

УДК 833.309-2

Андрій Кравченко
(Київ)

КАНОН І СТИЛЬ: ДРАМАТУРГІЯ О. КОЛОМІЙЦЯ

П'єси Олекси Коломійця — одне з найцікавіших явищ української драматургії останніх десятиліть. Вони населені колоритними персонажами, розробляють гострі й злободенні конфлікти, нарешті просто мічені карбом безсумнівно-го таланту. А проте зрозуміти їх сьогодні дуже важко, якщо не враховувати жорстких рамок драматургічного канону, що визначав творчість письменника. З другого ж боку — створювався й укріплювався талановитим драматургом.

Ідеться про вельми істотне опосередкування між реальними конфліктами й характерами і їхнім драматургічним втіленням, про світоглядне й поетичне утворення, крізь яке пересівалися життєві явища, про художню норму. Зігнорувати її — означає побачити лише поверхню драматургії О. Коломійця, розминувшись із її справжнім, у тому числі художнім, змістом. Пройти повз неї досить легко з огляду на дуже впізнавану житейську достовірність більшості п'єс драматурга. Тим часом усі вони містять ще один вимір, мабуть, головний — так чи інакше ці твори підключені до іншої, міфологічної реальності. Саме в ній криється визначальна “формула” художнього стилю О. Коломійця.

Канон соцреалізму передбачає виразну *двомовність* тексту, яку б можна назвати міфологічним білінгвізмом. У ньому співіснують дві доволі самостійні стихії: одна конкретного звучання, інша — суто сакрального. Ця друга в умовах іншої суспільної орієнтації не сприймається або видається наївною чи сміховинною, як розмова закоханих цитатами з Островського у п'єсі “Чебрець пахне сонцем” О. Коломійця. На свій же час такі епізоди прямо заторкували сферу *вірн*, через те й мали абсолютно відмінний од сьогоденішнього *стороннього* враження вигляд.

Оціночна шкала персонажів драматургії має лише два кольори — білий і чорний. У цих обов'язкових рамках, винесених за дужки твору, розгортається зіткнення між героями, боротьба волю, характерів. Особисті якості персонажа визначаються передусім його груповою спільнотою, і вже в останню чергу — індивідуальністю (останню розглянемо трохи нижче). Герой трактується як більш чи менш яскравий представник своєї групи. По суті, це герой *масовий*, “командний”, усі можливі драми важливі лише з погля-

ду інтересів його групи, доля групи — головне, окрема людина з них не вирізняється. Через те особистості, індивідуальні конфлікти опинялися на периферії і суспільного, і мистецького розуміння “справжнього”, великого протистояння епохи (не зарадила навіть зміна суспільних пріоритетів на користь конкретної людини в 60-ті роки). Окрема особистість була позбавлена можливості за визначенням “розіграти” цей конфлікт у своїй душі, поза масою собі подібних. Такий “індивідуалізм” суперечив найголовнішим соцреалістичним принципам. Для “особистого життя” героя відводилися цілком певні рамки, де й могли розгортатися драми, які жодною мірою не загрожували інтересам групи. Відтак ці колізії відзначалися передусім соціальною заангажованістю, класово потрактованою мораллю тощо. Духовний світ окремої людини позбувся здатності вміщувати всесвіт, бути ристалищем великих зіткнень — усе це було списане під рубрику “абстрактного гуманізму”, “індивідуалізму” тощо.

Зрозуміло, що герой із таким запрограмованим внутрішнім світом лишався осторонь екзистенційних проблем і був неспроможний нести в собі високий драматичний, а тим більше трагічний зміст. Герой трагедії виявлявся за великим рахунком ошуканою жертвою, а буттєві драми розгорталися в зовсім іншій сфері — у зіткненні міфології з життям, і драматургія не мала доступу до цих реальних драм і трагедій, відгороджена від них жорстким поетичним канонам.

* * *

У творах О. Коломійця є цілий розряд дійових осіб, яких можна назвати “персонажами-масками”. “Розпізнавання” їх — один із найпродуктивніших прийомів мистецтва соцреалізму. Він набув декількох прикметних модифікацій, універсалізувався, а в драматургії став по суті основною характерологічною моделлю.

