

Тетяна Свербілова

ІРЄСИ ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА 30-Х РР. З ПОГЛЯДУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ (“ЗАГИБЕЛЬ ЕСКАДРИ”, “ПЛАТОН КРЕЧЕТ” ТА “В СТЕПАХ УКРАЇНИ”)*

У спадщині відомого російського письменника-емігранта Віктора Некрасова, корінного киянина, збереглося незвичайне оповідання-памфлет, головним героєм якого поруч із самим автором став легендарний український драматург та радянсько-партійний функціонер Олександр Корнійчук¹. Події твору відверто гротескно-фантастичні, адже описується гангстерський наїзд автора на квартиру немолодого вже драматурга та вилучення під дулом пістолета всіх грошей і коштовностей з ультиматумом віддати це до Фонду Миру й водночас висунути на Ленінську премію О.Солженіцина, визволити з табору Синявського та Данієля з наступним присудженням їм звання Героя Радянського Союзу, домогтися призначення І.Дзюби головним редактором часопису “Вітчизна” з наступним обранням членом-кореспондентом АН УРСР, а також йому, першому комедіографу країни, написати комедію в п’яти діях, де висміюється панарабізм, і, нарешті, не виступати на наступному з’їзді письменників СРСР, а натомість покласти вінки до пам’ятника Невідомому солдату або Тарасові Шевченку в Москві – за вибором.

Незважаючи на те, що авторові оповідання довелось постраждати особисто від свого сановного героя, у памфлеті постає фігура зовсім не злодія, а літньої хворої людини, яка відверто відіграє свою роль. Пограбований звертається не до міліції, а до партійного керівництва Спілки письменників, але авантюрному герою-автору, який спростовує це “пограбування,” вдається переконати всіх у психічній хворобі постраждалого. На побачення на Центральному київському пляжі розхвильований пограбований з’являється в костюмі з краваткою і збентежено відмовляється віддати в заставу свій партбилет, адже його не можна нікому віддавати.

Сталось так, що саме Віктор Некрасов, що ненавидів партійно-радянських висуваних і навіть не зміг жити в рідному місті, де правило бал радянське лицемірство, залишив точний та правдивий портрет інтелігентної людини, в якій власне обличчя зрослося з радянсько-партійною маскою, що вона її вважала своєю й не могла б ніколи зрадити. Герой Некрасова викликає почуття симпатії, можливо, усупереч бажанню автора. А можливо, просто не зміг один київський письменник написати щось цілком вороже про іншого київського письменника навіть тоді, коли він його люто ненавидів. Саме таке свідчення стає найціннішим. Співчуваючи своєму героєві, автор завершує памфлет фразою: “Так, кепські справи у мого Євдокимича”. Жертва-месник зростається з власним героєм –

* Стаття друга з циклу “Не доторкайтесь до своїх ідолів пальцями: з них сповзає позолота” (Анатоль Франс). Див. першу статтю “Іван Микитенко (1987–1937) як дзеркало українського кітчу” (“СіЧ”. – 2007. – №9. – С. 35-47).

¹ Див.: Некрасов В. Ограбление века, или Бог правду видит, да не скоро скажет // Звезда. – 2005. – №10. – С. 110-119.

радянським сановником від літератури. Їх об'єднує час, який потребує зараз не мистецтва забування, а мистецтва пригадування.

В ювілейному зверненні до постаті письменника Олександр Клековкін писав кілька років тому: “Хоч би скільки ми сперечалися сьогодні про те, “добрим” чи “поганим” драматургом був Олександр Корнійчук, важко заперечити, що саме йому вдалося талановито написати парадну історію країни більшовиків, за якою багато хто дотепер вивчає своє минуле. І саме в такій якості, витанцювуючи на паркеті, він не тільки підніс соціальний престиж театру і драматургії на височинь, що нам, його нащадкам, здається вже й абсолютно недосяжною, але і створив нову традицію, якої до нього в Україні не існувало. Можливо, саме в цьому й полягала його місія”².

Творчість одного з апологетів соцреалізму в українській драматургії в добу пострадянського постмодерну вочевидь репрезентує проблему: з одного боку, приймається офіційне рішення відзначити ювілей цього письменника на державному рівні, а з другого – у пресі з'являються виступи на тему: “А король-то – голий!” Колись хрестоматійну п'єсу “Загибель ескадри” сьогоднішнє покоління не знає навіть за назвою, у театрах вона давно вже не ставиться. З пікантної ситуації можна вийти, коли розглянути твори письменника *в парадигмі масової культури як матрицю радянської літератури в цілому*.

Тенденції зрощення та навіть отождолення феномена соціалістичного реалізму з масовою культурою в сучасних культурологічних студіях материкових та зарубіжних славістів базуються на нових антропологічних підходах до теорії культури, зокрема культури тоталітарного типу. Відсутність єдиного теоретичного визначення маскультури в цілому надає широкий простір для рецептивних інтерпретацій. “Наразі має бути зрозуміло, – пише Джон Сторі, – що термін “маскультура” є не таким очевидним у плані дефініції, як ми могли гадати раніше. Значною мірою ці труднощі виникають через брак/наявність *іншої* культури [...]. Замало лише проаналізувати масову культуру – нам завжди доведеться зіставляти її з її протилежною”³. Множинність визначень впливає на закономірне стирання різниці між комерційною та ідеологічною маскультурою. Так, наприклад, структуралізм “сприймає маскультуру як різновид ідеологічної машини, що без великих зусиль відтворює панівну ідеологію”, а грамшанська й неограмшанська теорія гегемонії вбачає в маскультурі інструмент для здобуття згоди між панівними та підпорядкованими групами суспільства, а зовсім не комерційний феномен⁴. Отже, і соціалістичний реалізм віднаходить у царині маскульту своє місце. Тому й увага до призабутих кумирів сьогодні стає цілком закономірною.

Актуальність звернення до одіозної постаті радянського драматурга-висуванця пояснюється ще й тим, що саме українському авторові з його бездоганним відчуттям театру вдалося створити еталонний тип драматургії соцреалізму. Не треба забувати, що п'єси О.Корнійчука йшли не тільки на головних сценах колишнього Радянського Союзу, а й майже в усіх театрах країни. Кожен його опус ставав загальнорадянським “хітом”. Радянська кар'єра драматурга була фантастичною навіть в умовах тоталітаристського абсурду: голова Спілки письменників України, академік, член ЦК КПУ, член бюро Всесвітньої Ради Миру, член ЦК КПРС, перший заступник Голови Ради Міністрів УРСР, Голова Верховної Ради України, він посідав провідні посади в МЗС та Комітеті у справах мистецтв. Дивно, що національна традиція забування викреслила цю людину з історичної пам'яті так легко.

Життєвий і творчий шлях Олександра Корнійчука, утім, як й Івана Микитенка, Леоніда Первомайського, які вийшли з лав комсомольсько-робітничих письменницьких угруповань “Молодняк” та ВУССП, становить неабиякий інтерес із погляду наукового розуміння *українського радянського типу культури* –

² Клековкін А. Танці на паркеті // *Столичные новости*. – 2002. – №18 (214).

³ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. – К., 2005. – С. 35.

⁴ Там само. – С. 27, 29.

феномена, ще й досі не дослідженого неупередженим поглядом сучасної незалежної теорії та історії в дискурсі масової культури. У дискусіях про вимушений конформізм та мімікрію у творчості класиків літератури радянського періоду, розподіл авторського письма на примітивно-захисне та таємно-приховане забувається, що творча індивідуальність неподільна й, отже, значно пліднішим було б пильно придивитися до масовокультурного дискурсу цієї літератури, до створення маргінального щодо європейського модернізму та постмодернізму й водночас унікального досвіду засвоєння й переробки традицій і жанрів масової культури.

