

Пізнюк Л. В.,

кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності
Київського національного університету культури та мистецтв

БРИКОЛАЖІ СОЦРЕАЛІЗМУ У ТВОРАХ АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА

Анотація. У статті розглянуто модифікації творчості А. Любченка 1930–40-х років. Проаналізовано принципи міфологізації прози письменника. Виявлено механізми переходу А. Любченка до соцреалістичного письма, опанування мови влади тощо.

Ключові слова: соцреалізм, міфологізація, мова влади, архетип, канон, бриколаж, ідеологія.

Постановка проблеми. Аркадій Любченко у 1930-х рр., починаючи з нарисів «Синьоока сестра України» (1928), активно нав'язує читачеві зашорене сприймання дійсності, видає бажане за дійсне, коректуючи правду. Повторення у текстах майже однієї структури – зовнішній конфлікт чи проблема (інколи як друга паралельна лінія в твір вписується особисте життя персонажа, інтимні почуття, без яких ідеологічно навантажені тексти читалися б як передовиці якоїсь комуністичної газети) – долається колективними силами. Так створюється вічний момент щастя, ідилічна цілісність світу, розгорнутого в часі і просторі – все це провокує думку про розгортання міфотворчого імперативу в соцреалістичній реалізації письменника. Ця гіпотеза посилена ще й тим, що прозаїк, легко маніпулюючи часовими межами або гіперболізуючи можливості персонажів, обов'язково обігруючи стандартні поняття «дружба», «кохання», «вірність», «взаємодопомога», часто створює ідилічні образки радянського життя.

На думку А. Вернера, «соцреалізм був реалізацією позачасового ідеалу» [1, с. 192], відповідно саме з цієї причини конкретний час у тому чи іншому тексті нічого не означає, змінюючи його певні атрибути та історичну тривалість, можна постійно створювати універсальний світ та час радянської країни, яка розвивається цілеспрямовано до світлого майбутнього. Наприклад, у новелі «Остання ніч» (1943), навіть попри чіткі історичні відсилки, час міфологізований: образ майбутнього, яким би хотів його бачити прозаїк, накладається на теперішнє.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з означеної теми. Трактатування А. Вернера не зовсім відповідає тій часовій природі міфу, яку пропонують відомі теоретики міфології К. Леві-Строс, М. Еліаде, Дж. Кемпбел та ін. На їхню думку, міф має виходити із минулого й накладатися на теперішнє чи майбутнє. Тобто його часова перспектива перебуває у постійній тягlostі, це уніфікована форма [2; 3; 9]. Кожен з них вкладає у значення міфу особливий зміст. Для К. Леві-Строса міф – це глобальна, об'ємна, синтетична, повторювана оповідь, смисл якої залежить від того, як зв'язуються, переплітаються, поєднуються її елементи [2, с. 195–218]. За М. Еліаде, міф завжди переповідає сакральну історію або оповідає про подію, що відбулася в минулому, проте стала підґрунтям для нинішніх. Таким чином, твердить М. Еліаде, міф – «це оповідання про певне „творення“; нам повідомляють, як саме щось відбулося, крім того, в міфі ми знаходимося біля джерел існування цього „щось“». Міф розповідає тільки те, що відбулося реально, лише те, що виявило себе у повній мірі» [3, с. 15].

Соцреалістичний міф уможливило існування іншої парадигми, коли теперішнє зливається із майбутнім або навпаки, але майже ніколи туди не потрапляє минуле, хоча, при потребі, воно деформується відповідно до вимог. Кінцева мета соцреалістичного міфу – творення особливого світу, завжди однозначного і обов'язково життєподібного. Якщо міф, за М. Еліаде, розповідає про те, як реальність досягла свого втілення, тобто виходить із минулого, то соцреалістичний міф продукує нарратив майбутнього (реального й ідеального водночас). Не останню роль відіграє тут форма колективної підсвідомості, котра реалізується через митця, це певний ланцюг, який включає у себе ще й владу. Таким чином, якщо розмістити ці три комунікаційні форми, виходячи з опозиції, яку дослідники – К. Леві-Строс, М. Еліаде, Н. Фрай – вважають одною із структурних складових міфу, то матимемо «верхи», або владу, і «низи», тобто маси, а між ними опиниться проміжна ланка – митець-медіум, функція якого полягатиме у «пасуванні» або ж, за К. Леві-Стросом, себто трансформування двох опозиційних одиниць в одне, або ж в універсальний міф, що має бути прийнятим і «верхами», і «низами», при цьому медіум послуговується засобами риторичного й ідеологічного дискурсів, властивість яких завойовувати увагу реципієнта та переконувати його.

Цю ситуацію по-своєму пояснює Р. Барт: «пригнічений створює світ, і у нього лише активнотранзитивна, політична мова; пригнічувач охороняє фундамент, і його слово всеоб'ємне, нетранзитивне, воно має характер театрального жеста – це і є міф» [4, с. 276]. Однак у Бартовій схемі немає автора/творця, а відтак виникає прогалина: хтось має озвучити цей «жест»-міф. Тому, на нашу думку, митець займає саме те проміжне становище, яке надає йому можливість зловити «м'яч» від влади і відіслати його масам. Тоді правомірно буде твердити вслід за Бартом, що міф, його слово, письмо, витворюється «з уже матерії опрацьованої з метою подальшої визначеної комунікації» [4, с. 235]. У статті зробимо спробу проаналізувати природу міфотворення у прозі А. Любченка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Р. Барт, вважаючи, що міфи породжуються за допомогою ідеології, у «Міфологіях» він невтомно повторює, що міф – це ідеологія, якою просякнута дійсність. Його висновок засновувався на аналізованні різноманітних сфер сучасної французької культури: кіно, театр, журнали, спорт, їжа та інші, – що утворюють деформований соціально відчужений образ дійсності. Отож, за Бартом, функція міфу віддаляти реальність [4, с. 270]. Також він твердить, що міф дискретний: він оформлюється в дискурсах, це фразеологія, набір фраз та стереотипів. Його точка зору й аналіз, дешифрації міфу найбільш адекватні нашій, яка полягає в дослідженні соцреалістичного дискурсу, що часто поєднує не лише літературні, але й різноманітні соціокультурні феномени. Барт виділяє найпоширеніші, але не остаточно універсальні механізми формування міфу, розглянувши які, матимемо на-

далі можливість не звертатись знову до теоретичної частини, але назвати й проаналізувати робоче, функційне, поле міфу. Проте важливо наголосити, що ці аспекти Р. Барт вважав активними лише для «лівого» міфотворення, вважаючи, що «правий», тобто радянський, міф дуже блідий, сухий та обмежений у свої творчій суті. Однак, підходячи до цього питання практично, – аналізуючи зразки радянського міфотворення, – маємо заперечити теоретичні Бартові твердження щодо несхожості «лівого» й «правого» міфотворення. Отож, Р. Барт виділяє такі міфотворчі засади:

1. «Щеплення». Його дія полягає в імунізації колективної уяви, задля цього вводиться легка доза відкрито визнаного зла. Це дозволяє зберегти колективну уяву від небезпеки більш глибокого підриву устоїв [4, с. 278].

Тут, як приклад, можемо навести справи СВУ чи УВО – це були перші щеплення, після яких переважна частина радянської України дивувалася підступності і повсюдності «ворогів народу». Другим глобальним щепленням стало винищення інтелектуальної частини, після нього всі стали «пильними», бо мусили зберегти свою «унікальну» батьківщину, оборонити від капіталістичного зла, зрадників тощо. Отож місця для самостійного аналізу у колективній свідомості не лишилося. В Аркадія Любченка такими імуноносійми стали: «Смілива розвідка» (1934), «Про Дніпрельстан та ще „дешо”» (1934). У Любченкових творах міфологізація не набирає таких обертів, як, наприклад, у творах Оксани Іваненко [5], проте з'явилися характерні образи «ворогів» («Синьоока сестра...»), «Смілива розвідка»), які, зазначає К. Кларк, стали «найбільш усталеним образом риторики 30-х» [6, с. 73], й «оборонця» («Танк», «Грізні бійці наступають»), якому в загальному радянському житті відводилося особливе місце;

2. «Витягнутість із історії». За Р. Бартом, історія в міфі нівелюється після того, як «розкладе все по місяцях» [4, с. 278].

