [12, с. 30]. Спостерігши

абсолютну бездіяльність влади, він покладає на себе функції народного комісара. У цьому образ наркома Малахія перекликається з образом „предсідателя ревкому” Мусія Копистки. Обидва самозванці взяли на себе ці функції в ситуації повної безвиході, відстоюючи не власні інтереси, а дбаючи про добро загалу. Але ці образи вирішені у двох різних площинах – героїчній та іронічній.

Неіронічний текст дебютної Кулішевої драми подає протагоніста твору – Мусія Копистку як багатогранну особистість: показаний у стосунках з дружиною, з односельчанами – людьми різного вікового і соціального стану. Спостерігши, що революція надала право бідноті брати участь у громадських справах, він у критичний момент боротьби за владу у слобідці взяв на себе відповідальність: „Тут і не потребується обирати. Тут так: об’явився – й шабаш. Аби тільки за бідний клас стояв” [12, с. 86]. Прагнучи відповідати вимогам нового часу, герой докладає зусиль, щоб змінитися самому. Моментом „посвячення” для нього є оволодіння грамотою та новою лексикою, яку більшовики принесли у життя хліборобської слобідки. Засвоєння нової мови долучає героя до світу посвячених, до владного табору, в якому ці слова ставали „ніби іномовленням, системою переморгування між „своїми”, які знають що й до чого” [13, с. 159].

Як варіанти „його сильного і красивого „божественного” (міфологічного) образу” [16, с. 66] функціонують такі ж гомогенні соратники протагоніста: залізний Серьога Смик, відданий Вася Стоножка, активна дружина Палажка, яка передовими поглядами і діями відрізняється від слобідського жіноцтва, котре живе за законами традиційної патріархальної культури.

Та центральна проблема міфу розв’язується „не тільки подвигами героя, але і його смертю” [6, с. 71], тобто легенда про героя не тільки моделює його життєвий шлях, а і його загибель. Встановлення справедливості як результат загибелі героя, який жертвує собою заради загального блага, спостерігаємо в п’єсах українських драматургів цього періоду, зокрема в „Комуні в степах” М. Куліша, „До третіх півнів” Я. Мамонтова, „Селькорія” К. Карого, „Трясовина” Б. Дробинського та М. Колини тощо.

Образ героя-патріота, покликаною будувати новий світ, виводиться з архетипних міфологічних образів, серед яких вирізняються образи культурних героїв-деміургів у вигляді братів-близнят – позитивний і негативний варіанти культурного героя.

Громадянська війна, політика класової нетерпимості, пропагована в пізніший період, зумовлювала ворожнечу між братами. Убивство рідного брата виправдовувалося громадянською пильністю: „Враг – броня. Враг – залізо. Враг – граніт. Брату не вір. Сестрі не вір. Матері не вір. Отцю не вір. Смотри наверх. Штаб мирової комуні” [9, с. 47]. З цього погляду цілком логічний висновок, до якого приходять герої „Шахтарського гостя” Ю. Недолі: „Але вбив я не брата, а ворога революції знищив” [14, с. 119]. Таке ж безкомпромісне засвоєння пропагованої ідеологічної програми демонструє персонаж „Яблунового

полону” І. Дніпровського, піднімаючи руку на брата. На розходженні ідейних позицій між членами родини будує сюжети п’єс „Святої ночі”, „Батько”, „Батько та син” І. Ванін. А класичними прикладами протистояння найрідніших є прозові твори: „Мати” М. Хвильового та новела „Подвійне коло” із „Вершників” Ю. Яновського. Цей же мотив звучить і у „Прощай, село” М. Куліша, де різниця між братами простежувалася змалку:

Василина. /.../ Бублика, було, принесу, то Никандер із рук вирве, а ти ні. Чолом бабі даси і бублика половину: їжте, бабо, й ви. Книжечки мені читав /.../[11, с. 162].

Але визначальним у цьому творі є мотив блудного сина, який був заявлений другою назвою твору – „Поворот Марка”. М. Куліш травестує цей мотив: Біблійного упокореного сина, який, усвідомивши свої провини, повернувся до батьківського дому і покався у відступництві, замінює персонаж, який за нових соціальних обставин повертається додому переможцем і навчає уму-розуму і батька, і більшість односельців, навернувши їх на шлях колективізації. Тому назва „Прощай, село” сприймається як документ страшного часу. У цій п’єсі автор вже не може відверто, як у дебютному творі, сказати про страшні масштаби лиха – відгомін їх чується в репліці одного з персонажів, який спостеріг відступ від віковичних звичаїв: „Помер хто, то вже не поминають” [11, с. 153].

