

The Concept of Neorealism in Russian and Ukrainian Literary Criticism

Lyudmila Reva¹

Abstract: The article discusses the position of Russian and Ukrainian critical thought about the origin and development of the neorealism of the early twentieth century. For the analysis of selected works of Russian literary critics and writers E. Koltonovskoy, P. Kogan, M. Voloshin, E. Zamyatin, V. Keldish and others. Widely used controversial positions I. Franko, Lesia Ukrainka the development of realism in the early twentieth century. As a practical proof of neorealism elected comparative analysis of short stories I. Shmelev and V. Pidmogyl'nogo.

Keywords: neorealism; the artistic experiment; psychological accentuation; style

Как в русской, так и в украинской критике начала XX века отмечалось появление новых черт в реализме, но само понятие «неореализм» возникло позднее. Можно предположить, что оно пришло от группы американских философов-идеалистов, которые опубликовали в 1910 году «Программу и первую платформу шести реалистов», а в 1912 году эта группа выпустила сборник статей под названием «Неореализм: Совместные исследования в философии» («The New Realism: Co-operative Studies in Philosophy»). Возможно, это понятие возникло в литературе самостоятельно. Подобным явлениям дал объяснение современный ученый М. Наенко: «... як у минулому, так і в XX столітті, жодне з новаторських починань у галузі творчості не існує тільки в однині й абсолютно ізольовано. Вони об'єктивно виникають у різних кінцях Землі, і в різних народів, бо прямо залежать від динаміки суспільного й іманентно-психологічного розвитку самої людини» (Наенко, 1988, р. 152).

С разработкой теории русского неореализма обычно связывают имя Е. Колтоновской, которая в 1912 году в своих критических этюдах о литературной прозе начала века писала о чертах нового реализма: «Возрождение реализма, постепенный переход от отвлеченного символизма к полной конкретности – это тот путь, по которому направляется главное русло

¹ PhD, Izmail State Liberal Arts University, Ukraine, Address: 12, Repin St., Izmail, Odesa oblast, Ukraine, 68600, Tel.: +380930455577, Corresponding author: reva71@bk.ru.

новой литературы. Это отнюдь не возвращение к старому, а движение вперед. Старый «вещественный» реализм, достигший у больших художников пышного расцвета, отметил своё место и в целом невозвратим. Литератор нащупывает возможность нового одухотворенного реализма, – того реализма, который, давая нам внешнюю правду вещей, не утаивал бы и её внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни» (Колтоновская, 1912, р. 47). Следует отметить, что, пропагандируя термин неореализм, исследовательница отмечала специфику его становления, которая, на её взгляд, состояла в соединении реализма и символизма. В своих высказываниях Е. Колтоновская была не одинока. По мнению большинства исследователей, в русской литературе начала XX века преобладала символистская школа, поэтому новый реализм чаще всего связывали с символизмом. В доказательство общеутверждения символистского направления поэт А. Блок отмечал: «Солнце наивного реализма закатилось, осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя» (Блок, 1962, р. 433).

В то же время существовали и другие точки зрения, основой которых являлись высказывания о зарождении нового реализма на почве традиций его классической формы в сочетании с импрессионизмом или с модернизмом в целом. Например, А. Глинка в статье об Антоне Чехове (с именем которого в русской литературе связывают появление синтеза классических и модернистских систем) писал о том, что «реализм <...> претворяется в импрессионизм» (Глинка, 1907, р. 57). А его современник П. Коган отмечал сочетание реализма с модернизмом: «...новейший реализм представляет собой сочетание старого реализма и модернизма. От первого он удержал привычку фактической точности и общественный инстинкт, от второго он усвоил культ освобожденной изолированной индивидуальности, неопределенную тоску по высшей жизни, по тому сверхчувственному миру, в который тщетно стремится проникнуть душа человека. Это сочетание дало удивительные результаты» (Коган, 1911, р. 92). Следует заметить, что исследователи Е. Колтоновская, А. Глинка, П. Коган были единодушны в том, что реалисты не оставались равнодушными к приобретениям модернизма, а также обогатили за его счет свой язык и приемы. В качестве доказательств своих теоретических размышлений критики приводили примеры из творчества Б. Зайцева, И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского, А. Ремизова, М. Пришвина и других.