Комедія “Фараони” виводить на сцену персонажів “переодягнутих”, безпосередньо ставлячи цей прийом у центр дійства. “Заміна ролей” чоловіків і жінок — ніщо інше, як одягання масок, яке у п'єсі дає важливий художній і моралізаторський ефект, ставлячи світ “догори ногами” й відкриваючи в ньому багато свіжого, веселого. Комедія симптоматична саме цим своїм

прийомом, бо при всій незвичності “Фараонів” у контексті тогочасної соцреалістичної драми, навіть позірному “розхитуванні” чи й “запереченні” її канонів, О. Коломієць анітрохи не відхилився од панівної моделі характеротворення і скоріше зміцнював цю систему по-справжньому вдалим використанням її центральних приписів.

“Розпізнавання масок” наявне і в “Репортажі з того світу”, хоч тут персонажі ніби й не потребують цього, від самого початку заявлені у своїй неприкритій суті. Звертається до нього письменник і в наступній п’єсі — і знову цей прийом опиняється, як і у “Фараонах”, у центрі конфлікту, але вже не у вигляді зовнішнього атрибуту ситуації, а в якості характеротворчій. Саме тут він набуває своєї остаточної визначеності й стає головною стильовою домінантою творчості О. Коломійця.

У п’єсі “Чебрець пахне сонцем” немає “випадкових” персонажів, ситуацій, немає реплік, які б не співвідносилися з міфом. Зовні це подібно до своєрідної символізації дії, але вжити це поняття можна тільки умовно: це пошук саме міфологічних значень зображуваного. Розглянути цю методологічну (а в кінцевому підсумку — стильову) особливість п’єси варто докладніше.

Почнемо з місця дії, точніше — з простору, в якому існують персонажі. На перший погляд, тут немає жодних свідчень про міф — звичайний хлопець їде з рідного села вчитися до міста, лишаючи на цей час кохану дівчину, а потім повертається додому вже в зовсім іншій якості — переродженим, не витримавши спокуси, зрадивши коханій, своїй справі, садові. Цілоком життєподібно, хоча й у цій ситуації є один штрих, який автоматично співвідносить її з міфом. “Індикатором” тут править фах персонажів — вони садівники. За цим стоїть ціла система уявлень, на яку десятиліттями працювала радянська наука й мистецтво.

Сад — вельми прикметна метафора, досі не розшифрована в літературознавчих дослідженнях соцреалізму. Вона має не тільки “поетичний” зміст, а й цілоком конкретний, причому дуже важливий, світоглядний вимір. Не враховувати його, — означає знехтувати загальносуспільну атмосферу, в якій створювалася п’єса О. Коломійця і до якої вона апелює, адекватним розглядом її поезики, основної моделі характеротворення. Сад тут — не лірична краса, а міфологічна категорія з глибокими світоглядними коренями. Інтроверсійний аналіз стилю О. Коломійця потребує хоча б побіжного окреслення її змісту.

Крім древнього символічного значення, яке пролетарська ідеологія не цуралася широко використовувати, послуговуючись і античною міфологією, і християнською традицією (сад — образ раю), цей архетип набуває і цілоком нового виміру.

Відома формула К. Маркса: “Людина — продукт суспільних відносин”. Трохи вульгари-

зована, вона резонувала з волонтаристським утопізмом неоромантичної доктрини. Привабливість її для новітньої ідеології полягала в тому, що вона уможливила “перетворення природи” шляхом вольового цілеспрямованого втручання. “Не чекати милостині від природи...” — цей афоризм став на довгі десятиліття епіграфом радянської науки. Сам факт возвеличення його автора — садівника-аматора І. Мічуріна — свідчив про те, наскільки істотно виявилася для пролетарського вчення його метода.

Суть її полягала у спрощеному трактуванні Дарвінової теорії еволюції — “скороченні” тисячолітнього процесу утворення нових видів і форм живих істот завдяки цілеспрямованому відбору. Ця доктрина заперечувала генетичну домінанту спадковості, абсолютизувала момент пристосування організму до навколишнього середовища. Теза Маркса таким чином була генералізована й поширена з економічної сфери на біологічну науку. І. Мічурін не створював нових сортів. Його метода полягала в принципово іншому: “вихованні” наявних сортів, пристосуванні їх до інших умов життя. Рослина, згідно з його вченням, і справді буквально ставала “продуктом зовнішнього середовища”. Можливість редукції цілих еволюційних етапів підказана знову економічною теорією — тезою В. Леніна про можливість приходу прямо до соціалізму, минаючи цілі суспільно-економічні формації. Це був і справді “революційний” підхід до справи, який давав необхідну романтичну корекцію безкрилій еволюції.