Позбавлення історичного підґрунтя особливо відчутне в «Останній ночі» А. Любченка, де горизонт минулого хоч і задіяний, але лише як тло, а теперішнє вже злилося з майбутнім, також «витягнутість з історії» притаманна «Простій історії» і більшості нарисам початку 1930-х рр., в яких історія «підправлена» (див.: «Гайдамаки», «Друже мій» тощо);

3. «Тожсамість». Вона виникає в ситуації, коли людина не спроможна уявити собі щось **інакше** (інакший – це порушення порядку), тому якщо в поле зору потрапляє хтось не схожий, інакший, то він або ігнорується, або перетворюється в тотожне. Будь-яке протиріччя зводиться до взаємовідзеркалення, все інше – до одного і того ж [4, с. 279].

Цей досить влучно потрактований Р. Бартом пункт має безліч прикладів, починаючи від пропагування однакового одягу, способу життя, поведінки, читання однотипної літератури тощо. Найкращим прикладом з Любченкової творчості є «Катря», тут спершу ігнорується, всіляко підкреслюється невідповідність однієї з робітниць ланки іншим, а потім, звичайно ж завдяки чулому радянському вихованню у колективі, вона перетворюється в потрібний за каноном соцреалізму образ вихованої і відповідальної працівниці;

4. «Тавтологія». Дія цього міфотворчого прийому розрахована на повторення, наслідування якогось всепропагованого прикладу, приміром, героїв кінофільму [4, с. 280–284].

Як правило, його дія найпродуктивніша у парі з наступним – «кількісним». Міфологічна функція тавтології нагадує ритуал, певне проходження якогось обряду, в якому кожен може

знайти себе, свою роль, тому «ціле суспільство стає видимим саме собі як незнищенна жива єдність. Покоління індивідів проходять, немов безіменні клітини з живого тіла, але форма – живлюща й почасова лишається. Через більшу масштабність бачення, потрібну, щоб охопити цього надіндивіда, кожен відкриває самого себе побільшеним, збагаченим, підтриманим і звеличеним. Його роль, хай там яка неповажна, бачиться йому як невіддільна від прекрасного святкового образу людини – образу могутнього, однак, з необхідності, замкненого всередині індивіда» [4, с. 34–35];

5. «Квантифікація якості». «Зводячи будь-яку якість до кількості, міф здійснює розумову економію – осягає реальність за дешевшу ціну» [4, с. 281].

Справді, чого варті постійно повторювані, серійні виробничі «колгоспні» чи «шахтарські» романи, але, витративши час на читання кількох, розумієш механізм усіх наступних. Схоже, цей принцип збагнув також і Любченко, коли почав писати сценарії, потім переробляти їх в нариси або кіноповісті чи п'єси;

6. «Констатація». Констатація не орієнтується на творчий світ, а покриває світ уже створений, ховаючи сліди його рукотворності за фіксованою окопом вічністю [4, с. 281–282].

Цей чинник найкраще віддзеркалює сутність соцреалізму, оскільки останній переважним чином констатує дійсність, хоча, насправді, дійсність повинна була йому коритися, змінюватися відповідно його вимог. Таку ж констативну дію наголошує Г. Почепцов, посилаючись на Дж. Остіна: «тоталітарний текст у відповідності до термінології Дж. Остіна треба визначати не як констативний, а як перформативний мовленевий акт. Про себе ж соцреалізм говорить якраз як про констатив, як про відповідність дійсності. Він був сильніше реальності, оскільки саме вона повинна була підлаштовуватися під ТТ [тоталітарний текст]» [7, 132].

Отже, кожен із цих наведених прикладів так чи інакше проявляється в соцреалістичному тексті і є, власне, способом міфотворення. Соцреалістичний міф має чітко сформовану інтенцію: він вимагає, щоби реципієнти впізнавали себе у вічному, у ньому, і разом з тим в історичному образі, що створений для них і з них, впізнавали свій децю трансформований світ і наслідували його правила, устрій. Таким чином, міф виконує своє подвійне завдання: він сугестує, навіює, і вимагає зрозуміти та прийняти його.