К приобретению эпохи не остался равнодушным и писательский круг. Так, в статье «Анри де Рень» М. Волошин проверял теорию неореализма на творчестве французского автора, а русские писатели им были только названы. Е. Замятин, например, термином «неореализм» обозначал то новое, что появилось в искусстве – обогащенный реализм, который синтезировал (отсюда и другой термин – «синтетизм») «фантастику с бытом», являя миру тот удивительный сплав, тайну которого так хорошо знали Ф. Гегель и П.

Брегель» (Замятин, 1989, р. 506). О появлении нового искусства и новой техники русского письма писал в начале XX века Л. Толстой, а Л. Андреев называл себя неореалистом.

Дискуссии о новом реализме в украинской литературе опирались на литературно-критические взгляды, которые высказал И. Франко в статье «З останніх десятиліть XIX в.». В своей работе автор обратил внимание на новое развитие реализма и указал на существенно новые черты украинской прозы конца XIX века в сравнении с прозой своего поколения: «... новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. <...> Нова белетристика – незвичайно тонка філігранова робота <...> Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить в сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках» (Франко, 1984, рр. 525-526). Прежде всего писатель имел в виду произведения О. Кобылянской, А. Крушельницкого, М. Яцкива, В. Стефаника и Леси Украинки. Несколько позже Леся Украинка высказала своё мнение о новой творческой реалистической реализации в литературе. Она впервые осмыслила социальный аспект новой литературы и, в силу своих личностных симпатий, тяготеющих к романтической направленности, определила новое направление как неоромантизм или новоромантизм. По мнению писательницы, в новоромантизме ощутимо стремление к соединению реализма с романтическим порывом к мечте: «Реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах, і се зовсім законне єднання» (Українка, 1955, р. 33). На догматичности своего термина Леся Украинка не настаивала, а после 1904 года в её рукописях не содержится упоминания о неоромантизме.

В отличие от критиков русской литературы, которые уже в начале XX века совершали литературоведческие попытки разграничения неореализма от других модернистских направлений, предложенных европейским эстетическим развитием, украинские критики к вопросу о новых литературных веяниях подходили творчески, предлагая свою терминологию. Так, появился новоромантизм Леси Украинки, витаизм Н. Хвильевого, кларнетизм П. Тычины.

Понятие неореализм в украинской критике появляется с начала 20-х годов прошлого века в работах В. Коряка и А. Дорошкевича. Исследователь А. Дорошкевич в своей статье «Чехов и украинская литература» высказал мысль о русском неореализме, в котором заметил черты натурализма и символизма, а в украинском – импрессионизма. Несколько позже критик В. Пивторадни, отмечая специфику украинской литературы начала XX века, разделил два

направления – реалистическое и декадентское, – уточняя, что в них «існували її перехідні, так звані проміжні угруповання» (Півторадні, 1969, р. 4), к которым относил формы нового реализма. В высказываниях литературоведа можно проследить мысль о том, что на реализм повлиял символизм, хотя понятие «неореализм» автор не употреблял, а отметил лишь внедрение в реализм новых приемов: «В українську прозу кінця ХІХ – початку ХХ століття широко проникають алегорії й символи, головне через цензурні переслідування «відкритих» реалістично-викривальних форм» (Півторадні, 1969, р. 7).

Долгое время понятие неореализм не было принято употреблять. Так, в энциклопедических изданиях 20-х годов, в частности, в Большой Советской Энциклопедии (1926–1931 года) нет места этому термину. Большая Советская Энциклопедия 50-х и последующих годов упоминает о неореализме как о школе буржуазных философов. С выходом в 1961 году в свет книги З. Потаповой «Неореализм в итальянской литературе» в энциклопедических изданиях последующих лет этим понятием обозначается только направление в итальянском искусстве. В 1965 году появляется работа «Реализм и модернизм» В. Щербины, в которой затрагиваются вопросы связи нового реализма с модернизмом. Понятие «неореализм» автор не употребляет, полагая, что это то же самое, что и «сверхреализм» или «реализм без берегов», в сущности имея в виду идею синтеза реализма и модернизма. Следует отметить противоречивость научной мысли исследователя, который не приемлет подобного соединения и категорически отвергает его: «Стирание границ между реалистическими и антиреалистическими художественными явлениями не соответствует истине развития искусства, поскольку при этом не учитываются его реальные противоречия и факт длительной борьбы реалистических и модернистских течений» Щербина, 1965, р. 19). С позиции современного развития науки в упомянутом высказывании В. Щербины прослеживается явная парадоксальность, вполне объяснимая влиянием времени и условиями социального развития. Однако его работа появилась в период начала широкой дискуссии о взаимовлиянии реализма и модернизма.

В 70-х годах ХХ века на толкование термина «неореализм» обратила внимание исследователь К. Муратова. В своей работе о реализме нового времени в оценке критики 1910 года она отмечала: «Неореализм – вот термин, которым были обозначены новые идейно-художественные искания. Возникнув несколько ранее, термин этот в начале 1910-х годов становится общепринятым, не приобретая, однако, единства в своем истолковании критиками» (Муратова, 1972, р. 150). В своем критическом исследовании К. Муратова определила основные черты неореализма: «Тяготение неореализма к символике, импрессионистическая манера письма и лиризм, связываемый с индивидуалистическим настроением писателей» (Муратова, 1972, р.158), – вот то новое, что, по мнению автора, появилось в ХХ веке. Ее оппонент Л.Усенко

высказал несогласие с размышлениями исследовательницы, которая, на его взгляд, «растворяет символизм внутри реализма» (Усенко, 1988, р. 9). Сам Л. Усенко защищал теорию «пограничности» в развитии литературных направлений.

С выходом работы Д. Затонского в конце XX века в отечественной критике получает развитие новая мысль в реалистической теории. Автор предложил рассматривать реализм как своеобразное содержание искусства, в котором основными формами выступают барокко, классицизм, романтизм, модернизм. Однако, разделяя реализм и «нереалистические» течения, Д. Затонский высказал противоречивые суждения: «Может быть, реалист всегда является еще и кем-то другим: классицистом, романтиком, авангардистом? Классицист или авангардист способен явить себя в виде более или менее чистом, но кто укажет мне чистого реалиста? Его содержанию требуется форма, и он обретет ее в одной из художественных систем – ему современных и чем-то особенно близких. Вне чужой системы реалист не только остался бы без лица, но и вообще не создавал бы искусства» (Затонский, 1992, р. 276).

Свою точку зрения на развитие реализма начала XX века предложил В. Мельник. Исследуя творчество В. Пидмогильного и роль в его становлении как писателя В. Винниченко (который, по мнению современного ученого В. Панченко, обогатил украинскую прозу новыми неоромантическими и неореалистическими принципами изображения человека), критик отмечал: «Межа реалізму закінчується тоді, коли письменник заглиблювався у внутрішній світ персонажу для самодостатнього осмислення його як людини, пізнання її ірраціональної сутності, екзистенційності, незалежно від суспільного оточення. Це вже перехід від засобів зображення до принципу відображення» (Мельник, 1994, р. 46). Так в теории неореализма появляется новое русло исследовательских открытий, связанных с философскими размышлениями о вопросах экзистанса в литературном направлении, которое, надо признать, ещё на пути своего терминологического утверждения.

Проблема неореализма остается открытой и в современной литературной критике, хотя термин не вызывает такой категоричности, как в период советской идеологии. В исследовании неореализма акценты уделяются на раскрытие специфики творческого метода отдельных писателей, которые привлекают научную мысль стиливым своеобразием, основанным на соединении реализма с различными формами модернистской эстетики. В современный период в вопросах о неореалистической русской литературе возникают имена А. Амфитеатрова, Л. Андреева, И. Бунина, В. Вересаева, М. Волошина, А. Грина, М. Горького, Б. Зайцева, Е. Замятина, А. Куприна,

М. Осоргина, Тэффи, И. Шмелева. Неореалистический контекст их произведений исследован в работах У. Абишевой (Абишева, 2005 р. 286), Т. Давыдовой (Давыдова, 2006, р. 336), С. Тузкова (Тузков, 2009, р. 336). В основе современных литературоведческих трудов использован анализ стиливого своеобразия неореализма, предложенный В. Келдышем в работе «Реализм и «неореализм» (Келдыш, 2000, р. 259-334).