Наступним кроком генералізації садівничої ідеї було поширення її на тваринний світ. Саме завдяки цій тенденції було так переоцінене відкриття І. Павловим фізіологічного механізму утворення умовних рефлексів. Головним тут було те, що пристосування до навколишнього середовища отримувало своє наукове підтвердження на рівні нервової діяльності. Звісно, Павлов, який вважав себе фізіологом, був абсолютно непричетний до того розгрому в психології й педагогіці, який невдовзі вчинено іменем його теорії.

Звідси було вже й зовсім недалеко до суспільного життя — і скоро садівнича теорія була поширена й на соціальне виховання. Перші концтабори в радянській Росії виникають як засіб “перековки кадрів”, “трудоного перевиховання”; пізніше, в 30-ті роки, ненормальної популярності набувають “колективні методи виховання”, школи-інтернати, куди цілоком здорові батьки віддавали своїх дітей тощо.

Пролетарське суспільство від самого початку стало на шлях “мічурінського” перетворення природи й людини, нового виховання, а точніше — больової дресури своїх членів. Причому мистецтво активно сприяло цьому процесові, створюючи потужні міфологічні сюжети.

У такому контексті сад, землеробство взагалі набули значення дуже специфічного, “сакраль-

ного”. Досить лише згадати про символіку “Піднятої цілини” М. Шолохова, “Бур’ян” А. Головка, “Життя в цвіту” О. Довженка, класичні поетичні формули на зразок “Здесь будет город-сад” В. Маяковського... Сад перетворився на стійку міфологему, обов’язково ніс у собі виразний містичний рефлекс, став загальносуспільною метафорою “радянського гуманізму” і “переможного поступу”.

Таким чином, економічна ідея примату Ситуації й пристосування до неї як засобу виживання, пройшовши по всіх науках і мистецтвах, знову повернулася в соціально-економічну сферу, але вже символізувавшись у цілком конкретний, простий і зрозумілий образ “мічурінського саду”. Через те звернення до нього О. Коломійця було далеко не випадковим. Сад у п’єсі є пробним каменем моральності, розводить головних персонажів — Сидора й Катерину — на полярні полюси протистояння, і те, що героїня виводить новий сорт яблуні, прочитується більше в міфологічній, а не конкретно-образній площині.

Неменш значущим бачиться й національний компонент цієї міфологеми. Для українця сад віддавна містить чар старовинної традиції, глибокого символу — недаремно у Шевченка поетичним семантичним відповідником йому звучить поняття раю (“садок-райочок насаджу”, “у тім саду, у тім раю...” тощо). Зрозуміло, ця іпостась образу важить для п’єси лише як підсилювальний, резонансний мотив.

Місце дії твору, отже, завдяки вельми конкретному *сигнальному* поняттю, значно розширюється за рахунок міфологічного простору.

До речі, сад у радянській літературі так і лишився предметом сакрального змісту, не здобувшись на вартісне художнє втілення. Причиною того, напевне, була штучність вкладеного в нього значення, невідповідність між символом і його змістом. Хоч як це дивно виглядає, але домінанта образу була не містичною, ідеальною, а цілком конкретно-соціальною. Джерела цього слід шукати в соціально-економічних витоках дарвінізму, методологічний ключ до якого, за свідченням самого автора, він знайшов у теорії Мальтуса. Звідси — волонтаризм і матеріалістична домінанта еволюції, близька пролетарській ідеології. Саме тому в радянському суспільстві пропагувалася тільки теорія Дарвіна й цілковито ігнорувалися інші — від Ламарка до Шардена.

Дарвінізм давав можливість утвердження матеріального, *соціального абсолюту* замість абсолюту морального, ідеального.

Ця особливість пролетарської ідеології дає ключ до загадкового на перший погляд явища: всі без винятку позитивні герої літератури позитивні передусім соціально, політично, а вже звідти — по суті, автоматично — є зразками моральності. Причому розкриття соціально-класового абсолюту — справа значно серйозніша й важливіша, ніж моральні перипетії. Сфера моралі загалом відходить на другий план і перетворює-

ться на звичайний атрибут *соціального* еталону. Герой, ідеологічна позитивність якого доведена, автоматично одержував увесь набір моральних чеснот. За них не треба було боротися, страждати, боротьба відбувалася в іншій, ідеологічній сфері. Моральність діставалася в “готовому вигляді”, як приз переможцеві. Важко назвати це ідеалізацією позитивного героя: явище має зовсім інший зміст, далеко не ідеальний. Це скоріше абсолютизація позитивного начала.

І хоч у 60-ті роки утвердження соціального абсолюту вже не вимагало такої категоричності, як раніше, у п’єсі О. