

УДК 791.229.2+82–25

КІНО І УКРАЇНСЬКА ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА («Фільми революції» Мирослава Ірчана)

Олеся Омельчук

У статті розглянуто вектори теоретичної та художньої репрезентації естетичного принципу «документалізму» в літературній діяльності Мирослава Ірчана. Досвід перших пролетарських письменників в Україні, зокрема реальна творча практика М. Ірчана, дозволяє авторці стверджувати, що «документалізм», «реальність», «правда життя» слугували ідеологічним конструктом. Саме в такому ракурсі слід характеризувати втілену в пролетарських текстах кореляцію екзистенційних, національних, політичних і психологічних елементів.

Ключові слова: пролетарська література, документалізм, кінематографічність, ідентичність.

В статье рассматриваются векторы теоретической и художественной репрезентации эстетического принципа «документализма» в литературной деятельности Мирослава Ирчана. Опыт первых пролетарских писателей Украины, в частности реальная творческая практика М. Ирчана, позволяет автору утверждать, что «документализм», «реальность», «правда жизни» являлись идеологическим конструктом. В таком ракурсе и следует характеризовать воплощенную в пролетарских текстах корреляцию экзистенциальных, национальных, политических и психологических элементов.

Ключевые слова: пролетарская литература, документализм, кинематографичность, идентичность.

The ways of theoretical and artistic realization of the aesthetic principle of *documentalism* in the literary works of Myroslav Irchan are considered in the article. Experience of the first Ukrainian proletarian authors, especially M. Irchan own creative practice, allows the authoress to affirm that *the documentalism, reality, truth of life* have been served as an ideological construct. Just in such a way the correlation of existential, national, political and psychological elements represented in the proletarian texts should be characterized.

Keywords: proletarian literature, documentalism, cinematography, identity.

І політично, і біографічно, і літературно письменник Мирослав Ірчан належить до когорти авторів (разом з Василем Елланом-Блакитним, Василем Чумаком, Михайлом Заливчим та Гнатом Михайличенком), які вважаються представниками першого покоління українського пролетарського письменства. Їхні життєві й творчі біографії надзвичайно схожі. Усі вони є вихідцями із селянських родин, усі брали участь у революційних подіях спочатку на боці різних політичних партій та збройних формувань, і зрештою, задекларували відданість радянській владі. Усі вони, хоч і різною мірою, зазнали впливів модерного письма. Їхні творчий доробок і літературний статус мають багато спільного та легко вписуються в той архетип українського пролетарського автора, який складався в Україні з початку 1920-х років.

На долю письменників-комунарів випала праця в перший у радянській історії період, коли цілеспрямовано, через культурні ідеологеми та практики, конструюються непримиренні колізії між дореволюційним і «новим» світом. Культивування ціннісних протиставлень, на кшталт село – місто, па-

тріархальність – індустріалізм, модернізм – реалізм, при всій однозначній перспективі їхнього трактування, зумовленій політичними чинниками, породжувало в тогочасному культурному дискурсі ідеологічні дисонанси. З одного боку, історична ситуація підштовхувала митців до переосмислення усіх фундаментальних основ людського існування, а з другого, – передбачала політичну відповідь на усі, зокрема й екзистенційні, запити людини, тобто насправді залишала їх без відповіді, внаслідок чого прорадянські культурні тексти часто ставали еkleктичними інтерпретаціями.

Виразним прикладом таких тенденцій може слугувати відгук Олексія Полторацького на кінофільм «Тобі дарую» (1930), у якому крізь призму двох поколінь українців піднімалася проблема актуального політичного вибору, причому з виразними літературно-національними алюзіями (гоголівський мотив убивства батьком сина і гайдамацький ритуал свячених ножів: за сюжетом фільму син червоноармійця-селянина переходить на бік петлюрівців, а батько вбиває його за зраду). О. Полторацький назвав цю кінострічку гальмом «на шляху

утворення пролетарського фільму», дорікаючи за «романтику минувшини», за недопустиму паралель між гайдаками та комуністами і також за те, що «старе покоління протиставлено поколінню молодому, як позитивне покоління», а протиставлення *батьки – діти* «набуває характеру опльовування молодшого покоління <...>, зневіри в його революційних тенденціях» [20, с. 69, 70]. Висновки О. Полторацького надзвичайно виразно показують проблеми, пов'язані з потрактуваннями національно-культурної символіки, що зіштовхуються зі стратегіями радянського мистецтва. Ідея примирення української національної традиції (дорадянського світу) та комуністичного ладу для критика виглядала іманентно непереконливою.