Усе це створювало міфологічну основу текстів, що, своєю чергою, мали на меті підвести, підштовхнути читача до того, що потрібно бачити, до чого потрібно прагнути, забувши про незручну, недосконалу дійсність. У фальшивих «світах» все було на поверхні, аби некритично налаштованому реципієнтові було легше збагнути всю повноту ідеологічних та етичних наставлень тексту. Естетизація поступилася місцем етизації, повчальності (тобто риториці й ідеології) та іншим факторам, цей феномен уможливив появу літератури, що виходить зі сфери мистецтва як естетики. Любченковий талант атрофовувався від дотримування норм, від намагання влитися чи злитися із «бажанням» мас, що, як відомо, фабрикувались зовсім не ними. Тенденція дискурсу влади була скерована на маси, дискурс митців мусив бути спрямований у два боки: на задоволення формуючих запитів партії та на корекцію світогляду ідеологічно недоформованого, недовихованого пролетаріату. Як справедливо зауважив німецький мистецтвознавець В. Хофман, «там, де мистецтво перетворюється у засіб пропаганди чи стає лозунгом на службі релігійних або політичних ідеологій,

починається абсолютизація будь-якого „справжнього” мистецтва, на основі якого виробляється жорстка система заборон та норм. Сьогодні про це піклуються догматики соціалістичного реалізму» [8, с. 32]. Міфотворча домінанта у літературі соцреалізму стала досить продуктивним та прогресивним методом. За словами Дж. Кемпбела, міфологічні чари добре діють лише в ізольованих суспільствах чи державах, що «скуті сном у межах міфологічно зарядженого обрію» [9, 362]. Прикладом однієї з таких ізольованих структур був СРСР.

Повертаючись до початку 30-х рр., варто згадати раптову «зраду» А. Любченка прозі. Він несподівано представив себе в іншій іпостасі митця, написавши ряд драматичних творів: п'єсу «Земля горить», комедію «Моє-твое», кіноповість «Тайна», кіносценарій «Катря» та п'єсу для дітей «Тарас – селянський син». Що спонукало Любченка шукати іншої реалізації? Можливо, просто бажання спробувати свої сили і талант в іншій царині літератури, тим паче, що Любченко мав сценічний досвід, а, крім того, засоби драматургії, кінематографу інколи були задіяні письменником в епічних творах, наприклад, діалог між Костем і Мішелем в «Образі», кінематографічний прийом побудови «Via dolorosa», зауважений і доведений Г. Майфетом; можливо, дезорієнтація чи певна криза; також, можливо, те, що драматургія, особливо соцреалістична, не вимагала «роздвоюватися» митця під тиском зовнішніх вимог влади і власним розумінням мистецтва. Останнє підтверджує також О. Забужко, пояснюючи: «існує один від літератури, в якому слово виходить поза межі себе, втрачаючи самодостатність, міліє, сплющується само в собі, задихаючись од клаустрофобії й відповідно заступаючи свій внутрішній, текстовий простір – екстериоризованим простором агори (зали, стадіону і т. д.), а свою іманентну виражальну експресію – експресивною пластикою акторського тіла: це драма. Тільки в драмі „закони жанру” в принципі допускають стовідсоткове авторське улягання канонів, залишаючи при цьому для індивідуального творчого самовираження вузький прошарок сутої фактури, „форми” (канал „як” – коштом „що”), де на передній план висувається суто ігрова сторона творчості, компенсуючи й надкомпенсуючи всі інші (тобто безкорисливість і насолода як підставові характеристики мистецької діяльності зберігається, але майстерність важить непорівнянно більше за чуттєвість: *проживати писане на рівні власного душевного досвіду необов'язково*). Тому, щоб писати під „соціальне замовлення”, не вчиняючи наружи ні над собою, ні над природою мистецтва, письменник тоталітарної доби має, в ідеалі, бути – драматургом» [10, с. 53. – *Курсив мій*].