Авторы украинских энциклопедично-справочных зданий указывают на неореалистический тип творчества Б. Антоненко-Давыдовича, В. Винниченко, Г. Косынки, В. Пидмогильного, Е. Плужника (Авт & Ковалів, 2007, р. 624; Гром 'як & І. Ковалів та ін, 1997, р. 752). Отдельные исследования ученых Г. Костюка и В. Панченко посвящены чертам неореализма в творчестве В. Винниченко, с позиции неореализма проанализировал творчество Леси Украинки А. Козлов, а о неореализме В. Пидмогильного и Г. Косынки писала Р. Мовчан. Вопросам украинского неореализма на материале прозы Олексы Слесаренко посвящено диссертационное исследование Ю. Лаврисюк.

Понятно, что представленная широта имен наводит на мысли о неоднородности самого неореализма, основанного на классических традициях, экспериментаторском поиске, психологической акцентуализации и стиливой индивидуальности писателя. Обобщив все сказанное об обновленном методе, можно предположить, что неореализм, базируясь на классических традициях, расширял свои возможности за счет новых форм видения действительности и их стиливого воплощения, которые в большей степени тяготели в русской литературе – к импрессионизму и символизму, а в украинской – к романтизму и импрессионизму. Например, через импрессионизм и художественную символизацию происходило трансформирование классических методов в модернизм в творчестве И. Шмелёва, а через романтизм с элементами импрессионизма – у В. Пидмогильного. Несмотря на стиливое разнообразие, объединяет этих писателей то, что в их неореалистических новеллах затронута тема «маленького» человека, наделённого глубокими чувствами. Их обыкновенный герой не претендует на «геройство», а интересен прежде всего своим внутренним миром. Каждый персонаж осмысливает свое существование, пытается ответить на вопрос, что же такое человек.

Тема постижения себя человеком является главной в неореалистической новелле «Волчий пережат» (1913) И. Шмелева. Сюжет новеллы разворачивается вокруг артистов-интеллигентов, приехавших давать концерт в северном городе, и речным зрителем Серегиним. Люди искусства, живущие в столичных городах, восхищаются чистотой природы, однако воспринимают ее как пустоту. Для них северные места скучные, серые, а жизнь представляется будничной: «Всматриваюсь я, думаю ... Чем живут эти

здесь ... Что у них хоть немного яркого в жизни? Куда-то идут, бегут, везут, валят бревна ... точно переезжают все и никак не могут устроиться» (Шмелев, 1989, р. 346), – размышляет певица. Российская глубинка поражает героиню, но впечатления ее пессимистичны: «... вся Россия – огромная, серая, а мы в ней ... будто какой-то малюсенький придаток ... как то пианино у леса» (Шмелев, 1989, pp. 346-347) Автор заведомо не дает имен артистов. Несмотря на их культурный образ жизни и глубину суждений, общие впечатления и ощущения артистического круга менее чувственны в сравнении с духовным миром Серегина. Образ «простого» человека внутренне намного богаче всех других персонажей. Можно предположить, что И. Шмелев заведомо обогащает мир героя, отдавая дань человеку труда, связанному с силой характера, воли и смелости.

Душевное богатство Серегина выражено через историю его любви, которая лейтмотивом проходит через основную часть произведения. Полюбив девушку Сашу, он понимает, что его кочевая жизнь не для семьи, поэтому не спешит делать ей предложение, а оберегает ее и сдерживает свои чувства. Увидев еловую чащу с валуном, где когда-то стоял с Сашей, Серегин по-новому переживает те чувства, которые связаны с этим местом: «Долгим стоном ответила ему еловая чаща, а сбитые криком чайки заплакали. И не от тоски, потому что не было здесь тоски: весело было на светлой реке. Родовались свежей краской баканы; висли вниз головами рыжие ели, точно в веселой игре, вцепившись корнями в тряские берега, а зеленые заглядывали на них сверху; ключи так сверкали, точно весь берег был в серебре. Все показалось Серегину ясным, веселым, добрым: даже валун улыбался каменной лысиной. Потому что судьба подарила ему здесь улыбку, и эта улыбка осталась на всем» (Шмелев, 1989, р 350). Прочитанный красивый отрывок, на наш взгляд, является одним из практических подтверждений проанализированной выше теории о специфических чертах неореализма в русской литературе, которая, по мнению критики, синтезирует реалистическое письмо с импрессионистическим изображением. Одним из примеров может послужить и описание состояния Серегина, когда он узнает о замужестве Саши: «Паутинки перетянулись везде, паутинки плыли, играли на солнце и как будто заткали все впереди стеклянными нитями, липли к глазам» (Шмелев, 1989, р 356).