Український пролетарський дискурс – як варіант раннього соцреалізму – існував одночасно в ситуації постколоніальній (падіння царської імперії), неокolonіальній (поява СРСР) та антиколоніальній (спротив російським імперським ідеологемам та заохочувана радянською владою критика «капіталістичного» імперіалізму). З початком 1920-х років українські діячі намагаються обґрунтувати нову українську культурну ідентичність як самоцінну та унікальну в площині трактування комунізму як нової національної перспективи: України як індустріального центру, України як азійського ренесансу, нового Голлівуда тощо. Позиціонуючи себе безпосередніми творцями і літописцями нової політичної історії, ніхто з письменників першого пролетарського покоління не став творцем «справжньої» пролетарської літератури. Принаймні до кінця 1920-х років більшість українських критиків, віддаючи належне першим авторам-комунарам, продовжують очікувати на появу взірцевого пролетарського тексту і пробують сформулювати його естетичні та формотворчі засади. У статті про творчість Мирослава Ірчана Леонід Підгайний неодноразово констатував, що за умови відсутності відповідної літературної «форми», навіть витриманий ідеологічний зміст не здатний компенсувати якісний літературний рівень.

Пролетарське письменство, як і соцреалізм у цілому, стало не тільки «неможливою

естетикою» (за визначенням Режини Робін), а й «неможливим каноном». Уже з першої половини (й особливо від кінця 1920-х) усі більш-менш помітні тексти літератури і кіносценарії зазнають переробок, виправлень, замовчувань, а рецепція пролетарських творів програмується на одномоментне читання – і через пропагандистські функції письма, і через заклопотаність письменника реакцією «офіційної» критики. Так, у тексті Мирослава Ірчана «Про себе» (1932) зустрічаємо кілька прикладів самоцензури, зумовленої політичними перемінами. Один з прикладів самокритичного коментування стосувався п'єси «Радій». Письменник писав:

«Я так захопився “сюжетом правди”, що цілу подію подав буквально так, як вона відбулася і навіть показав дуже слабу роль партії в тому місті й у тих подіях. В той час воно так було, і коли п'єсу ставлять в Америці, це не вражає, але в нас, в СРСР, вражає, дивує, і це – політично неправильна настанова (в дальшому виданні цю несвідому помилку я вже виправив)» [11, с. 25].

Акцентуючи на максимальній документальності власного літературного доробку, Мирослав Ірчан робить це досить наївно, причому, непомітно для самого себе, він показує змінність запитів на партійну «правду».

Перше покоління українських пролетарських авторів працювало з відчуттям того, що їхні літературні тексти містять у собі не стільки художню, скільки документальну цінність. Так, у передмові до альманаху «Червоний вінок» (1919), на сторінках якого одночасно з'явилися твори Василя Еллана-Блакитного, Г. Михайличенка, В. Чумака та М. Заливчого, говорилося про те, що поезія є такою, яким є життя, а українські літератори «очаровані процесом життя й революцією і складають йому дифірамби» [18, с. 4]. Аналогічні настанови пронизують творчий доробок Мирослава Ірчана. Ідея «життєвої правди» стає для нього головним концептуальним поясненням власної творчості та свого місця в українській пролетарській літературі.

Текст Мирослава Ірчана «Про себе» – це апологія концепту, відповідно до якого цінність літератури полягає в її здатності бути

ТЕОРІЯ

«життям», «документом», «правдою». Пояснюючи, як і в яких умовах він писав, Мирослав Ірчан настійливо наголошує на тому, що кожен його твір взято від «правдивих подій», а сам він перебуває на сторожі того, аби не підпасти під вплив «штучності, різкої надуманості» [11, с. 12]. Причому письменник декларує прийняття базових засад пролетарської літератури – класове походження митця, орієнтація на читацьку масу, участь у радянському культурному «фронті». Таке тотальне самозречення авторської суб'єктивності та літературної умовності він обґрунтовував своїм пролетарським світоглядом, але дискурс його «документальності» була більш двозначною, ніж його декларації.

«Документальність» стає однією з бажаних якостей пролетарського письменства, підтримуваною пролетарськими критиками, а автори сприймають і подають самих себе як «простих робітників» літератури, літописців революції, комунарів. При цьому неабияку роль у пролетарському літературному дискурсі відіграла біографія автора, яка стала чи не основним матеріалом літературної творчості. Показово, що і передмова до збірника «Червоний вінок», і творчість Мирослава Ірчана вибудовані на спогадах про два життєві етапи: дитинство або рання юність і революція. З одного боку, це життя в українському селі, тобто в традиційному суспільстві, а з другого, – це доля комунара, у якій можлива лише безапеляційна революційність.

У творчості Мирослава Ірчана не раз трапляється образ двоєдино-роздвоєного обличчя, який прочитується, крім іншого, як символ своєрідного дисбалансу життєвого становлення, що випав на долю червоних революціонерів.

«Такими дітьми були Ви на барикадах київського арсеналу тому чотири роки! І далі серед боротьби і злиднів Ви не помічали, як ваші дитячі обличчя поважніли. Кожного дня прибувала нова рисочка <...> В шаленому вирі Ви не помічали, як минала молодість Ваша. І ось, по чотирьох роках невтомної праці – лежите з молодостарими обличчями. Революція гартує молодість в серцях, – а на тіло кидає грубі плями ранньої старості» [14, с. 12].

У новелі «Княжна» зустрічаємо аналогічне порівняння: «Кількалітня безупинна боротьба зробила з мене молодого старця» [14, с. 55]. Така образна подібність підтверджує, що обидві ці новели із «Фільмів революції» мають спільного наратора, з однаковим сприйняттям того, що він «бачить» навколо.

Збірка Мирослава Ірчана «Фільми революції» свідчить про те, що перехід від дитячого / юнацького до революційного етапу життя став для представників його покоління та для нього самого надто різким і болючим. У згаданій збірці солдати-революціонери – немов «комашки-одnodнівки» [14, с. 109]. Вони охоплені станом колективного сп'яніння від свободи, бажанням «зробити щось надзвичайне, щось страшне й могутнє» [14, с. 109], а головний літературний герой змушений «холодно» приймати реальність, примиривши власну дитячість / юність із «дорослою» пролетарською революційністю. У новелі «Княжна» є надзвичайно красномовний абзац, у якому наратор проводить межу між дитинством і революцією, ніжністю і жорстокістю, а по суті, – між життям і смертю:

«Революція чудовий коваль. Вона вміє так насталити найчутливіше серце, що воно стає тверде, як камінь. Ось хоч би зі мною. Вже змалку ненавидів я насильну смерть, не любив зброї, ані війська. Та вибухла революція, схопилися в смертельних обіймах два табори людей. І я, з своїм ніжним серцем, став до одного з них і закрутився в хаосі боротьби. І згодом, мої тонкі почування згрубіли, серце закам'яніло. Я співав гімни червоному терору і спокійно дивився на смерть людей. Так спокійно, ніби оглядав давно відомий, нудний краєвид» [14, с. 55].

У збірці йдеться не лише про сприйняття чи прийняття навколишньої дійсності, а й про проблемну, не до кінця сформовану та осмислену ідентичність в умовах війн та революції – про те, що «серед шуму-клекоту ми загубили себе» [14, с. 3], про втечу від реальності, яку так само можна було б назвати утечею від смерті. Більшість розмислів у «Фільмах революції» стосуються саме смерті: смерть минулого, смерть людини, смерть як радісне очікування, як прокляття, як повсякденність, як неминучість.

Наведений уривок з новели «Княжна» прикметний також своєю самодостатністю: у напівмістичному-напівдетективному сюжеті твору він сприймається як окремий фрагмент, зумовлений бажанням наратора висловити своє внутрішнє «я», а в цілому знову показує, наскільки важливою для літературної свідомості Мирослава Ірчана була не лише «документальність» подій, а й емоційна оцінка. Зрештою, цей фрагмент у «Фільмах революції» є найбільш відвертим свідченням самозречення в ім'я революції. Вибір українського комунара – і про це свідчать біографії перших пролетарських авторів та аналіз їхньої діяльності критиками 1920–1930-х років – пролягав через етапи зречення від минулого. Цілком імовірно, що покоління перших пролетарських українських літераторів і до більшовицької революції, і після неї було травмоване реальним.

У творах Мирослава Ірчана, якого критики хвалили за ідеологічну стійкість, зв'язок з українською минувиною звучить іноді особливо сильно, позаяк минуле не лише «пригадувалось» як мирна безтурботна пора, а й виступало моделюючою візією майбутнього. Приміром, у спогадах під назвою «В бур'янах» (1925) письменник уявляв себе ланкою в ланцюзі патріархального спадку поколінь.

«Але, коли знаходить на мене година важкої задуми <...> тоді видається, що я вже старенький дідусь. Такий сивий-сивий, як голуб, і обличчя пооране глибокими морщинами старості, хоч є в ньому щось таке, чого не було ані в мого батька, ані в мого діда. Це незатерта печать переживань в бурхливій юності. І тоді, ніби-то я покурюючи люльку хахикаю дряхлим голосом та розказую в глуху ніч про безсмертні дні великої боротьби. А довкола мене – діти. Внуки, правнуки» [7, с. 5].

Комуніст Мирослав Ірчан моделює свій образ у цілком старосвітській, непролетарській парадигмі, через архетипний для української культури образ діда. І це не єдині маркери українського національного світу в цьому тексті, на відміну від пізніших творів, де констатація змінюється оцінкою.

«Вузьке однобічне виховання заставляло мене тоді перегортати в уяві сторінки історії

України і зупинятися на зідеалізованих старими істориками постатях “чубатих козаків”, що колись “гарцювали на вороних” по цих степах <...> Скільки змін за той час! <...> І сьогодні, замість козацької романтики, що розвіялася, як дим, в голові бурлять-клеочуть нові думки, надії, мрії <...> Я все ще не відриваю очей від линущого степового краєвиду і під стукіт коліс, без слів, повторюю короткі слова з великим змістом: – Колективізація... – Індустріалізація...» [9, с. 4].

Цей фрагмент цілком відповідає українському прорадянському дискурсу 1920-х років, оскільки козацька романтика протиставляється радянській / індустріальній Україні, а образ письменника-комунара, як він тоді формувався, передбачав етап зречення від національної «романтики», що й спостерігаємо в доробку митця.

Назва збірки новел «Фільми революції» конденсувала в собі знакові для українського пролетарського дискурсу тематичні та стилістичні тенденції. З одного боку, у ній автор закладає ідею репрезентації революції в Україні, з другого, – скеровує рецепцію читача до «кінематографічності» твору, пов'язуючи сприйняття революційних подій з ефектом кіно.

Практика і теорія кіно для пролетарського літературного культурного розвитку відігравали важливу роль, адже кіно в Україні задекларувало себе як власне українське мистецтво в період утвердження радянської влади. У тогочасній ситуації, коли першочерговою поставала потреба пошуку нової, відповідної пролетарському змісту літературної «форми», кінематографічні поняття та прийоми активно вводяться в літературні та літературознавчі тексти, стають для митців додатковою можливістю для пошуку нових мистецьких форм і сенсів. При цьому кіно вважається найбільш ефективним способом схоплення реальності. «Кіно, – стверджував О. Полторацький, – є надто реалістичне мистецтво, незважаючи на всі ті символічні, містичні й ілюзійні можливості, які розкриває <...> талановитий оператор і режисер» [20, с. 13–14]. Саме в Україні Дзига Вертов розгорнув свою експериментальну кінодіяльність, ставши засновником радянського документального ху-

ТЕОРІЯ

дожнього фільму [1, с. 43]. Спроби поєднати художність із документалізмом були спільною інтенцією багатьох діячів літератури та кіно 1920-х. У Мирослава Ірчана інтерес до кіно також не був випадковим, оскільки він періодично виступав з дописами про американську кіноіндустрію, а перше його знайомство з кіно припало на дитячі роки.

Назва збірки «Фільми революції» – це єдина пряма вказівка письменника на пов'язаність тексту з кіно. Усі інші аспекти цієї його прози, які можуть порівнюватися з кіномистецтвом, є радше натяками, поверхневою кінематографічністю, яка не стільки підводила до теорій і практик кіно, скільки прагнула посилити «документалізм» тексту. Це і неабияк деталізовані датування кожного оповідання, що мало підкреслити, з одного боку, присутність самого автора у вирі подій, а з другого, – наголосити на репрезентації «справжнього» життя такою самою мірою, якою це може робити кінокамера; це й окремі візуальні описи, що можуть / повинні викликати аналогії з кінокадрами. При цьому концептуальною підставою для «кіно-назви» могла виступити необхідність вторувати принципам пролетарського письменства, що проголошувало радикальний намір творити літературну продукцію без «вигадок» і «красивостей», через що можливості кіно розглядалися як більш придатні для того, аби донести до читача політичну і життєву правду, буцімто неприкрашену і невигадану.