Драматичні твори (до яких можна зарахувати і сценарії), як відомо, мають свої особливості. Дія, переживання, конфлікт переносяться у зовнішню рухому площину, сценічну, видиму, виражаючи свою суть через мовлення (монологічне, діалогічне, поліфункціональне) персонажа, жест, міміку, мізансцени – все це керується авторськими ремарками-вказівками. Конфлікт стає центральним і головним аспектом. У радянській драматургії, крім названих загальних рис, були ще й особливі, запрограмовані соцреалістичним канонем вимоги: «оцінкова шкала персонажів драматургії має лише два кольори – білий і чорний. У цих обов'язкових рамках, винесених за дужки твору, розгортається зіткнення між героями, боротьба воль, характерів. Особисті якості персонажа визначаються насамперед його груповою спільнотою, і вже в останню чергу – індивідуальністю [...] Герой трактується як більш чи менш яскравий представник своєї групи. По суті, це герой *масовий*, „командний”, усі можливі драми важливі

лише з погляду інтересів його групи, доля групи – головне, окрема людина з них не вирізняється» [11, с. 84].

П'єси Аркадія Любченка початку 1930-х екстраполювали те, що не змогла проза, а саме: міфологізація, створення образу країни-раю, сформованого цілісно, не роздертого внутрішніми конфліктами героя (свідомо вибрані автором творчі засоби вимагали від нього саме героя, а не просто діючої особи чи персонажа), остаточне подолання «комплексу» власне індивідуальності через злиття з колективним началом, служіння бажанню маси, підпорядкування громадським інтересам, досягнення чіткого поділу персонажів на «біле-чорне» тощо.

«Земля горить» – п'єса, в якій титан робітничий клас Західної України визволяється від польського гніту – повністю відтворила пафосний революційний дискурс, що так імпонував радянському сприйманню художньої дійсності. А. Любченко створенням цієї героїчної картини, можливо, приєднався до гурту українських розбудовників соцреалістичного стилю в драматургії, як-от, наприклад, О. Корнійчука з «Загибеллю ескадри». Утилізуючи своїх персонажів під нескитних та мужніх, він, навіть попри наділення їх різними національностями, а відтак і мовними особливостями (діалектами), що надало б такої-сякої індивідуалізації персонажам, зміг витворити образ всемогутнього пролетаріату, об'єднаного однією метою та керованого одним ідеологом, до речі, комуністом (такий типаж був використаний і розгорнутий Любченком уперше; Данилюк з «Образи» не враховується, оскільки він був частиною гри або навіть зумисним драгуванням критиків, хоча й трактувався письменником як ідеал). Отже, А. Любченко досяг того, що не дуже вдалося зробити у прозі. Його персонажі вперше пройшли через утилізацію й утилітаризацію, піддавшись інтернаціональній єдності і виключно міфологічному началу, що не відрізнялися від колективних архетипальних уявлень. Кровопрлиття та численні смерті дійових персонажів виправдовувалися досягнутою метою і у фіналі твору не означали нічого, крім дотримання законів жанру трагедії, хоча один із зарубіжних адептів соцреалізму, Л. Муссінак, стверджував, що «мертвий пролетар значить більше, ніж якась єпископська падаль» [12, с. 89]. Отож, можна твердити, що головним у «Землі...» був не катарсис, естетичне переживання, а ідеологічне переживання.

Локальна згадка у п'єсі «Земля горить» (події відбуваються на заводі, що належить польським магнатам) напрошується на паралель із «Синьою сестрою...», в якій поляки отожднювалися із ворогами, оскільки були по другий бік кордону із Союзом. Однак у п'єсі Аркадії Любченко вже відмовляється від такого узагальнення, він навіть впевнений, що «не кожен українець – комуніст, і не кожен поляк – фашист» [13, с. 42]. Ця сентенція утворює двополосне поле сприймання, проте весь творчий потенціал п'єси націлений не на метамову (завуальованість справжніх поглядів чи думок автора), її ідеологічна тенденційність полягає у ствердженні необхідності світових перетворень на користь пролетаріату, а також однозначного позитиву радянської гуманної країни у цих перетвореннях. «Земля горить», окрім того, була покликана повідати радянським українцям про нещастя поневолених братів (західних українців, поляків), яким потрібна допомога – та, цілком вірогідно, виконати пропагандивну роботу – тематика п'єси мала розбудити дух єднання у західних українців зі східними або принаймні просвітити їх, в якому напрямі варто рухатися.

«Земля горить» була подана на конкурс НКО у 1931 р. і здобула другу премію (першої не дали нікому). Зображені у п'єсі

події переконали журі НКО у необхідності театральної та кінатографічної постановки. Проте фільм таки не створили, а от п'єса була поставлена; її сценічним втіленням Любченко був незадоволений [14, с. 38–39, с. 41].

Інша доля чекала на твір «Мос-твое», що писався спочатку як комедія, а потім у 1941 р. був перероблений у кіносценарій для Одеської кіностудії. У першій редакції комедії режисери, крім потрібної «легкості» побачили ряд недопрацьовок у способі творення типажів, досить сміливих як на 1933–34 рр. Так, перекладач рукопису комедії писав А. Любченку: «Деякі приймачі "поціновувачі" [твору] протестують проти **такого** показу Рябоконея, Дрота... Хіба можна висміювати так комуністів? Вони вже забули, що саме так висміювали **деяких** комуністів т. Сталін із т. Кагановичем на 17 партз'їзді [...] По лінії образу та стосунків Рябоконея і його дружини (Павл. Карпівни), можливо, що потрібно було би їх розв'язати, якщо він лишається більшовиком, а якщо він із нею лишається, то потрібно його... добити (на думку Ю. А. Завадського)». Порадою перекладача було переробити п'єсу, а потім театр Завадського «конкретно відповідь: так – так, ні – ні» [15, 9.]. Як бачимо, тут вже «тоталітарний текст представляє собою жорстку структуру, що не допускає винятків і огріхів. Ні на рівні героїв, ні на рівні сюжетів. Міг секретар обкому виявитися шпіоном? Мабуть, навіть в романі 1937 року це могло бути лише як виняток. Тоталітарний текст наперед знає, хто друг, а хто ворог. До того ж це були приписи колективної поведінки, а не індивідуальної» [7, с. 134]. Чим закінчилася ця перипетія з комедією – невідомо, проте у кіносценарії А. Любченко витворює інший тип радянської комедії, в якій зміщено лише деякі акценти, зокрема перероблено образи комуністів. Усе інше лишається без змін: колективи змагаються за першість, усі сили скеровано на виготовлення продукції понад норму і без браку, у цю колізію вписуються популярні в 30-ті рр. тип шкідника, тип мішанки, яких, звичайно, викривають (читай – знешкоджують) у фіналі. Тут Аркадій Любченко відмовляється від іронічного сміху 20-х рр., він використовує той простодушний сміх старшого, тата, який з доброю теплою посмішкою говорить: «Це погано!», – вказуючи дитині на помилки. Для соцреалізму це був позитивний сміх, він мав викоринити, виликувати, позбавити від недоліків, підтримати, підживити негаснучий оптимізм і т. д. Усі тенденції твору суворо декретовані. Клішованість ситуацій і подій відверто скерована на масове сприйняття. Легка мова, доступні життєві ситуації – мусили б завоювати симпатію глядача 30-х рр. Саме в драматичних творах починають діяти більшість із визначених В. Пахаренком рис соцреалізму, які не могли вповні розвинутися в епічних творах письменника: «гіперкласовість», «гіпернормативність», «схематизм світосприйняття», «масовізм», «вузько пропагандивна спрямованість» [16, с. 6–8].

Те ж саме можна сказати про кіноповість «Тайна» (1936). Любченко пише її за подібною до шахтарських творів схемою: пильнування росту виробки вугілля шахтарями переплітається з любовними колізіями. Це твір настільки збагачений ними, що шахтарські проблеми відступають на другий план. Любовні трикутники (Зіна–Ромко–Андрій, Зіна–Андрій–Поплавський, Валя–Сашко–Поплавський), закручені інтригами ситуації, створені наче за останніми сучасними вимогами «мильних» серіалів. Любовна тональність підсилюється ще й пісенькою «Я люблю, не заважай», що проходить лейтмотивом через увесь твір. Пісеньку написав М. Рильський спеціально для Любченкового сценарію.