В разговоре с артистами герой рассказывает о своей жизни, работе, разных историях, происходивших в его родных местах. Он особо доверителен в общении с актрисой, у которой глаза Сашины, «как сказка» (Шмелев, 1989, р. 364). Потрясенная рассказами актриса, по-иному смотрит на жизнь в северных лесах и на свою жизнь, она не решается петь ему, хотя и хотела подарить песню: «... здесь надо что-то другое петь, в этой жути, какую-то страшную симфонию... Она творится здесь, я ее чувствую, эту великую симфонию... Мои песенки были бы здесь насмешкой, каким-то писком. <...>

Сюда надо идти не с подаянием! ... А когда-нибудь и здесь будут петь ... другие...» (Шмелев, 1989, р. 367). Разговор с Серегиним меняет отношение актрисы к себе и к своему творчеству.

В неореалистической новелле «Третя революція» (1925) В. Підмогильного затронута также тема «маленького» человека. Обыкновенный герой произведений украинского писателя не претендует на «геройство», а интересен прежде всего своим внутренним миром, который не дает покоя его разуму. Более того, разум героя второстепенен, в то время как на передний план выдвинуты внемыслительные аспекты духовной жизни персонажей: чувства, интуиция, воображение, «бессознательное». Основные проблемы произведения отмечены литературоведом В. Мельником: «Людина і обставини, колективне і особисте, сліпі інстинкти природи і обов'язкова суспільна мораль, суперечності прагнень розуму і серця» (Мельник, 1991, р. 7). Следует заметить, что в сюжете новеллы В. Підмогильного выражается интерес к экзистенциальной направленности. Главным аспектом внимания писателя является познание психики ищущей себя личности, стремящейся осознать глубину своего существа и почувствовать себя частицей бытия. В новелле «Третя революція» заложена проблема познания человека. В основе фабулы – захват города армией Махно. Название нарицательное – «третя революція – похід села на місто» (Підмогильний, 1991, р. 229); «анархізм в особі революційних махновців творить третю революцію» (Підмогильний, 1991, р. 219). Возможно, свое восприятие от революции выразил автор в высказываниях героев. Все они ждали революцию, радовались, а в итоге пришло глубокое разочарование: «... згодом революція стала безкінечним далеким шумом» (Підмогильний, 1991, р. 212). Но возможно, что истинное понимание третьей революции прозаик вложил в уста подростка Коли: «Нічого путнього з цієї революції. Отак показаться, та й годі <...> Їм усім аби нажертіся та потягти щось» (Підмогильний, 1991, р. 221).

В произведении особое внимание уделено психологической обрисовке характера главной героини Ксаны. Это яркая натура, наделенная богатым воображением и впечатлительностью. Что-то загадочное есть в ее облике. Загадочность появляется в момент глубокого осмысления действительности, осознания глубин бытия. Думая об идущем бое, о том, что где-то проливается кровь, ее «я» не остается безучастным, она внутренне переходит на поле боя, едва не теряя сознание от этого перевоплощения: «Вона стелила свої думки туди, де танцювала смерть. В пострілах вона вчувала симфонію смерті. Бій – це музика, це залізна оркестра. Вона уявляла собі степи. На високій давезній могилі стоїть смертельний диригент. Це Махно. Який він? Бо він убив її чоловіка.<...> Ксана заридала. Вона на всю глибіню відчула жах долі й невблаганність боротьби, що точилася, все осторонь захоплюючи і ламаючи» (Підмогильний, 1991, р. 206).