Однак набагато важливішими для аналізу особливостей стилістики Мирослава Ірчана в кореляції з принципами кінематографії є сама структура тексту, його ритм, специфіка образотворення. Тут підкреслюваний письменником «документалізм» творчості стає вже проблемою об'єктивного (чи «кіно-об'єктивного») сприйняття та відтворення реальності, коли мати на увазі той рівень об'єктивності, який асоціюють з безсторонністю кінокамери. У цьому разі письменник претендує на роль посередника між життям і читачем, а читач повинен вірити в правдивість побаченого (прочитаного), яке «побачив» і описав автор.

«Я не робив ніяких виправлень після того, як записав на фронті, – пояснював Ми-

рослав Ірчан умови написання «Фільмів революції». – І може тому особисто так високо розцінюю ці новели. Вважаю їх за художній документ із доби військового комунізму і переконаний, що колись цю збірку будуть глибше розбирати наші літературознавці, ніж сьогодні» [11, с. 15–16].

Проте реальна художня практика письменника не знімає, а навпаки, загострює проблему порівняння його творів із безпристрасним об'єктивом кінокамери.

Найперше слід зауважити, що спостереження за «життям», споглядання з метою використати побачене і почуте як літературний матеріал, напрочуд важливе для Мирослава Ірчана, про що в його текстах є багато зізнань й ілюстрацій. Він писав, що задля пізнання «життєвої правди» змушував дивитися себе навіть на неприємні для ока події та ситуації. Цим він хотів підкреслити, що для нього правда життя важливіша за особистий етико-естетичний вибір, а також і те, що читач може цілком довіряти його об'єктивності. Утім, мотиви розглядування чи фіксації погляду, які трапляються у «Фільмах революції», свідчать радше про протилежне, тобто про авторський заангажований погляд. Установка митця на спостереження за дійсністю, що складає основу його методологічної роботи з реальністю задля її «включення» у текст, є насправді перетворенням «життя» на об'єкти, створені згідно зі світоглядними уподобаннями автора (включаючи підсвідомі інтенції).

Кінокамера не пізнає і не розглядає, пізнавати чи розглядати той чи інший об'єкт може лише людина або відносно безпосередньо, або за допомогою об'єктива.

Як писав Леонід Скрипник у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» (1928), об'єктив сприймає цілком байдуже, а людина, коли спостерігає предмет, «завжди виділяє якийсь елемент чи групу складових елементів його, що на них і скупчує свою увагу, не помічаючи непотрібних, нехарактерних подробиць. Людське око завжди провадить цілком художню роботу, одбір головного, характерного в предметі спостереження», а спостереження предмета очима «є також засіб пізнання предмету та створіння його концепції» [22, с. 31, 32].

У прозовій збірці «Фільми революції» споглядання невід'ємне від переживання і часто – моральної оцінки, яка промовляє не тільки через певний образ, а й через коментар до нього. У новелі «З днів страхіть» погляд наратора спинається на розтерзаному жіночому тілі, описуючи його. Зображення убитої дівчини-єврейки саме по собі здатне викликати співчуття, біль, протест проти насилля. У цьому «кадрі» представлено відразу кілька сторін «негативної» і неестетичної реальності (непрстойне, жорстоке, згвалтоване, невідворотне), і здавалося, немає потреби в додаткових оцінках та коментарях. Однак наратор, приголомшений жахом насилля, заявляє про свою етичну позицію, проводячи дистанцію між своїм «я» і «народом», який чинить зло. Саме в цій новелі його порахунок з минулим, тобто зречення того зла, яке було присутнє в патріархальному суспільстві, зумовлений «внутрішнім» вибором людини, а не ідеологічними зобов'язаннями комунара.

Картина мертвого тіла зі згаданого вище оповідання, як її подає Мирослав Ірчан, – буденна і особлива: буденна, оскільки революція присутня як повсякденна смерть, що змушує людину пристосовуватися до нелюдяного, а особлива, бо «я» цього твору не може прийняти такий порядок речей, а головне – не може або не хоче лише констатувати й описувати. З огляду на це, апелювання автора до кінокамери стає додатково збагненним: побачене під час революційних подій настільки шокує, що лише «фільм» може розказати «правду» (таку властивість кіно зауважувала С'юзен Зонтаґ).

«Схопити смерть, коли вона дійсно стається, та зафіксувати її назавжди – це може зробити лише камера, і світлини, зроблені фотографами на місці й у момент (чи відразу перед ним) смерті, належать до числа найбільш знаменитих і часто репродукованих воєнних фотографій» – так писала С'юзен Зонтаґ, досліджуючи фотографії воєнного часу (і між тим, згадуючи фільм українського режисера Л. Шепітько «Сходження» як найбільш вражаючий фільм про жахи війни) [23, с. 46, 91].

Подібність літератури до кіно полягає якраз не в документалізмі як буквальному

перенесенні життя в кадр, а в конструюванні матеріалу. «Подібно до роману, – писала С'юзен Зонтаґ, – кіно пропонує погляд на дію, який повністю контролюється режисером (письменником) у кожен окремий момент» [2, с. 255].

Ще один аспект, який критики пов'язували з кінематографізмом Мирослава Ірчана, стосувався темпу та ритму оповіді. Що мав на увазі Іван Кулик, коли писав про «кінематографічний темп подій революції» у збірці Ірчанових новел, або Григорій Майфет, зауважуючи кінофікаційну миготливість прозової ритміки письменника? Критики не розвинули своїх тверджень, але оскільки йшлося про контрастну зміну образів-«кадрів», яку вони вбачали у творах Мирослава Ірчана, а також, за їхніми характеристиками, про «миготливість», «барвистість», «різкість», «чергування та протиставлення», можемо дійти висновку, що вони мали на увазі радше швидкість, ніж уповільненість оповідного темпу «Фільмів революції».

На відміну від перегляду фільму, який, за висловом С'юзен Зонтаґ, завжди «миготить» перед очима, процес читання залежить від читача, причому один і той самий текст може читатися з різною швидкістю. Якщо ж згадати слова Мирослава Ірчана про його творчий метод як «холодний» документ, варто зауважити, що темп його багатьох новел з «Фільмів революції» є радше «холодним», тобто уповільненим, незважаючи на візуально-стилістичне оформлення і змінність вражень та предметів, які каталогізує наратор своїм способом бачення / писання. Принаймні такі оповідання, як «Просо», «Хто кого?», «Дисонанс», забарвлені настроєм рефлексійного смутку, спонукають не стільки до швидкого, скільки до уповільненого читання. Якщо продовжити паралелі з поглядом кінокамери та поглядом наратора, то це камера, яка неквапливо рухається, показуючи вихоплені з навколишньої дійсності об'єкти, і, зрештою, починає дивитися на самого наратора. Тому наратор «дивиться» сам на себе, аналізує свої переживання, відчуває причетність і втягненість у вир побаченого, стаючи окремим і водночас одним з багатьох «зображень» життя часів революції. Можливо, кру-

ТЕОРІЯ

говерть подій, у яку потрапив український письменник Мирослав Ірчан, нагадала йому про кіно – настільки «нереальною» (нереально страшною) виявилася дійсність. У цьому контексті надзвичайно популярні в українській літературі 1920-х теми і образи, пов'язані з поїздами, машинами, авто, що віддзеркалювали не тільки машинізацію / індустріалізацію нової країни, а й відчуття невловної швидкості. Людина, попадаючи в круговорот ідей, «мас», «мільйонів», машин, проєктів, сама перетворювалася на один з об'єктів такого виру, а відтак, втрачала відчуття себе самої. Адже швидкий рух змазує об'єкти, що потрапляють в поле його зору, робить їх однаковими, нечіткими.

Творчість Мирослава Ірчана і тоді, коли вона перебувала під впливом песимістичної настроєвості символізму, і тоді, коли супроводжувалася пролетарською риторикою, пронизана відчуттям травмованості соціальною несправедливістю, а його сприйняття навколишньої реальності невід'ємне від того, що С'юзен Зонтаґ назвала «етичним баченням». Відцентровою точкою зображення «життя» в літературі стає для Мирослава Ірчана соціальна тематика, спочатку присутня в його символістській збірці новел «Сміх нірвани» (1918), яку в дописі «Про себе» він оминає, а потім як важлива змістова домінанта в доробку радянського періоду. Міркування про різницю між «людиною» і «бійцем» [7, с. 6] і висновок про першорядність людського додатково показують сфокусованість письменника на самосвідомості, важливість постійної саморефлексії стосовно ціннісних пріоритетів у світі революційних змін. Комунарство оприявлене в текстах Мирослава Ірчана як радикальний емоційний досвід, і схоже на те, що його творчість, а «Фільми революції» передусім, є документальною у фіксації внутрішніх переживань. Відчуття передчасного дорослішання в умовах пролетарської революції не раз означене письменником як «старіння», і у цій метафорі відлунує радше тривога, ніж «холодне» пізнання.

Пролетарський дискурс вимагав від Мирослава Ірчана бути носієм «правди» про революцію. Критики творчості письменника підтримували його відданість літературно-

му «документалізму», схвально пишучи про відсутність в його текстах фактів оригінального сюжетно-композиційного оформлення матеріалу [19], про орієнтацію на повідомлення, про переважання не лірично-безфабульної, а сюжетно-матеріальної лінії у «Фільмах революції» [17], про недостатню художню «обробку» [24], і очевидно, що кінематографізм, про який вони згадували, стосувався «точного» схоплення революційної дійсності. Однак саме тут виявляється ще одна особливість пролетарського дискурсу: те, що раніше вважалося модерним письмом, почало називатися «кінематографічністю». Звернення до кіно не принесло пролетарській літературі стилістичного збагачення чи принципової зміни літературної якості, а розмови про кінематографічну документальність тексту – це можливість відтермінувати констатацію того, що «справжній» пролетарський автор в Україні ще не з'явився. Питання самоідентифікації письменників-комунарів – через ставлення до батьків, традиції, революції, ідеології, літератури – неминуче вклинювалося в їхню творчість, проблематизуючи її етичні й естетичні сенси.

Джерела та література

1. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з фр. ; Л. Госейко. – Київ : КІНОКОЛО, 2005. – 464 с.
2. *Зонтаґ С.* Нотатка про романи та фільми / С. Зонтаґ // *Зонтаґ С.* Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 254–257.
3. *Зонтаґ С.* Про фотографію / С. Зонтаґ ; пер. з англ. – Київ : Основи, 2002. – 189 с.
4. *Ірчан М.* Америка не по-американському / М. Ірчан // *Кіно.* – 1929. – № 4. – С. 12.
5. *Ірчан М.* Аптон Сінклер / М. Ірчан // *Червоний шлях.* – 1926. – № 9. – С. 159–195.
6. *Ірчан М.* Більшовики на американському екрані / М. Ірчан // *Культура і побут.* – 1926. – № 30. – С. 5–6.
7. *Ірчан М.* В бур'янах. Спогади з громадянської війни на Україні. Ч. 2 / Мирослав Ірчан. – Торонто, 1925. – 190 с.
8. *Ірчан М.* Допис із-за кордону (Американський кіно-світ) / М. Ірчан // *Червоний шлях.* – 1924. – № 8–9. – С. 286–303.
9. *Ірчан М.* З прерій Канади в степи України / Мирослав Ірчан. – Харків : ДВУ, 1930. – 135 с.
10. *Ірчан М.* Похід проти чужоземців у Голівуді / М. Ірчан // *Кіно.* – 1927. – № 9. – С. 10–11.

ОЛЕСЯ ОМЕЛЬЧУК. КІНО І УКРАЇНЬСЬКА ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА...

11. *Ірчан М.* Про себе / Мирослав Ірчан. – Харків ; Київ : ЛІМ, 1932. – 36 с.
12. *Ірчан М.* Революція і контрреволюція на американському екрані / М. Ірчан // Кіно. – 1926. – № 11. – С. 34–35.
13. *Ірчан М.* Сміх нірвани. Нариси й новели / Мирослав Ірчан. – Львів : Накладом Комісаріату Українських січових стрільців у Володимирі-Волинському, 1918. – 40 с.
14. *Ірчан М.* Фільми революції / Мирослав Ірчан. – Нью-Йорк ; Берлін : Культура, 1923. – 120 с.
15. *Ірчан М.* Чарлі Чаплін / М. Ірчан // Кіно. – 1927. – № 8. – С. 15.
16. *Кулик І. М.* Ірчан «Родина Щіткарів», драма на 4 дії (Друге – переглянене й виправлене – видання. Накладом Робітничо-Фермерського Видавничого Товариства, Вінніпег, Ман., Канада, 1925, стор. 1–78) // Червоний шлях. – 1925. – № 10. – С. 218–220.
17. *Майфет Гр.* Мирослав Ірчан – прозаїк / Гр. Майфет // Червоний шлях. – 1929. – № 12. – С. 109–136.
18. Передмова // Червоний вінок. Збірник творів новітніх українських письменників. – Одеса : Видавництво окружного комітету Херсонщини У.П.С.–Р.К., 1919. – С. 1–4.
19. *Підгайний Л.* Пролетарський письменник перед творчою методою (Нотатки про М. Ірчана-прозаїка) / Л. Підгайний // Життя й революція. – 1930. – № 11–12. – С. 102–120.
20. *Полторацький О.* Етюди до теорії кіна / Ол. Полторацький. – Укртеакіновидав, 1930. – 129 с.
21. *Рудик Л. М.* Ірчан. Карпатська ніч. Оповідання. Видання 2-ге, «Сяйво», 1927, ст. 164. М. Ірчан Родина щіткарів. Драма на 4 дії. Видання 3-тє, ДВУ, 1927, ст. 117. М. Ірчан Підземна Галичина. Драма на 5-ть дій. Для сільського клубного театру скоротив Ю. Смолич. Видання 2-ге, «Західна Україна», 1928 р., ст. 68 / Л. Рудик // Життя й революція. – 1928. – № 3. – С. 183–186.
22. *Скрипник Л.* Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. – Харків : ДВУ, 1928. – 93 с.
23. *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания / Сьюзен Сонтаг. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
24. *Яблуненко В. М.* Ірчан. Підземна Галичина. Драма на 5 дій. Видання Робітничо-фермерського Видавничого товариства Вінніпег 1926, ст. 115 / В. Яблуненко // Червоний шлях. – 1926. – № 9. – С. 276–278.

SUMMARY

The attempts to combine high artistic value and documentalism have been common intention of many figures in the Ukrainian literature and cinema at the early 1920s, especially in the works of the first generation of proletarian literature. Cinematographic concepts and techniques are actively introduced into the literature and literature studying texts, become an additional opportunity for the artists to find new artistic forms and meanings. *Cinema* is considered to be the most effective way to grip reality as it is demonstrated with the works of Myroslav Irchan *About Myself* and *The Films of Revolution*.

Irchan has declared the acceptance of basic principles of proletarian literature and the idea of the *life truth* has become a major conceptual explanation of his creativity and his own place in Ukrainian proletarian literature. The title of Irchan short stories collected volume *The Films of Revolution* includes thematic and stylistic trends significant for Ukrainian proletarian discourse. On the one hand, it provides a representation of the revolution in Ukraine; on the other hand, it directs the reader's comprehension towards the *cinematographicity* of a work, connecting the perception of the revolutionary events with the effects caused while watching a film.

M. Irchan has proved total self-renouncement of the author's subjectivity and literary conditionality with his proletarian world outlook, but the discourse of his *documentarism* has been more ambiguous than his declarations. Irchan collection *The Films of Revolution* shows the significance of both *documentarism* of the events and emotional evaluation for his literary consciousness. We can say with a high degree of probability that the first generation of the Ukrainian proletarian writers have been traumatized with the reality before and after the Bolshevik revolution, and their repudiation of the national *romantics* has not been sincere and absolute one. Communarism is evinced in Irchan texts as a radical emotional experience, and it seems that his works, *The Films of Revolution* first of all, have documentary nature when it comes to fixation of inner feelings. Author experiences in the post-proletarian environment are connected rather with anxiety than an impartial and truthful fixation of life.

Resorting to the cinema has not supplied proletarian literature with a stylistic enrichment or any fundamental change of literary quality, and the discussion on the cinematographic documentality of the text has become the possibility to postpone the affirmation of the fact that the *real* proletarian writer has not appeared in Ukraine.

Keywords: proletarian literature, documentalism, cinematography, identity.