При прочитанні кіноповісті увагу привертає відверта описовість, ремарковість подій, ситуацій і навіть почуттів героїв – Аркадій Любченко вже не переймається заглибленням у душу персонажа, виносячи, за законами драматичних творів, усе в зовнішній вимір. «Тайна» була певним жанровим прогресом для української літератури – адже письменник поєднав два родових різновиди: і повість, і, не дуже відмінний від організації драми, кіносценарій. Проте варто зауважити, що кіноповість має надмір поверхового ідилічного змісту зі звичним уже казковим фіналом. Окрім того, твір, незважаючи на його прозовість (йдеться про родову належність), більше розрахований на глядача, ніж на читача.

«Катря» (1938) – кіноповість такого ж стибу, як «Тайна». Різниця полягає лише у топосному тлі: у «Тайні» події розгортаються у шахтарській місцині, у «Катрі» маємо сільську. Відповідно акцентуються та загострюються інші проблеми колективного господарства: вирощування коноплі, догляд за худобою і т. д. У центрі уваги бригадир-ударниця Катря-Коноплянка, паралельно з якою Любченко поступово представляє інших героїв: Олексу – коханого Катрі, а також найкращого сільського конюха, Христю – матір Олекси та «головну» доярку, Миколу Федоровича – голову колгоспу та інших. «Катрю» можна назвати досягнутим письменником «апогеєм» у зображенні стандартного колективного духу. Особливість колективного феномену постійно ілюструється приказками, він має велику волю в тексті, такий примат, що «влізає» навіть в інтимну сферу героїв. Любовна лінія, проте, тут строго підпорядкована виробничим проблемам і створює звичайне підсилювальне тло.

Цікавим моментом у сценарії є те, що його сюжетна лінія, події і навіть імена деяких героїв, нагадують про нарис «Сила». Аркадій Любченко за основу цього художнього нарису взяв сценарій «Катря», перемістивши увагу з дівчини, Катриної бригади, її стосунків із Олексою та іншими, на голову колгоспу – Миколу Федоровича (Любченко навіть не змінив імені!), на його досконалість як господаря, керівника, чоловіка і батька. У нарисі була також збережена та історія про ціну людського життя, яка є однією зі стрижневих тем у сценарії. Таку метаморфозу із сценарним матеріалом А. Любченко дозволив собі зробити, мабуть, через остаточне відхилення Москвою постановки «Катрі». Проте в даному випадку цікавою є не причина переробки, а спосіб продукування соцреалістичного твору.

Жоден сценарій («Катря», «Мос-твое»), хоча й подобалися вони Одеській кіностудії, не був реалізований як фільм. Увага до них з нашого боку зумовлена тим, що у цих творах А. Любченка найбільш виразно зафундувалась тенденція на вироблення одноплосинного досконалого, зразкового героя. Письменник використовує архетипні образи, які зрозумілі масам. Чим вища посада службовця, тим більше він має нагадувати майже безтілесного ангела, це, наприклад, інженер Поплавський із «Тайни», секретар райкому та професори, Степан Петрович і Корнієнко, з «Катрі», сакралізовані також образ матері та образ більшовика Івана («Земля горить»). Усі ці образи певною мірою стали канонічними у соцреалістичній драматургії. Ці кліше зумовили перехід із внутрішньо емоційної сфери у зовнішню, позірну, що не вимагає великої зосередженості чи напруги інтелектуальної сфери глядача або читача, і продукувало лише насолоду та розвагу, таку собі прогулянку з користю та обов'язковою мораллю.

Висновки. А. Любченко створив не такі вже й погані, як для 1930-х рр., сценарії-«анальгетики», хоча з сучасного погля-

ду вони програють як фікція викривленого. Їхня творча настанова відверто була спрямована на міфотворчість й ідеалізацію життя, що на очах глядачів перевтілювалися би на «світле майбутнє», яке вони самі творять. «Суто технічні процеси набувають напруженого драматизму і можуть сприйматися з великою цікавістю. Читач поступово дізнається, як, не дивлячись на всі полумки, верстат був запущеним у справу чи як колгосп «Перемога», наперекір дощовій погоді, зібрав багатий врожай кукурудзи, і, закривши книжку, він з полегкістю зітхає, розуміючи, що [...] зроблений ще один крок до комунізму» [17, с. 58]. Аркадій Любченко вносить у твори настанову постійної святковості та урочистості: майже всі драматичні твори (окрім «Земля горить», яка представляє інше письмо) наповнені радісними піснями, звучанням оркестрів, квітами, так само, як і нариси тощо.