Волнения в городе для Ксаны – ее внутренние волнения. Глубоки ее впечатления от происходящего: «Я була колись біля моря, й воно хвилювалось. Тоді на душі було теж неспокійно» (Підмогильний, 1991, р. 213). Богатое воображение героини нацелено на высшие материи, а душевные переживания побеждают разум. Это подтверждают ее мысли о Махно, которые далеки от рациональности. Он убил ее мужа, но этот факт не порождает в ее душе ненависти и чувства мести. Она не посылает проклятий в его адрес, а наоборот, имя его вызывает в ней внутренний восторг и преклонение. Поэтому Ксана идет к Махно на прием, потому что «бачити його – це була найтаємніша її мрія, найглибше прагнення решток її душі» (Підмогильний, 1991, р. 227). Героиня романтично настроена на встречу с Махно: «Бо він прийшов і так нагло змінив її життя, сказав водам його зійти на шляхи, заллати кров'ю. Він прилучив її до свого таємничого походу по землі, і волю його вона скрізь почувала: він був її невиразні кошмари, нерухомість її очей і дотики тонких пучок до обличчя» (Підмогильний, 1991, р. 227). В.Підмогильний не мотивирует, как Ксана пришла к обожествлению убийцы. Это не требует объяснения, ибо типично для стиля писателя, где загадочность непостижимого побеждает логику трезвого разума. От встречи с главарем «третьей революции» героиня ждет высших проявлений. В ее воображении встают картины романтических отношений: «Він розкриє в її обіймах таємниці своєї сили і ті сховані джерела, що живлять його волю. Вона відчуватиме його серце, напоєне хвилями чужої крові, що він мусив пролити, щоб бути. І смертельна рука його спочине на її плечі, оповита великою ніжністю, що створила вона з жаху і болю» (Підмогильний, 1991, р. 228).

В новелле сопоставляются внутренние миры не только Ксаны и Махно, а и других героев: матери и Алешы, Алешы и Андрея Петровича. Наиболее яркое сопоставление душ Ксаны и «великого анархиста». Чистота, загадочная бессознательность героини сталкиваются с сильным характером безнравственного убийцы. Хотя образ Махно в произведении разный: он спокойно расстреливает людей и дает денег для детского дома, вульгарен в общении и сочиняет стихи. Как и Ксана, он задумывается о своей душе и сам ее возвеличивает, противопоставляя окружающим: «Мене ніхто не поміває» (Підмогильний, 1991, р. 226). Он воспринимает себя как сверхчеловека: «І нащо ховати від себе, що він великий? <...> І хіба ім'я його не котиться степами, несучи жах, руїни і разом давню свіжину землі. Хіба не поставлено його міцно на прапорах і не накреслено на вічних сторінках історії? Його ім'я! Воно було. Він розсипав його, як росу на поля, воно зійшло буйно, він бачив його скрізь, а сам утратив. Та й сам він хто, оповитий химерною гірляндою легенд? <...> Він – хтось, що повстав з темних глибин землі, щоб промайнути забутим огнем далеких днів» (Підмогильний, 1991, р. 227). Встреча Махно и Ксаны является обыденной для него, привыкшего к приходам интеллигенток, но про себя он определяет ее как «незвичайна». Для героини все происходит

как во сне, ничто не настораживает ее и не предостерегает от того, к каким испытаниям ее приведет сюжет писательского замысла. Картина гнусной вседозволенности, безграничного разврата, унижительной разнузданности «пира» махновской сотни подсказывает внетекстуальный момент пережитого Ксаной ужасного разочарования и унижения. Возвышенное воображение разбито, жизнь утратила интерес, нет сил нести гадкий позор и вся она становится «потворною купюю зганьбленого тіла» (Підмогильний, 1991, р. 232).

В душах других персонажей тоже происходят различные внутренние потрясения. Например, Марта Даниловна не узнает сына, который «воскрес в її душі на місці болючої плями»: «... на обличчі – чужі, не під її доглядом складені рисочки, кутики й крапки. І це чуже погасило на устах її слова, що вона мала. Болюча непевність огорнула її» (Підмогильний, 1991, р. 213). Видимую речь души заменяет интуиция. Когда уходит сын, она интуитивно чувствует, что он больше никогда не вернется. В полемике Андрея Петровича с Алешей раскрывается их разный внутренний мир, разные взгляды на сущность бытия. Свой взгляд на пришедший новый мир Андрей Петрович выразил в словах: «... є схема для людей і схема для душі. Так от не давай, щоб схема опанувала! Бо це провадить до неприємного царства папуг і мавп ...» (Підмогильний, 1991, р. 215). Обстоятельства влияют на человека, эстетические чувства становятся ненужными, когда встает вопрос о выживании. Население рубит деревья на бульваре, оставляя на некогда пышном зеленом месте пни. Культура также становится ненужной. Даже такое место, как базар, где, казалось бы, все покупается и продается, человек «за цілий університет не дістав би картошки» (Підмогильний, 1991, р. 222), потому что «людський розум зазнав смертельної поразки від вікового свого перебіжника – людського шлунка» (Підмогильний, 1991, р. 222). Упования Андрея Петровича в споре с Алексеем направлены на соединение тела и духа культуры. Алексей не противоречит своему учителю, но у него другие жизненные убеждения, ему некогда думать об эстетике и некогда «красти дерева, коли маєш придбати цілий світ» (Підмогильний, 1991, р. 217).

Конец новеллы мало привлекателен в эстетическом плане духовного наслаждения. Ибо вся структура текста подчинена созданию картины глубокого потрясения от трагедии случившегося с главной героиней. Познание Ксаной себя через познание мира другого заканчивается глубоким разочарованием и болью как физической, так и духовной. Автор далек от гуманистических направленностей, его цель иная: раскрыть разный внутренний мир, разные взгляды на сущность бытия, которые созданы им на фоне реалистической концепции художественности. Наряду с познавательными целями классического реализма, В. Підмогильний в своих произведениях использовал формы модернистского экспериментаторства для постижения неизведанного. Тем самым он создавал особый тип

художественного мышления по отношению к жизни человека и бытию человечества в целом с его стремлением к познанию себя и мира. Намеренно отходя от норм реалистической гуманности, автор заставляет задуматься о том ужасе, который существует в жизни параллельно с романтическими грезами, меланхолической одухотворенностью на общем фоне реалий бытия. В этом, на наш взгляд, специфика стилового своеобразия произведений В. Пидмогильного, в основе которых осязаемые функциональные особенности неореализма.

Неореалистическая тенденция удивительно впитала в себя разнообразные черты модернистской школы. В неореализме есть место непосредственному созерцанию, впечатлительным ощущениям – от импрессионизма; волевым усилиям, романтическим действиям – от неоромантизма, символическим формам мышления – от символизма. Примером такого художественного воплощения явились произведения «Волчий пережат» И. Шмелева и «Третья революция» В. Пидмогильного. Герои их новелл – обыкновенные люди, они не стремятся противостоять обществу, не берут на себя миссию изменить мир, в них нет места ужасу перед жизнью. Восприятие мира зависит от настроений: если душа исполнена подъемом духа, то и мир величественен, если томится дискомфортом, то окружающее становится неинтересно и банально. Русского и украинского авторов интересовали не «кричащие» образы мира, а таинственные движения, метаморфозы в сфере сознательного и подсознательного.

References

Абишева, У. К. (2005). *Неореализм в русской литературе 1900–10-х годов/Neo-Realism in Russian Literature in 1900-10's*. Moscow: Издательство Московского университета/Moscow University Publishing House, p. 286.

Авт.-уклад & Ковалів, Ю.І. (2007). *Літературознавча енциклопедія: У двох томах/Literary Encyclopedia: In two volumes, vol. 2*. К.: ВЦ «Академія»/Economical Academy, p. 624.

Блок, А. С. (1962). *О современном состоянии русского символизма. Блок А.С. Собр. соч.: В 8 т. – М. – Л.: ГИХЛ/The Present State of Russian Symbolism, vol. 5 & 8: Проза/Prose 1903–1917*. М - L: GINL, pp. 425–436.

Глинка, А. (1907). *Памяти Антона Павловича Чехова. Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения/In Memory of Anton Chekhov. Anton Pavlovich Chekhov. His Life and Works. Сб. историко-литературных статей/Historical and Literary Articles/Сост. В. Покровский/Comp. Pokrovsky. М., pp. 51–61.*

Гром 'як, Р. Т. & Ковалів та ін, Ю. І. (1997). *Літературознавчий словник-довідник/Literary Dictionary*. ВЦ «Академія»/Economical Academy, p. 752.

Давыдова, Т. Т. (2006). *Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.): учеб. Пособие/Russian*

- Neo-Realism: the Ideology, Poetics, Creative Evolution (E. Zamyatin, Shmelev, Prishvin, A. Platonov, Bulgakov and others). *Textbook. Handbook /Т. Т. Давыдова. – 2-е изд., испр/Т. Т. Davydov. - 2nd ed., Revised.* М.: Флинта. Наука/Flynn. Science, p. 336.
- Замятин, Е. И. (1989). *О синтетизме. Замятин Е.И. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания/About Synthesism. EI Zamyatin We: A Novel. Novels, Short Stories, Plays, Articles and Memoirs.* Кишинев/Chisinau: Лит. Артистикэ/Lit. Artistic, pp. 503–510.
- Затонский, Д. В. (1992). Реализм/Realism. *это сомнение/This Doubt.* К.: Наукова думка/Scientific Thought, p. 277.
- Келдыш, В. А. (2000). *Реализм и «неореализм»/Realism and “Neorealizm”.* Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)/Russian Literature at the Turn of Ages (1890th - beginning in 1920-ies). М.: Наследие, – Книга 1/Heritage - Book 1, pp. 259–334.
- Коган, П. (1911). *Очерки по истории новейшей русской литературы/Essays on the History of Modern Russian Literature.* М.: Заря/М.: Zarya, Vol. 3: Современники/Contemporaries. – Вып/Vol. 1–3, p. 150.
- Колтоновская, Е. А. (1912). *Критические этюды/Critical Studies.* СПб/St. Petersburg: Самообразование/Self-Education, p. 292.
- Мельник, В. О. (1991). Валер'ян Підмогильний/Valerian Pidmohylny. *Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Роман/Pidmohylny VP Story. Story. Novel.* К.: Наукова думка/Scientific Thought, pp. 5–25.
- Мельник, В. О. (1994). *Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст/Strict Analyst Day: Valerian Pidmohylny in the Ideological and Aesthetic Context of Ukrainian Prose of the First Half of the Twentieth Century.* К.: Академія/Academy, p. 318.
- Муратова, К. Д. (1972). Реализм нового времени в оценке критики 1910 годов/The realism of the new era in the evaluation criticism of 1910. *Судьба русского реализма начала ХХ века/The Fate of the Russian Realism of the Early Twentieth Century.* Сб. ст./article. Л.: Наука/Science, pp. 135–164.
- Наєнко, М. К. (1988). Романтичний епос/Romantic Epics. К.: Наукова думка/Scientific Thought, p. 311.
- Півторадні, В. І. (1969). Ярі зерна/Spring Grain. Весняна прорість/Spring proris. К.: Молодь/The Youth, pp. 3–12.
- Підмогильний, В. П. (1991). Третя революція/The Third revolution. *Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Роман/Pidmohylny VP Story. Story. Novel.* К.: Наукова думка/Scientific Thought, pp. 205–232.
- Тузков, С. А. (2009). Неореализм: Жанрово-стилевые поиски в русской литературе конца XIX – начала XX века. учебн. *Пособие/Neo-Realism: Genre-Style Quest in Russian Literature of the Late XIX - Early XX Century. Training. Handbook/С. А. Тузков, И. В. Тузкова.* М.: Флинта: Наука/Flynn: Science, p. 336.
- Українка, Леся. (1955). *Лист до М.І. Павлика /Українка Леся Твори: В 5 т/То М. І. Pavlik Ukrainian Lesya Works: In 5 vol.* К.: Державне видавництво художньої літератури/State Publishing House for Fiction, vol. 5: Листи 1881–1913/Letters 1881-1913, pp. 43–44.

Усенко, Л. В. (1988). *Импрессионизм в русской прозе начала XX века/Impressionism in Russian Prose of the Early Twentieth Century*. Ростов-на-Дону/Rostov-on-Don: Из-во Ростовского университета/Rostov University, p. 237.

Франко, І. (1984). З останніх десятиліть XIX в./In the Last Decades of the Nineteenth Century. Франко І. Збір. творів: У 50 т./Franco J. Coll. Works, vol. 50. vol. 41. *Літературно-критичні праці (1890–1910)/Literary-critical work (1890–1910)* К.: Наукова думка/Scientific Thought, pp. 471–529.

Шмелев, И. С. (1989). Волчий переказ/Wolf's Roll. Шмелев И.С. Соч.: В 2-х т., in 2 vol. *Повести и рассказы/Novels and Stories, vol. 1*. М.: Худ. Литература/Hood literature, pp. 341–369.

Щербина, В. Р. (1965). Реализм и модернизм XX века и пути художественного прогресса/Realism and Modernism of the Twentieth Century and the Ways of Artistic Progress. М.: Знание/Knowledge, p. 32.