З цього погляду українські радянські п'єси, що трансформували національні здобутки комедії, мелодрами й водевілю, незважаючи на свою старомодність і навіть застарілість, напрочуд близько підходять до сучасного європейського контексту масмедіа, який дійшов до вітчизняної рецепції вже тоді, коли потік власного матеріалу, неточно означеного терміном “соцреалізм”, уже припинився. Тому повернення до спадщини одного з найодіозніших драматургів Радянської України зовсім не виглядає архаїчним або ж академічним. Це розмова про можливості сучасної масової культури. Один із плідних напрямків цієї розмови – розгляд примітивно-тенденційної творчості “соцреалістів” у річищі такого мистецького явища ХХ століття, як кітч.

У біографії майбутнього метра, сина залізничного слюсаря, цікавий передусім факт захоплення українським драматичним гуртком при сільському клубі, де він стає керівником та виступає як актор. Гурток їздить на гастролі до Умані, де на той час, на початку 1920-х, відбувалися вистави трупи, очолюваної Лесем Курбасом, де, до речі, активно працював молодий Микола Бажан. Аматорський драматичний гурток Корнійчука складав конкуренцію непростому за сценічною поетикою театру Курбаса–Бажана, за свідченням самого керівника, був навіть популярніший в Умані не в останню чергу завдяки вибору зрозумілих не дуже освіченим глядачам традиційних “легких” жанрів комедії та водевілю. Можливо, успіх п'ятнадцятирічного режисера надихнув його на майбутній вибір найлегшого шляху до визнання – через зрозумілу масову культуру, яка в 1920-1930-ті рр. переживала ренесанс, складаючи ідеологічне ядро мистецтва. Згодом активний учасник київської комсомольсько-молодіжної письменницької організації “Молодняк” Корнійчук вступив у літературу з чітко окресленими принципами суспільності мистецтва, які в культурі соцреалізму набули химерного значення “партійності”. Недарма його першим художнім твором стало оповідання про Леніна. Одна з принципових ознак кітчу, як відомо, це інтертекстуальність, орієнтація на класичні взірці напрямів, стилів, жанрів, створення пізніших версій, орієнтованих на невибагливі смаки людей без достатньої культурної освіти. Такими жанрами в 1930-ті найчастіше ставали психологічна драма та мелодрама, комедія та водевіль. Водночас композиція кітчу, що будується за заданою схемою, позначена увагою до найменших деталей, що вимагає від автора певної майстерності.

Перші оповідання молодого Корнійчука, за свідченням тогочасної критики, демонстрували вміння втілювати соціально забарвлений типаж в ефектних контрастних та конфліктних ситуаціях, чітко членувати епізоди й будувати діалоги. У цьому позначилося його тяжіння до драматургічного роду літератури, що одразу впадало в очі. Перші його драматургічні твори – п'єси “На грані” (1928), “Кам'яний острів” (1929), “Штурм” (1931), “Фіолетова щука” (1931) та кіносценарії для Одеської комсомольської кінофабрики, художнім керівником якої він працював, – орієнтовані на тромівську (театри робітничої молоді) авангардну театральну стилістику з її принциповою відмовою від класичної спадщини та психологічного розкриття характерів, схематизмом та масковістю образів і суб'єктивізмом драматурга й режисера – “схвильованого доповідача”. Це наближувало тромівську драматургію до експресіонізму. Водночас Корнійчук послідовно наслідує класичні принципи побудови драматургічного твору, як і належить за стилістикою кітчу.

Типовою в цьому аспекті була п'єса “Камінний острів”, де, з погляду сучасної національної історіософії, політично тенденційно тлумачаться події, пов'язані зі спорудженням Дніпровської гідроелектростанції. У п'єсі націоналісти, “прикриваючись” історичними працями вітчизняних учених про добу гетьманщини, доводять, що скелястий острів серед Дніпра, який має зникнути внаслідок загальносоюзного будівництва, – це святина українського народу, на ньому зробив напис гетьман Сагайдачний. Провокації, диверсії та вбивства, до яких вони вдаються, на думку автора, доводять правоту комуністів, які ведуть Україну в майбутнє. Для молодого автора не існує сумнівів у тому, що це майбутнє – без гетьмана Сагайдачного. Отже, *наявна стратегія кітчу*: використання класичної української естетичної та історіософської думки XIX ст., доведення її до абсурду і включення в сучасний “шпигунський” сюжет із відвертим політичним забарвленням. Приймаючи модель кітчу, автор свято вірить, що створює не підробку, а нове мистецтво.

Важливе й те, що ця віра – необхідна для проекту масової культури, це один з основних її принципів. Тому, на наш погляд, вирішення питання про конформізм письменника, свідоме зрадництво національної історії задля кар'єрних міркувань, перебуває поза межами обраного дискурсу. До того ж соціопсихологія 1930-х років характеризувалася не так конформізмом, як фанатичною ілюзорністю світобачення. А про те, що молодому авторові притаманний дар профетизму, свідчить принаймні те, що проблема “кам'яного острова” – історичної реліквії українського народу – не вирішена й понині та знову набуває актуальності... Професіоналізм молодого драматурга захищав не хто інший, як М.О.Скрипник, тодішній нарком освіти, вважаючи “Камінний острів” “кваліфікованою” працею. І це не дивно, адже кітч вимагає високопрофесійної обробки, аби все ж таки залишатися по цей бік мистецтва.

П'єси Корнійчука одразу потрапляють до провідних театрів не лише Києва, а й Москви, стають пам'ятними виставами і для російського глядача. Чимало цьому сприяло присудження другої премії на загальносоюзному конкурсі драматичних творів у 1933 р. (першу не отримав ніхто). Премійованою була його героїчна драма “Загибель ескадри”, яка принесла авторові світову славу, а сьогодні повністю забута. За допомогою текстологічного дослідження в мережі Інтернет ресурсами спеціальної програми був здійснений контент-аналіз наявності в сучасних текстах назви цієї п'єси. Вона майже повністю відсутня, за винятком текстів, де переглядається міфологізована більшовиками історія загибелі Чорноморського флоту. Наскільки об'єктивною постає перспектива остаточної загибелі “Загибелі ескадри”?

Це, можливо, унікальний у світовій драматургії приклад, коли твір, здавалося б, аморальний з погляду загальнолюдських та національних цінностей, здобув надзвичайної популярності й багато років входив до шкільних програм. Пояснити це можна не тільки її політичною прозорістю та ангажованістю (силою глядачів до театру не заженеш), а й тим, що в ній уміло використовуються стратегії масової культури. Здається, на сьогодні потенціал цієї драми ще не вичерпаний, і цьому не завадить навіть її старомодність, пов'язана з чітким розподілом дійових осіб за класовим принципом (“Історія усіх суспільств, що існували дотепер, є історією боротьби класів”, стверджувалося в “Комуністичному маніфесті” Маркса та Енгельса – катехізисі радянської ідеології та естетики).

Як відомо, сюжет п'єси Корнійчука базується на історичних подіях 1918 року, коли за наказом Леніна в Цемеській бухті під Новоросійськом було потоплено ескадру Чорноморського флоту. Ці ж трагічні події обігрувалися раніше в його ж кіносценарії “Останній порт”. За умовами Брестського миру 1918 р. флот мав бути поверненим до Севастополя, де опинявся в руках Німеччини. Ієзуїтський вчинок Леніна, що офіційно надсилає наказ повернути флот і водночас тайнописом пропонує його затопити під Новоросійськом, створює трагічне непорозуміння в середовищі чорноморських моряків, яким пропонувалося вірити лише переодягнутому балтійському – російському – матросу з крейсера “Аврора”. Чорноморська ескадра стала політичною картою в позаукраїнській грі російського

більшовизму й була принесена в жертву його намаганням втримати владу в Петрограді за будь-яку ціну.

Готуючись до написання свого твору, Корнійчук тривалий час опрацьовував документи, розмовляв із людьми. Він завжди згадував про це з гордістю. У своїх спогадах (виступ на нараді українських драматургів у Харкові 1933 р.) він створив типово соціалістичний міф про те, як, бажаючи прочитати перший варіант свого рукопису свідкам й учасникам подій, випадково в салоні командира на одному з радянських уже кораблів підслухав жваву розмову англійською мовою, що її вели, як виявилось потім, колишні кочегари – “братішки”. Драматург посоромився віддати цим “європейцям” свій опус, де матроси-більшовики поставали як темна, неосвічена маса, далека від надбань європейської культури. На жаль, це лише міф. Утім, існують також й інші факти, й інша історія.

Сучасний журналіст, розглядаючи історію реальну та вигадану, дотепно зазначає, що десятиріччями плеканий більшовиками міф про загибель Чорноморського флоту в 1918 році схожий на правду не більше, ніж існуюча “опера” “Загибель ескадри” на справжню оперу⁵. Далі факти подано за цією публікацією.

Що ж відбувалося насправді із флотом? Командувач Чорноморським флотом контрадмірал росіянин М.Саблін відмовився виконувати наказ Леніна, мотивуючи це тим, що на кораблях немає необхідних екіпажів. Він знав і розумів, що Новоросійськ не пристосований для стоянки всього флоту. Отже, похід на Кавказ мав би означати фактичну загибель флоту, тому контрадмірал вирішив зробити все, аби флот зберегти. Саблін та більшість Центрофлоту дійшли спільної думки – до Новоросійська не йти, підняти українські прапори, присягнути на вірність Українській державі. І все ж того дня пізно ввечері під впливом більшовицької агітації есмінець “Керч” під червоним прапором вирушив до Новоросійська. Наступного дня услід за ним вийшли обидва найпотужніші лінкори – “Вільна Росія” та “Воля”, допоміжний крейсер, кілька есмінців і сторожовиків. Загалом на кораблях, що вибрали шлях до “світлого комуністичного завтра”, із Севастополя рушила приблизно половина тодішнього особового складу Чорноморського флоту. Саме в цей час більшовики вели переговори про мирний договір з Українською державою, обговорювали питання кордонів, віз, поділу царських боргів. Більшовики облудно стверджували, що хочуть будувати відносини з Україною на засадах добросусідства, і водночас робили все, аби знищити український флот. 10–11 червня в Новоросійську проводяться збори делегатів від кораблів. На черзі дня єдине питання – знищувати флот чи ні? Не наважилися делегати взяти на себе таку відповідальність і вирішили провести референдум серед моряків. На ньому лише чверть чорноморців висловилися за знищення своїх кораблів. Та все ж більшовики шантажем і погрозами змусили моряків погодитися на цей крок. Лише лінкор “Воля”, допоміжний крейсер “Троян” та 7 міноносців, знову піднявши українські прапори, вийшли з червоного Новоросійська й повернулися до Севастополя.

А 17 червня 1918 року, через п’ять днів по підписанню перемир’я між Україною та Росією, згідно з умовами якого уряд РРФСР мав повернути Києву всі кораблі, більшовики топлять есмінець “Громкий”, наступного дня – дредноут “Вільна Росія”, есмінець “Керч”. Так Володимир Ульянов-Ленін пустив на дно “Вільну Росію”, – дотепно завершується згадана публікація.

У чому ж причина популярності антиісторичної п’єси? Лише впливом партійної критики це пояснити не можна. Здається, впливовість п’єси Корнійчука полягала не в полярній конфліктності класових сил, а в неприємній трагедійності ситуації, вирішеної засобами стилістики експресіонізму.

На перший погляд, постійне наголошення критикою минулих років глибинного психологізму драми немовби відмежує її поетику від такого напряму, як експресіонізм, котрий створює суб’єктно-авторські марковані персонажі-схеми, де відсутня індивідуалізація дійових осіб і панує ірраціональність візій, швидкоплинність у зміні епізодів, уриваність реплік. Утім, психологізм драми досить

⁵ Підлуцький О. Загибель ескадри // *Дзеркало* тижня. – 2001. – №13 (337).

відносний, а її стилістичне вирішення як “драми крику” змушує побачити в ній деякі риси пізнього експресіонізму 30-х рр. За висловом одного з дослідників експресіонізму, якщо в реалістичній п’єсі актори сидять на стільцях і розмовляють про погоду, то в експресіоністичній драмі вони стоять на цих стільцях і верещать про світ. Розмовляють або, точніше, кричать у п’єсі Корнійчука зі зброєю в руках і аж ніяк не про погоду. А кінематографічна зміна епізодів (недаремно спочатку був кіносценарій) дуже подібна до композиційної побудови пізньоекспресіоністської драми. Масовий характер реплік, масковість другорядних персонажів (наприклад, у першій дії, де на нараді голосують представники кораблів) може теж розглядатися як риса експресіонізму. Головна колізія твору, по суті, *аморальна*, адже знищення кораблів, що для моряків узагалі може ототожнитися із самознищенням, самогубством, настільки психологія людини й корабля неподільна (згадаймо хоча б “Майстер корабля” Ю.Яновського), подається як акт найвищого героїзму. Вбиваючи свої кораблі, вони вбивають свою душу, залишаючись сухопутними екіпажами, що для людини моря – найвища ганьба за всіх часів. Особливо це стосується постаті мінера Гайдая, якого змушують спокутувати свою провину перед революцією в доволі садистський спосіб – першому розстріляти власний корабель.

Уже в першій дії аморальність виявляється в неприхованому вигляді. Представник Центральної Ради закликає підняти жовто-блакитний прапор, адже згідно з п’ятим універсалом флот із його базою в Севастополі належить Україні. Натомість Центральною Радою пропонує переговори з Німеччиною, сепаратні щодо більшовистської Росії, і гарантує: німці до Севастополя не зайдуть. Ситуація у драмі складається так, що частина кораблів цю пропозицію схильна підтримати. Альтернативний варіант розвитку історичних подій драматург репрезентує досить переконливо. Полишаючи осторонь питання про реальність такої угоди з німцями, слід наголосити: попри настирливе намагання автора показати полковника Центральної Ради фігурою комічною, дещо з того, що він говорить, носить профетичний характер із сучасного погляду. Так, відповідаючи на питання, нащо буде потрібним у Севастополі гайдамацький гарнізон, він пояснює: для того, аби “окремою партією не були введені узурпаторські порядки”.

Про характер таких “узурпаторських порядків” з усією очевидністю свідчить наступна сцена, коли комісар, помираючи, віддає останній наказ: “Навести мінні апарати на тих, хто підійме жовто-блакитний прапор... Кораблі мусять вийти в море всі... Хто буде на палубі проти – стріляйте, за борт”. Те, що наказ про смерть віддає людина, яка сама помирає за хвилину, глибоко символічне. Колись у збірці “Веги” російські філософи, попереджаючи про небезпеку майбутньої російської революції, наголошували: людина, яка не цінує власне життя й живе в очікуванні наглої смерті, не схильна до поважливого ставлення й до життя чужого. Патопсихологія стверджує, що страх смерті змушує того, хто вмирає, тягти за собою живих. Щось подібне відбувається й у революційних п’єсах. Влада більшовиків – це влада смерті, *влада мертвих*. Постать комісара в Корнійчука до того ж виразно проросійськи маркована. Його останні слова вже в маренні – “самостійники... контр... зв’язатись... Москвою...”

Розвінчанням жовто-блакитної ідеї, за наміром автора, повинен був стати боцман Кобза – оперетковий злодій. Але це лише традиційне ампула української мелодрами. Прикриваючись підтримкою політики Центральної Ради, цей мелодраматичний персонаж насправді переслідує лише власні корисливі цілі, адже ця політика в разі перемоги зробить його офіцером флоту. Штучність цього персонажа автором наголошується його мовою – постійним повтором українського слівця “позаяк”, яке стало модним пізніше, у часи українізації кінця 1920-х років, і відбивало певну її штучність. Цей прибічник українізації на диво схожий на російського прихильника “єдиної неподільної” – командира флагмана, російського “українофіла”, який любить Україну, особливо Полтавщину, оскільки там у нього маєток, тому теж підтримує Центральну Раду. Позбавлений меркантильних чинників у своєму виборі лише адмірал Гранатов, він у п’єсі виступає гідним суперником фанатичного комітету – спочатку комісара, потім Оксани, Стрижня, згодом балтійця.

Єдина мета адмірала — зберегти флот. Він у деталях заздалегідь передбачає ситуацію, яка склалася, немовби конспективно викладаючи в першій дії зміст наступних: “...я відповідаю за [...] флот, а комісар зі своєю бандою може знищити спочатку нас, а потім і флот перед своєю загибеллю”. Не його провина, що він вважає за обов’язок відповідати за флот саме перед Росією. Для нього фіктивна єдність із Центральною Радою, яку він ототожнює з кайзерівською Німеччиною, лише привід для того, щоб дочекатися генерала Краснова. У п’єсі відбувається певна аберація: російський адмірал, головний ворог комітетчиків, виглядає шляхетнішим за зрадника — “самостійника” боцмана Кобзу.

Закони класового кітчу вимагали від автора розподілу рушійних сил за класовою ознакою. Так, були розведені по різних таборах корабельні коচেґари (прибічники комітету) та корабельні комендори (“самостійники”). Історично штат комендорів складався із заможного селянства, а коচেґари були переважно люмпенами. Але раціоналізація розподілу сил за законами жанру вимагала уніфікації, узагальнення дійових осіб на кшталт того, як це відбувалося в естетиці експресіонізму. Якщо за коচেґарами зберігається принаймні парна індивідуалізація (Фрегат та Паллада), то комендори виступають як одна особа. Але якщо образ “чорного” “самостійника” Кобзи належить класичній мелодрамі, то епізодичні образи комендорів походять із селянської драми. Утім, у поетичні мрії комендорів про рідну домівку автор навмисне не дуже тонко вплітає класовий аспект: виявляється, це мрії синів заможних селян. Проте їх бажання покінчити з війною та повернутися до власного минулого можна зрозуміти.

Важче зрозуміти фанатизм тих, хто не має минулого, як позбавлені в п’єсі минулого Оксана і Стрижень, керівники комітету. Автор, розповідаючи про прототипи своєї трагедії, зазначав, що в Севастополі йому розповідали про жінку-комісара, можливо, колишню вчительку, яка загинула, і жодної інформації про неї не лишилось. Це яскравий факт — ані минулого, ані родини не було в героїв революції, на відміну від “родинних” комендорів. Забуття — їхня доля. Російський поет Володимир Маяковський писав: “И пусть нам общим памятником будет / Построенный в боях социализм”. Але, на превеликий жаль, історія навіть такого скромного пам’ятника для героїв не передбачила. Це стосується й революційних героїв Корнійчука. Його п’єса сьогодні прочитується як реквієм за знищеними ілюзіями частини українського суспільства, що йшла за більшовиками.

Нежиттєздатність фанатизму в п’єсі простежується в порівнянні мовно-поведінкової реакції на кризові ситуації Оксани та Гайдая, якого зазвичай вважають експресивним героєм, що помилявся, але спокутував свою провину. Між Оксаною та Гайдаєм поза текстом існують певні романтичні стосунки, що завжди наголошувалося театрами. Але більше за Оксану й революцію для нього важить його міноносець “Стремительный”, для моряка не тільки домівка, а й родина, батьківщина — найрідніше за все. До речі, так само сприймає свою ескадру й адмірал Гранатов. Гайдай зривається лише тоді, коли балтієць — представник Росії — вимагає від імені більшовистського уряду знищити флот. Але його агресія ніколи не спрямовується проти Оксани, незважаючи на те, що Кобза підводить його саме до цього рішення. Гайдай хоче вбити лише балтієця, тоді як Оксана, котра в попередніх сценах дбайливо поправляла на Гайдаєві бушлат, у намаганні врятувати балтієця приходиться до рішення про ліквідацію Гайдая: “Пізно. Вогонь біля динаміту... Силою треба гасити його... Ставити крапку. А якщо ні... то знищити...” Свого часу роль Оксани була найбільш ефектною саме тому, що це — *жінка-комісар*. Сьогодні відчуваємо: ця роль стала найбільш трагічно-жахливою, бо “лицар без остраху та докори” — саме жінка. Остання розмова Оксани та Гайдая — про ціну жертв. Гайдай відчуває, що опинився в ситуації торгівлі, де більшовистський уряд купує відстрочення в німців ціною загибелі ескадри: “Торгувати почали недорого. Чим?” На що Оксана патетично відповідає: “За першу в світі пролетарську революцію це недорого”. Нашим сучасникам із їхнім досвідом різних революцій, які завершувалися вигідною торгівлею для “комітетчиків”, але не для мінерів Гайдаїв, зрозуміло, що й Гайдай

не такий уже нерозсудливий та непередбачливий, яким його уявляли попередні покоління глядачів. Та й Оксана, помираючи з револьвером у руках, спрямованим чи то на Кобзу, чи то на Гайдая (адже той кричить: “Стрілять... за провокатора у мене...”), настільки глибоко зраджує себе саму, що жоден “построенный в боях социализм” (або точніше — не “построенный”) уже не допоможе. Може, називаючи провокатором балтійського матроса, Гайдай історично мав рацію?

“Загибель ескадри” О.Корнійчука перебуває в одному тематичному ряду з “Патетичною сонатою” М.Куліша, де чужий ідейний фанатизм став причиною особистих трагедій. Попри різницю в художніх рівнях п’єс, вони обидві з погляду рецептивної естетики мали профетичний характер стосовно майбутнього.

Одна з принципових ознак кітчу — орієнтація на певний класичний взірець, який має пізнаватися в пізнішій версії. У цьому інтертекстуальність кітчу. Окрім цього, наслідування взірця має бути примітивним, але *виконаним майстерно*. Таким майстерно виконаним кітчем у п’єсі Корнійчука стали алюзії та ремінісценції з класичного фільму С.Ейзенштейна “Броненосець Потьомкін”. Мається на увазі хрестоматійна сцена бунту на кораблі, коли матроси кидають за борт офіцерів та капітана. Інтертекстуальність виникає за допомогою введення образу “позитивного” (на відміну від Кобзи) боцмана Бухти. Спочатку в попередніх сценах з’ясовується, що Бухта був свідком повстання на “Потьомкіні” й відмовився стріляти, коли броненосець проходив повз ескадру. Цю сцену повністю передано за фільмом Ейзенштейна. Розповідь Бухти про Вакулінчука теж передається за фільмом.

Тобто у глядачів — сучасників драматурга, які дуже добре пам’ятали шедевр Ейзенштейна, створювалося поле очікування, пов’язане з боцманом Бухтою та броненосцем “Потьомкін”. В останній дії воно не просто спрацьовує, а й стає динамічним чинником сюжетної дії. Адмірал робить останню відчайдушно сміливу спробу врятувати кораблі від розстрілу, до якого вже готовий мінер Гайдай, доведений до останньої стадії комплексу власної провини. І адмірал волею автора входить в інтертекстуальне поле фільму Ейзенштейна. Автор змушує його цитувати сценарій фільму, створеного значно пізніше тих подій, що розгортаються під Новоросійськом: “Очистити палубу від варварів. Курс вест!” — на що боцман Бухта, який стояв досі осторонь, поновлює код інтертекстуального очікування і згадує “Потьомкіна”. Автор змушує забути, що його герої ще не могли бачити славетний фільм. Вони згадують не фільм, а дійсність. Саме після такого нагадування в “Загибелі ескадри” застрелюють та кидають за борт адмірала й офіцерів. І першим починає Гайдай, на совісті в якого вже нічні розстріли у трюмі матросів-“самостійників”. Цей образ цікавий ще й тим, що демонструє історію народження майбутнього патетичного чекіста-вбивці, якого розбещує демагогія та вседозволеність революції.

Після розстрілу на палубі Гайдай утрачає свою непересічну індивідуальність і демонструє повну згоду виконувати всі накази партії, навіть коли їх не розуміє, і знищує власний корабель. Справді, після стількох розстріляних людей для мінера Гайдая корабель уже не має абсолютної цінності. Вражає зміна пафосних інтонацій у мовній реакції мінера Гайдая, який розстрілює свій есминець “Стремительный”. Після схвильованого поетично-фольклорного монологу при появі в останній сцені він під впливом твердого Стрижня (промовисте прізвище) вирішує не сходити на берег, а зіграти головну роль у потопленні кораблів: “Мінер Гайдай піде до мінного апарата і виконає наказ комітету. Він пустить на дно есминець “Стремительный”, — промовляє він як автомат. Таким постає жахливе завершення у становленні саме цього характеру.

Певним антагоністом персонажа виступає лейтенант Корн, що принципово не виконує накази, з якими не згоден, навіть коли це накази адмірала, і він буде розстріляний. Його участь у знищенні кораблів — це свідоме рішення офіцера-парвеню. Можливий прообраз лейтенанта Корна — відомий чорноморський офіцер лейтенант Шмідт, що взяв участь у повстанні 1905 року, проголосив себе командувачем революційним флотом і був розстріляний по придушенні повстання

за ви роком військового суду. У радянські часи цю фігуру було настільки канонізовано, що у 30-ті роки навіть сатирики Ільф та Петров у своєму романі вивели фальшивих “дітей лейтенанта Шмідта”. Ця інтертекстуальність продовжує наповнювати додатковим змістом п’єсу Корнійчука: адже лейтенант Шмідт поплатився за свій вибір сповна, чи не очікує така ж доля й лейтенанта Корна?

Чи не найбільше запам’ятовується у трагедії Корнійчука сцена потоплення кораблів. Вирішена у стилістиці експресіонізму, вона подає подію в безособових напружених уривчастих репліках спостерігачів. Люди, які щойно без покаяння і прощення вбивали подібних до себе, зворушливо прощаються з гинучими кораблями: “Голоси: Есмінець “Стремительный. Лінкор “Свободная Россия”. Міни мчать до нього... Одна... Друга... Третя... Дим... Чорний дим... Есмінець “Стремительный” пішов на дно. Лінкор “Свободная Россия”... Зривається броня... Летять броньові башти... Перевертається лінкор... *Стрижень*: Прощай, лінкор “Свободная Россия”! Знову вибухи. Один, другий, третій. І вигуки один за одним все далі і далі: Прощай!... Прощай!... Прощай!... Прощай, товаришу! Прощай, есмінець “Стремительный”! Прощай, “Хаджи-Бей”!” Цей мартиролог посилюється знахідкою автора: збираючи матеріали, драматург відшукав боцмана, який розповів про останній аврал на кораблі, що його затоплювали моряки.

Автор уважав, що трагедії в нього не вийшло, але вийшла героїчна драма. Розглядаючи цей твір у фокусі масової культури, беремося позначити його ще й як *мелодраму*. Уже зазначалось, що боцман Кобза — типовий “чорний” герой мелодрами. Сцена прощання з кораблями та останнього авралу майстерно створюють саме мелодраматичний ефект, звернений до приватного життя людини, до простих та сентиментально-зрозумілих почуттів, як туга за рідними кораблями. І якщо в цій п’єсі існує багато застарілих орієнтирів, то фінал її саме завдяки мелодраматизму виглядає позачасовим, адже доки існує море, існуватимуть кораблі й моряки, існуватимуть між ними особистісні стосунки, попри всі революції...

Друга популярна п’єса Корнійчука — “Платон Кречет” (1934). Уперше поставлена Київським театром імені Івана Франка, вона здобула успіх у багатьох країнах. За цю п’єсу авторові 1941 р. було присуджено Державну премію. Новаторство її вбачали в тому, що в ній виведений новий тип людини, яка здобуває визнання не походженням, зв’язками чи грошима, а своїми професійними здібностями. Уперше в українській офіційній драматургії наперед виступили питання не класові, а морально-етичного плану, суттєвим став не зовнішній конфлікт, а психологічне наповнення характерів.

На початку 1930-х рр. тривала офіційна дискусія про драматургію та шляхи розвитку радянської драми. Представники т. зв. монументального напрямку (Вишневський, Погодін, Микитенко) були близькими до експресіонізму, вважали театр засобом відображення масових героїчних дійств, зовнішнього динамізму нової доби. Натомість представники “камерного” напрямку (Афіногенов, Кіршон, Корнійчук) тяжіли до класичної психологічної п’єси, вважали її спроможною вмістити новий зміст, теми, ідеї та образи. “Платон Кречет” — може, найсуттєвіша відповідь драматурга в цій дискусії. Письменник зазначав, що у своїй п’єсі мав намір “показати нові якості взаємовідносин людей, показати благородство стимулів, що рухають ними”⁶. Про неї написано чи не найбільше з усіх українських п’єс радянського періоду. Вона визнається взірцем літератури соціалістичного реалізму. Можемо додати тільки одне: і взірцем, до того ж добре, майже бездоганно зробленим, масової культури.

Як і більшість п’єс драматурга, “Платон Кречет” існує у двох редакціях — 1934 та 1963 р. На жаль, автор пішов шляхом вилучення мелодраматичних елементів драми, контрастніших характеристик негативних персонажів із метою абсолютизації їхньої негативності тощо. Утім, ця п’єса може розглядатися не лише як психологічна драма, а й мелодрама — жанр, популярний у 1920–30-ті рр., стосовно якого теж точилася своя дискусія.

⁶ Вакуленко Д. Олександр Корнійчук: Життя і творчість. — К., 1985. — С. 44.

П'єса цікава ще й тим, що герої її порушують звичні для радянського культурного проекту амплу: вони не робітники та селяни, а лікарі, архітектори – представники нової інтелігенції. Утім, не тільки нової – автор прагнув наголосити на спадковості моральної традиції інтелігенції: поряд із Платоном Кречетом, сином розстріляного паровозного машиніста, та його молодими друзями в лікарні працює й терапевт Бублік, найколотніша фігура п'єси, колишній земський лікар, що вислухав сто двадцять п'ять тисяч пульсів. Саме йому належать титульні сентенції про честь людини як про найголовніше в житті і про те, що ця честь не покривається ідеологізованою абстрактною честю країни. Саме вона не дозволяє йому підписати сфабрикованого кар'єристом-завідуючим Аркадієм листа про зняття з посади талановитого хірурга Платона Кречета. На вирішальний “бій” Платона – операцію за рятування життя академіка, за іншою версією – наркома, який потрапив в автокатастрофу, приходять найстаріший вісімдесятилітній лікар, колишній завідуючий, учитель Платона. Приходить тільки для того, щоб сказати Платону: “Вірю”. Стара санітарка Христина Архипівна знімає напругу очікування під час операції своєю розповіддю про власну операцію у громадянську війну.

Усе це створює елегантне, *сентиментальне тло* головної дії, покликане відтворити нерозривний ланцюг моральних принципів старої та радянської інтелігенції, і сприяє міфологізації дійсності за законами масового мистецтва. Тобто твориться міф про високоморальні риси радянської людини на прикладі такого прекрасного персонажа, як Платон Кречет, котрий немовби демонструє радянське мотто: “У житті завжди є місце подвигу”. *Героїзація побутової мирної дійсності за законами військового часу – це друга риса маскульту*. Характерним є те, що після героїзму “Загібелі ескадри” автор перейшов відразу до героїзму діяльності провінційного хірурга-експериментатора, захопленого своєю працею.

Зведення мирного життя до героїзму було ідеологічною рисою радянського способу життя. Психосоціальні стратегії “країни героїв” нагадують принципи сучасного блокбастера або комп'ютерної гри, де життя – це подвиг. Платон Кречет у Корнійчука непритомніє по важкій операції, він змушений лягти до власної лікарні для лікування. Навіть на свій день народження він запізнюється і приходять з операційної вночі, коли гості вже розійшлися. Легендою про смерть розстріляного батька-машиніста мати підтримує моральний дух сина, який потрапив у складну ситуацію. Такий революційний “аврал” із реалістичного погляду мав би свідчити лише про погану ситуацію з кадрами у провінційній лікарні. У п'єсі ж він свідчить про *поетику кітчу*. Життєподібне відбиття дійсності тут дуже добре співіснує з легендарною, міфологізованою матрицею.

Розподіл персонажів на “світлих” та “темних” – риса тої ж поетики. Антагоніст головного героя – головлікар Аркадій – традиційно тлумачиться як тип радянського пристосуванця. Утім, придивившись неупередженим оком, слід зазначити, що на сьогоднішній день його “темне” амплу викликане лише необхідністю піднести за контрастом високі моральні риси, котрі сприймаються згідно з етикою 1930-х років як самопожертва в ім'я людей. І якщо герой таких намірів не має, він автоматично стає “темним”. Із сучасного погляду Аркадій має цілком зрозумілі інтенції “висунутися”, зробити особисту кар'єру, переїхати до столиці, працювати у спокійному та забезпеченому місці, хоча й не має такого хисту до своєї професії, як Платон. Його слова про нудне провінційне життя, де всі о восьмій вечора або чай п'ють, або в карти грають, змушують згадати Чехова. Вітчизняні міграційні процеси ХХІ ст. легалізували й поставили поза критеріями добра та зла неодмінне бажання маргіналів жити у столиці. Аркадій у Корнійчука завинив лише тим, що хотів зробити винятково власну кар'єру, а ця стаття в сучасному карному кодексі вже відсутня. Його ж опереткові інтриги проти Платона пояснюються не в останню чергу бажанням усунути суперника, який украв у нього наречену. До речі, високоморальний Платон – нова людина – жодного разу про двозначність своєї матримоніальної поведінки навіть не згадує й совість його не картає. Так само й захоплена Платоном Ліда зі спокійною совістю їде на машині в ліс на пікнік із вином тоді, як у лікарні

помирає її улюблений батько, якого прооперував Платон. Водночас, коли триває операція академіка або наркома, із лікарні не відлучається ніхто, на чолі із секретарем обкому й головою виконкому. Справді, дивна моральна аберация. Подібні моральні неузгодженості, “забування”, неприпустимі в життєподібному творі, знову-таки легко і просто вписуються у стратегії кітчу.

Нарешті, основне. До особливостей жанрів маскульту належить розв’язання конфлікту за допомогою *deus ex machina*. У радянському мистецтві таким богом став радянський або партійний керівник високого рівня. Як писав О.Твардовський, “Парторг в цехах и общий бал”. У п’єсах Корнійчука роль радянського керівника поєднується з роллю Фігаро, який улаштовує всі особисті справи героїв. Товариш Берест, голова виконкому, приймаючи відвідувачів у неділю вдома, із божественною легкістю вирішує складні кадрово-моральні питання, виховує дочку, ставить на місце негідника та інтригана, влаштовує пікнік, користуючись службовою машиною. Він же, як справжній Фігаро, граціозно й невимушено допомагає героям одружитися за допомогою невеличких хитрощів. Водевільна легкість, витримана за законами жанру, переводить образ радянського керівника в цілком умовний план і сьогодні сприймається приблизно так, як американцями роль президента країни в численних фантастичних фільмах.

Нарешті, жоден із жанрів масової культури не уникає питання про найвищу мету героїчної діяльності персонажів. І це, звісно, не менше за спасіння людства. Платон Кречет працює не задля власного самоствердження. Він прагне по-фаустівськи побороти якщо не смерть, то передчасну старість, примусивши відступити саму смерть. Позитивізм радянської ідеології, віра в науку та розум створювали заплановану, позитивістську ж, мету життя. Сумнівів у тому, що така велика мета може існувати насправді, не мало бути. Ірраціональність буття відкидалась одразу ж. Примітивізоване розуміння дійсності, пристосування його до дуже невибагливої свідомості — *радянський оптимізм* — також елемент поетики кітчу.

Найпривабливішою для пересічної свідомості рисою нової ідеології, відображеної в літературі, стала *ілюзорна ідея подолання смерті*. Власне, екзистенційним змістом соціалізму завжди були не економічні та політичні авантюри чи ідея загальної рівності, а намір досягнути майбутнє, тобто досягти безсмертя і приборкати смерть (комунізм як найвища мета людства, після якої вже нічого не буде). Тому здається неглибоким погляд на радянську літературу, згідно з яким у ній не розроблялися метафізичні проблеми буття. Інша справа, що розроблялися вони інфантильно оптимістично. Віру в можливість подолання смерті можна вважати основною принадою соціалістичної культури. Це був головний сюжет і текстів, які до соціалістичних належали лише за формою, сховавши всередині глибоке розчарування в можливості “досягти безсмертя” за допомогою нового суспільного устрою, як то твори А.Платонова, М.Зощенка, М.Куліша. Обравши за професію головного героя медицину, Корнійчук подає *національний варіант “високого” кітчу*, коли саме позитивна наука стає шляхом до кінцевого щастя людства. Утім, у визнанні важливості боротьби зі старістю та смертю драматург та його герой несподівано передбачають реальні проблеми сучасної геронтології.

Найцікавіше те, що драматург усередині своєї п’єси демонструє згубні можливості погано зробленого кітчу, такий собі *кітч у кітчі*. Це дитячий віршик, який учить за хрестоматією дочка Береста Майка. “Барабани епохи б’ють, б’ють, б’ють. / Червоні заводи ростуть, ростуть, ростуть. / Піонери ідуть, ідуть, ідуть”. Навіть шофер Вася, який любить вірші, ладен забути свою дівчину, аби тільки не вчити цей шкільний вірш. Кітч обов’язково має бути гарним, естетично бездоганим. Витвір дитячої поетеси Турянської — це дуже поганий кітч, бо він *погано зроблений*. Натомість п’єса Корнійчука — професійний високоякісний кітч, бо він *досконало зроблений*. Мабуть, тому його сценічне життя склалося триумфально, і ці можливості ще не вичерпані.

“Платон Кречет” — твір оптимістичний. З початку й до кінця текстом проходить символіка сонця. Перші слова п’єси — “Сонце... Як близько сонце!” — промовляє

уві сні юна Валя. “У людства вкрадено сонце... Ми повертаємо його”, – декларує Платон Кречет. Образ сонця був присутнім у перших назвах твору – “Сторінки сонячної книги”. У другій редакції автор послідовно усував із тексту подібні “сонячні” декларації, щоб позбутися закинутого йому мелодраматизму та сентиментальності. Так, випав монолог Платона із черепом. Але мелодраматизм та сентиментальність – невід’ємні риси того типу культури, до якого належав автор. Дійсність повертала драматургові його сюжети у другому – трагічному жанрі. Як пише Д.Вакуленко: “І чи була в тому вина Корнійчука, який, прославляючи в драмі нову радянську дійсність і нових героїв, не передбачив того, що врятоване Кречетом життя наркома трагічно обірветься в єжовському тюремному ізоляторі?”⁷ Радянський героїзм, покладений в основу масової культури соцреалізму, у реальній дійсності знищував сам себе.

Успіх “Платона Кречета” на сценах театрів колишнього Радянського Союзу вивів драматурга до справжньої популярності кітчмейкера. Водночас він започатковує ту притаманну письменникові офіційного спрямування кар’єру політичного, партійного та державного діяча, яка була найвищим гонораром у ринкових відносинах ідеології сталінізму. Межу між ідеологізованою псевдокультурою та масовою ринковою продукцією кітч у сучасному розумінні було зруйновано, адже в обох випадках створюється те, за що *платять більше*.

Але не все вдається навіть талановитому кітчмейкеру. За ініціативою офіційних органів разом з іншими письменниками Корнійчуку було запропоновано в 1937 році до 20-ї річниці Жовтневих подій написати п’єсу про Леніна. У творі під назвою “Правда”, власне, правди й не було, утім, для кітч реальність протипоказана. Корнійчук створив черговий міф про те, як український селянин Тарас Голота, дезертир фронту осені 1917 року, мандруючи в пошуках щасливої країни Сибіру, зустрічає на маленькій українській станції пітерського робітника-більшовика й вирішує їхати з ним до Пітера шукати правди, уже більшовистської. Наостанок на рідній землі він убиває (майже на кону) прапорщика, який веде солдатів “наводити порядок” на фольварках українських поміщиків, що горять, запалені селянами. Кульмінацією п’єси стає традиційна матрична сцена у Смольному, де українця Голоту приймає до російської партії більшовиків сам Ленін у день повстання. На завершення кітч Тарас мав би закілцювати дію і знову вбити на історичному з’їзді Рад керівника есерів – політичного опонента Леніна, але реальна історія подій пручалася, і російським робітникам та матросам довелося стримати Тараса. “Правда” – приклад погано зробленого кітч не тому, що він політично ангажований, а тому, що порушує основний принцип цього жанру: *герой мусять бути шляхетним і не вбивати безневинних людей, а сюжет – демонструвати перемогу моральної правди, а не фізичного насильства й узурпації влади купкою політичних авантюристів*. Є ще одна серйозна вада твору, що походить від його жанрової специфіки. Кітч у переважній більшості має чітку національну орієнтацію. Так, існують мексиканські та південноамериканські “мільні опери”, голлівудська продукція в жанрах вестерна, трилера тощо з чіткими національними ознаками. Є французька мелодрама та англійський містичний детектив, вони дуже різняться як від схожої національної моделі Голлівуда, так і від японського містичного трилера (це засвідчують хоча б дві версії знакового для сучасної масової культури фільму “The ring” (“Дзвінок”, або “Кільце”) – американська та японська). Є типово російське явище Віктора Пелєвіна – метра російського кітч. У творі Корнійчука національна специфіка виявляється відверто ворожою для тої ідеї, яку покликано перемагати. Особливо це стосується першої дії, що відбувається на Україні. Український письменник стає провідником інаціональної ідеї, котра, власне, і до російської культури стосунку не має... *Синдром національної меншовартості протипоказаний кітч, як і високій культурі*. Згадуваний подвійний японо-американський “Дзвінок” став не просто перенесенням японського сюжету в американську дійсність. Він отримав суто американський менталітет, історично виправданий. Тому японський фінал цього

⁷ Вакуленко Д. Олександр Корнійчук // Корнійчук О. Драматичні твори. – К., 1990. – Т. 2. – С. 17.

кітчу принципово сюжетно різниться від американського фіналу. Цього національного менталітету немає в п'єсі Корнійчука, де все завершується співом "Інтернаціоналу".

Так само з позицій позанаціональної історії створено історичну драму "Богдан Хмельницький", а потім й однойменний фільм І.Савченка. Шлях до імперської ідеології — не кращий шлях навіть для майстерної підробки.

Але справжнім безсмертним професійно зробленим кітчем про "щасливе українське село" стала комедія "В степах України" (1940), відзначена Державною премією. За гіркою іронією долі статтю "Твір великої життєвої правди" про виставу за цією п'єсою в центральній московській газеті "Правда" було опубліковано 22 червня 1941 року, у день початку найтрагічнішої для України війни... 1963 року автор здійснив другу редакцію своєї комедії з метою осучаснення. Зміни відбувались по лінії усунення водевільних елементів. Саме це й зіпсувало другу редакцію — зникла, як пише Д.Вакуленко, первозданність аромату передвоєнних років.

Шалений успіх цієї п'єси протягом багатьох десятиліть не може бути поясненим винятково ідеологічним диктатом у пресі й театрі. Це було б спрощенням. Сьогодні час розібратися в тому, чому ця історично абсолютно неправдива й хибна річ про знищене геноцидом у 30-ті роки українське село, яке автор показав "щасливим", мала таке тривале життя.

По-перше, наявна жанрова причина. Це — класичний водевіль з опертям на національну жанрову традицію XIX ст. Він переповнений сценами зовнішнього комізму, побудованого на штучному протиставленні двох головних персонажів — Саливона Часника та Кіндрата Галушки, голів колгоспів під назвами "Смерть капіталізму" й "Тихе життя". Типологічно ця модель близька до французької класичної кінокомедії XX ст., де комізм дії тримається на зовнішньому протиставленні опонентів, які, власне, добре почуваються один з одним. Традиції водевілю в українській культурі радянського періоду піддавалися критиці водночас як офіційною культурою — бо він "*веселий-развеселий, занадто веселий*", за висловом Сталіна про водевіль Корнійчука, так і культурою андерграунда — бо створює спрощений образ міфологізованої "шароварної" національної свідомості. Спільна риса цих полярних закидів — застаріла впевненість у тому, що мистецтво обов'язково має бути серйозним, відбивати реальну дійсність. Концепція масової культури дозволяє мистецтву бути різним. Тому водевіль Корнійчука мусимо оцінювати під кутом зору низової культури XX ст., яка поєднує фольклорні концепти з кітчем, і не шукати в ньому, як газета "Правда", "великої життєвої правди".

Друга причина тривалої популярності твору — його *наскрізна ігрова стихія*. П'єса будується як вистава у виставі, і цю інтертекстуальність реалізовано на різних рівнях текстової структури. Це й сільський театр молоді, який ставить "Ромео і Джульєтту", і репетиції цього театру супроводжують основну дію. І театралізована ситуація з весільним генералом, яким виступає не будь-хто, а маршал Будьонний. Це і прийом "інкогніто", за допомогою якого з'являється на селі секретар обкому. "Інкогніто" має близьке походження від "Ревізора" Гоголя й віддаленіше — від загальноєвропейського фольклорного мотиву появи непізаного перевдягненого короля. Традиційна роль "інкогніто" — таємна інспекція та подальші висновки з покаранням винних та нагородою праведних. Театральність цієї ситуації створюється за рахунок перевдягання та подвійної зміни професійних ролей ("Петр — плотник саардамский", "Принц та жебрак", романи Вальтер Скотта, Олександра Дюма та безліч інших культурних моделей "інкогніто").

Радянська культурна дійсність 1920—1930-х років уніфікувала семантику одягу, тому в Корнійчука секретар обкому та шофер одягнені однаково. Єдина деталь, що збиває з пантелику недосвічених селян, — окуляри, які мають належати начальству, а насправді належать шоферові... Перевдягання для радянської моделі поведінки можливе лише за двома зразками: щоденне робоче вбрання та офіційне. Так, потрапляючи в офіційну ситуацію складання протоколу, Часник та Галушка вимагають принести собі піджака з орденами й перевдягаються на кону.

Театралізовано будуються і стосунки між двома антагоністами, сусідами та друзями, а в майбутньому і сватами Часником та Галушкою. З першої дії, коли сільський міліціонер змушений писати протокол про бійку між двома головами колгоспів, стає очевидним, що перед нами типовий фарс, де персонажі “грають на публіку”. І хоча мотиви бійки принципові — “спекулятивна”, як вважає “правильний” Часник, ціна на колгоспне сіно, поставлена Галушкою, — це не руйнує структури *жанру фарсу*. Сміх цієї сцени — теж фарсовий, ґрунтується на невідповідності між побутовою бійкою та військовою термінологією, за допомогою якої її описують колишні вояки та орденоносці Часник і Галушка. Пародія на біблійний сюжет про Вавилонську вежу — сцена будівництва височезного паркану із хмизу між сусідами, яке затіяв ображений на Часника та засмучений непокорою дочки Галушка, а згодом, подумавши, разом із Часником недобудований паркан руйнує.

Театральний інтертекст української класики прозора прочитується в іменах і стосунках молодих водевільних персонажів — Гриця та Галі, дітей Часника й Галушки, які, граючи головні ролі в п’єсі Шекспіра, запрагли жити по-своєму. Ім’я режисера цього спектаклю — бойової та незалежної Катерини, яка фехтує палицею в чоловічій ролі, — теж шекспірівська алюзія (Катарина з “Приборкання непокірної”).

Театралізовані, розраховані на зовнішній ефект також і постійні слівця-знаки персонажа. Так, славнозвісна повторювана фраза Галушки *“у курсі дела”* народилася просто в акторському виконанні Ю.Шумського (Київський театр імені І.Франка, 1940), який вимовляв її з безліччю інтонацій. Друга фраза Галушки — *“Я у повному розстройстві”* — прямо відсилає до поетики мелодрами та водевілю. Театральність цих фраз увиразнена тим, що вони не зовсім українські, тобто Галушка немов би грає якусь роль з іншомовного — радянського — тексту. Таким самим іншомовним текстом стають слівця-знаки молоді: “Засипалась”, — повторює Катерина, яка викликала до села Будьонного листом від імені його колишніх вояків. “Не лицемірі!” — повторює Ромео-Гриць своїй коханій, котра за наказом батька збирається виходити заміж за нелюба.

Нарешті, театралізовану спортивно-військову виставу з вершниками (серед яких і дівчата) готує для Будьонного Часник. Це вже типово тоталітаристське дійство на сільському ґрунті, візуальний кітч. Конфлікт виникає з приводу відкриття сільського клубу — радянської пародії на театр, до якого не запрошують колгоспників із “Тихого життя”.

Окремо слід розглянути й комедії інтертексти Гоголя. Уже перші варіанти назви відсилають до збірки “Миргород”: “За що посварилися Саливон Часник з Кіндратом Галушкою”. Сліди повісті Гоголя “Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем”, а також “Сорочинський ярмарок” зі збірки “Вечори на хуторі поблизу Диканьки”, відчутні й на рівні імен персонажів. Так, прізвище Івана Никифоровича в Гоголя — Довгочхун, а в Корнійчука агент колгоспу “Тихе життя” — Довгоносик. Героя “Сорочинського ярмарку” звать Солопій Черевик, у Корнійчука — Саливон Часник. Прізвище міліціонера в Корнійчука — Редька, що одразу нагадує хрестоматійну метафору Гоголя: “Голова у Івана Івановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Івана Никифоровича — на редьку хвостом вверх”.

Знаходить своє відбиття й гоголівський гротесковий образ свині, яка в “Повісті про те, як посварилися...” украла скаргу, а в “Сорочинському ярмарку” лякала Солопія Черевика. У комедії Корнійчука Палажка Часник — завсвинофермою. Свино-рекордсменка Примадонна привела поросят більше, ніж могла прогодувати. Зоотехнічна наука не допомогла. Тоді Палажка вигадує замовити теляреві дерев’яну порожню свиню (гоголівська свиняча голова — мертве тіло) із дірками в животі, щоб пролізли пляшки з молоком... Метафора суто гоголівська.

Із п’єсою Корнійчука, на щастя, сталося саме те, чого побоювався її рецензент Сталін: “Стихія веселощів в комедії може відвести увагу читача-глядача від її змісту”. Зміст же комедії, яка демонструвала певні положення партійної тактики на селі, справді застарів. За сучасним розумінням, у дискусії між Часником та

Галушкою стосовно шляхів розвитку форм сільського господарства правим був безпартійний Галушка, а не Часник, який завдяки втручанням “інкогніто” наприкінці п’єси робить кар’єру районного партійного начальника.

Галушка розповідає про свій фермерський експеримент так: “У кожного є дві-три корови, телята, бички, садиби кожен приспособив для города, значить, на продаж. Таку агрокультуру запровадили в садибах, що з кожного клапця землі беруть, аж вдивительно, по кілька раз. В курсі дела... Повірите, такі у нас усі агрономи в себе на садибах, що й світ не бачив...” Оперетковий злодій Довгоносик, колгоспний кооператор, негативні риси якого автор підсилив у другій редакції, хоче створити “цвітущую жизнь” і для цього купує лишки збіжжя в сусідніх колгоспах, а потім продає в місті за ринковою ціною в колгоспній крамниці. Це той альтернативний шлях, яким могло би йти в 1930-х українське село, шлях, що не здійснився. Партійний “інкогніто” передає справу Довгоносика прокурору... Вітчизняний виробник-фермер штучно й надовго, якщо не назавжди, перетворювався державою на безправного колгоспника.

І нарешті, закономірне питання: чи можна цей водевіль ставити зараз? Здається, можна. Змінивши жанр *на історичний трагігротеск*. Але це вже буде п’єса не Олександра Корнійчука... Утім, нещодавня вистава В.Малахова за цією п’єсою лише підтверджує її життєздатність.

...Перебуваючи в інституті онкології, хворий на рак драматург мріяв написати ще одну комедію. Мабуть, вважав цю п’єсу 1940 року найголовнішим своїм здобутком, до якого бажав повернутися... За глибоким переконанням удови письменника, Марини Захаренко-Корнійчук, його змогли звинувачувати лише в тому, що він був “придворним драматургом”⁸. Мольєр, до речі, теж був придворним драматургом...

У 1973–1993 рр. Оболонський проспект у Києві називався на його честь.



⁸ Захаренко-Корнійчук М. “Його змогли звинуватити лише в тому, що він був “придворним драматургом”. – *Дзеркало* тижня. – 2005. – № 20 (548).

Валентина Хархун

КОНЦЕПТИ ТОТАЛІТАРНОЇ ОНТОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА)

Смисл тоталітарного як соціокультурного феномена визначається в концепті “тоталітарна цивілізація”. Тоталітарна цивілізація чітко структурована, формує відповідну картину світу, продукує нову концепцію особистості, з якою пов’язаний проект нової онтології: трансформація функціональної заданості життя і смерті.

Кордони тоталітарної цивілізації означені Владою, яка набуває абсолютної значущості в тоталітарному світі й виступає як смислоутворювальна категорія для онтологічних проектів. Як доводить Ж.Бодріяр, влада виникає на розмежуванні життя і смерті. “Влада можлива лише тоді, коли смерть вже не має свободи, коли мертві перебувають під наглядом в очікуванні того часу, коли ув’язнено буде саме життя”¹, – стверджує дослідник.

Апология необмеженої влади як рушійний механізм тоталітарної онтології зумовлює актуалізацію радикального антропологічного проекту, пов’язаного з цілеспрямованою зміною людської природи – формуванням людини маси. Як

¹ Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. – Львів, 2004. – С. 125.