Звернення до образу „блудного сина” було викликано реаліями доби – із фронтів імперіалістичної, громадянської поверталися сини, часто вражені бацією більшовизму. Встановлення ними нових порядків на селі („Люде! Чуєте! До комуни!” Д. Бедзика, „Сількор” О. Рябикова, „Трясовина” Б. Дробинського та М. Колини та ін.) приводить до зіткнень і з односельцями, і з рідними: „Данило об’явився <...>. Та волоцюга ж отой, революціонер проклятий, комуніста – синочок блудний” [14, с. 79]. Отже, суспільна поляризація проходить по лінії, яка впродовж віків була монолітною, становила основу всіх інших побудов – сім’ї. Цей суспільний процес знаходив обґрунтування і в драматургії: „Під час клясової боротьби є лише два табори: один – вони, буржуї, а другий – ми, робітники та селяни. Хто за нас – той наш спільник, хто за них – той нам ворог. Нехай він буде батько, мати, брат, сестра – однаково...” [14, с. 87].

Відмова від рідних стала звичайним явищем у Країні Рад. Етнограф Дж. Фрезер у ситуації вбивства спадкоємцем свого попередника вбачає релігійний мотив: жреця (царя) властителя вбивали за те, що в результаті старості його магічна сила починала падати. Подібний приклад спостерігаємо у „Прощай село” М. Куліша – в результаті соціальних перетворень батько-куркуль стає лише перешкодою, якої позбувається син, торуючи собі шлях у майбутнє. Відбиваючи реалії часу, такі ситуації відображає Ю. Яновський у „Потомках”, Ф. Лопатинський та Л. Френкель у „Сількор Головка”, Ю. Недоля в „Шахтарському гостеві”.

Таким чином, особа епохи міфу трактувалася не як складова сім'ї, а як частина колективу, з яким вона ототожнювалася. Тоталітарна держава знищувала людську особистість, знеособлювала її, перетворюючи в однолику масу. У суспільствах, де здійснено розчинення індивіда у соціальній тотальності, відроджуються міфи у класичній формі, „які поновлюють архаїчні структури та архетипи, що споріднюють їх із міфологічними системами примітивних культур” [18, с. 87].

Психолог Г. Вільсон подає розроблену Стівенсоном на основі праць Юнга схему архетипів, які „можна розглядати як соціальні ролі, зумовлені віком, статтю”: батько, син, герой, мудрець, мати, гетера, амазонка, провидиця [6, с. 73]. У радянському суспільстві ця схема зазнала кардинального переосмислення, зокрема, помінялися функціями батько і син, де вже не батько, а син турбується підтриманням закону і порядку, які теж зазнали докорінних перемін („Прощай село” М. Куліша). Змінилася і функція героя, який сповідує не особистісні, а суспільні ідеали і пріоритети („Любов і дим” І. Дніпровського, „97”, „Комуна в степах” М. Куліша, „Коли народ визволяється”, „До третіх півнів” Я. Мамонтова). Бурхлива епоха, яка вимагала активності, не роздумів, а прийняття на віру проголошеного, спричинила зникнення зі сцени мудреця – філософа і учителя, який цікавиться не так діями чи особами, як ідеями (чи не єдиний приклад такого персонажа – філософ Адріан із трагедії Я. Мамонтова „Коли народ визволяється”). Ці ж суспільні умови викликали відхід типу зосередженої у власний внутрішній світ провидиці. Адже психологія людини не бралася до уваги, від особи, яку сприймали лише як засіб для досягнення певних цілей, вимагалось підпорядкування, розчинення в колективі. Тому із означених Стівенсоном чотирьох жіночих типів у новому суспільстві на задній план відійшли типи матері та гетери, а затребуваним виявився лише тип амазонки – активної, цілеспрямованої, не стільки матері й дружини, скільки товариша чи суперника чоловіка. Такі образи створили І. Дніпровський у „Любов і дим”, „Яблуневий полон”, такими є жіночі персонажі Ю. Яновського, такою є протагоністка „Комуни в степах” М. Куліша, дії якої ніби стверджують характеристику, дану їй одним із персонажів драми: „серце в комуні” [11, с. 127], хоча стандартний образ „правовірної” комунарки автор дещо „олюднює” інтимними деталями. Отже, письменники відтворили процес, згідно з яким соціальний статус і можливості самореалізації жінок зазнавали змін.

У творчості драматургів 20-х років функціонували образи і паралелі з християнської культури. Ім'я Малахій (з „Народного Малахія” М. Куліша) відсилає до Старозавітного пророка, який звинувачував відступників. Образ Кулішевого персонажа можна трактувати і як алюзію на образ Сина Божого, не прийнятого ницими: „І плювали, і били його по ланитах” [12, с. 83]. Образ Марії – це образ Богоматері, який у „Шахті „Марія” І. Дніпровського трансформовано – у час, коли „не можна бути людиною, треба бути тигром” [10, с. 139] –

Марія народжує звірів: „І почала родить левів. Вб'ють одного, а з його крові ще ростуть, ростуть... І от коли, Остапе, на всій землі будуть самі леви і тигри... хай будуть леви і тигри... тоді буде нове царство на землі... а над усім – Марія...” [9, с. 9]. Характерно, що дійових осіб автор означає зооморфно: Овечка, Соболь, Вовк, Гоголь, Львовна. Одній із частин твору І. Дніпровський дає назву „Тури в буднях” [9, с. 11]. Отже, герої українських п'єс наділялися винятковими здібностями і можливостями.

Офіційна ідеологія поділяла світ на антагоністичні, позбавлені півтонів полюси. Відтак, викриття пороків ворожого світу капіталу було не менш ідеологічно важливим, ніж героїзм радянської дійсності. Перша російська Конституція 1918 року ставила перед країною завдання знищення поділу суспільства на класи. Тому у майбутньому, яке належало побудувати, частина людства виявилася життєво виключеною. Така соціальна політика в державі кінця 20-х – початку 30-х років привела до загибелі цілих класів суспільства. Принцип виключення „негідних” здійснювався не в ім'я справедливості, а в ім'я ідеології. А ідеологічна програма не є гуманістичною лише тому, що вона, як висловився А. Бергсон, є ідеологічною [4, с. 90]. Представників табору „виключених” характеризує неприйняття світоглядних переконань, поведінкових пріоритетів та стереотипів, що їх насаджувала нова ідеологія.

Таким чином, антропологічна проблематика особливого значення набула після революції, оскільки будівництво соціалістичного суспільства покладалося на людину іншого типу, ніж ті, які до тих пір були відомі в історії. П'єсам радянських драматургів 20-х років притаманна персонажна дихотомія, яка репрезентує дві альтернативні діаметрально протилежні моделі соціальної поведінки: готовність зректися власної індивідуальності та прагнення зберегти особисту ідентичність. Тип „нової людини” та її антагоніста виводилися із архетипних міфологічних образів, а нова релігія, яку сповідували представники утопічного суспільства, базувалася на травестованій християнській міфології, коли людина ставала об'єктом переробки, що було співзвучним ідеям революційного перетворення світу.

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: Монографія. – Л.: Вид-во Львів. ун-ту, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Арндт Х. Між минулим і майбутнім / Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2002. – 321 с.
3. Бабич С. Міфологізація структури: „Тренос...” Мелетія Смотрицького у контексті барокового моделювання ідеального світу (спроба реконструкції) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Випуск УІІІ. – Рівне: РДГУ, 2000. – С. 49-67.

4. *Бергсон А.* Сміх: Нарис про значення комічного – К.: Дух і літера, 1994. – 165 с.
5. *Бондарева О.Є.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
6. *Вильсон Г.* Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники / Пер. с англ. – М.: Когито-Центр, 2001. – 384 с.
7. *Грабовська І.* У пошуках позитивного культурно-антропологічного типу // Сучасність. – 2001. – № 3. – С. 63-70.
8. *Гудков Л.Д.* Перерождение „советского человека” (об одном исследовательском проекте Левада-центра) // Одиссей: человек в истории. – М.: Наука, 1989. – С. 398-436.
9. *Дніпровський І.* Шахта „Марія” – Х.: Рух, 1931. – 96 с.
10. *Дніпровський І.* Яблуневий полон // Дніпровський І. Яблуневий полон. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1985. – С. 119-184.
11. *Куліш М.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: П'єси / Упор. Л.С. Танюка. – 509 с.
12. *Куліш М.* Твори: В двох томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Упор. Л.С.Танюка. – 877 с.
13. *Мамардашвили М.* Сознание и цивилизация. Тексты и беседы. – М.: Логос, 2004. – 272 с.
14. *Недоля Ю.* Шахтарський гість / Обробив А.Гак // Збірка п'єс. Випуск І, видання 2 / Упор. Ю. Смолич, Л. Болобан. – Х.- Оеса: Держвидав України, 1930. – С. 69-124.
15. *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори / Перекл. з ісп. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
16. *Семків Р.* Іронічна структура: Типи іронії в художній літературі. – К.: Вид. дім „КМ Академія”, 2004. – 135 с.
17. *Рікер П.* Ідеологія та утопія. – К.: Дух і літера, 2005. – 386 с.
18. *Тихолаз А.* Радянська та пострадянська міфологія в світлі філософії міфології. // Дух і літера. – 1998. – № 3-4. – С. 84-91.

Summary

The functioning of mifologem of “the new person” in the Ukrainian dramatic art of 20th years of the XX-th century is investigated in the article. The analysis is based on the materials of works by M. Kulish, I. Dneprovskiy, J. Mamontov.

Key words: mifologem, remifologizaciya, demifologizaciya, an archetype.

Стаття надійшла до редколегії 14.11.2008