Загалом, складається враження, що А. Любченко «загрався», створюючи казкові задзеркала. Це призвело до різкого розриву між його текстами та реальністю, а також, очевидно, і до виникнення ситуації подвійного стандарту (дотримання зовнішніх норм поведінки, з одного боку, а з іншого, ввітання внутрішнього неспокою у зовнішню заданість життя), подвійного дзеркала реальності, що по-особливому проявиться у таких творах, як: «Кострига», «Ворог», «Кров», «Хліб». Саме ці новели початку 30-х рр. змінюють думку про Аркадія Любченка як послідовного соцреаліста.

Література

- Вернер А. Вина невинних і невинність винних. Погляд на зв'язки політики з літературою і літератури з політикою в ПНР / А. Вернер // 12 польських есеїв / упоряд. Оля Гнатюк. – К. : Критика, 2001. – С. 183–198.
- Леві-Строс К. Структурна антропологія / К. Леві-Строс ; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Основи, 2000. – 387 с.
- Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Инвест – ППП, 1995. – 240 с.
- Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Е. Н. Зенкина. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
- Калита Н. «Свої» і «Чужі» у циклі казок О. Іваненко «Великі очі» (до проблеми витворення радянського міфа) / Н. Калита // Молода нація. – 1999. – № 13. – С. 106–112.
- Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» / К. Кларк // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 72–96.
- Почепцов Г. Тоталитарный человек. Очерки тоталитарного символизма и мифологии / Г. Почепцов. – К. : Глобус, 1994. – 152 с.
- Хофман В. Китч и «тривиальное» искусство как искусство массового потребления / В. Хофман // Искусство. – 1989. – № 6. – С. 32–39.
- Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Дж. Кембел. – К. : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.
- Забужко О. Синдром Галілея : декілька завваг до психології митця соцреалізму / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 49–57.
- Кравченко А. Канон і стиль : драматургія О. Коломійця // Наукові записки НаУКМА. – 1998. – Т. 4. Філологія. – С. 84–90.
- Муссинак Л. Социалистический реализм // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Л. Муссинак ; сост., предисл., общ. ред. Л. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 87–92.
- Любченко А. Земля горить / А. Любченко // Червоний шлях. – 1932. – № 9–10. – С. 14–31 ; № 11–12. – С. 26–44.
- Валітянський збірник / за ред. Ю. Луцького. – Торонто : Мозаїка, 1977. – 260 с.
- Листування 1924–1941 рр. // Архів Аркадія Любченка. – Thomas Fisher Rare Book Library at the University of Toronto. – Коп. 2.
- Пахаренко В. Ідейно-естетичні концепції соціалістичного реалізму в українській літературі 20-х років (на матеріалі сільської теми). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1994. – 21 с.
- Терц А. Что такое социалистический реализм? / А. Терц // С разных точек зрения : Избавление от миражей : Соцреализм сегодня. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 54–80.

Пизнюк Л. В. Бриколажи соцреалізму в сочиненнях Аркадія Любченка

Анотація. В статті розглянуто модифікації творчості Аркадія Любченка в період 1930–1940-х рр. Проаналізовано принципи мифологізації прозаїка. Висвітлено механізми переходу писателя к соцреалістическому письму, оволадення мовою влади.

Ключевые слова: соцреалізм, мифологізація, мовою влади, архетип, канон, бриколаж, ідеологія.

Pizniuk L. Bricolage of the socialistic realism in works by Arkadii Liubchenko

Summary. The Soviet optimism, collectivist participation in the common affair, and catering to the mass-reader replaced the contradiction in Liubchenko's prose (1930s). The subject of the writings changed, transformed into an image corresponding to the socialistic realistic concept as soon as Liubchenko accepted the role of a medium of ideas adopted by communist ideology. The Soviet reality, which promoted creation of the new (i.e. Soviet) mythology and new literature, came into Liubchenko's prose and artistic thought forever.

Key words: socialistic realism, mythologization, power language, archetype, canon, bricolage, ideology.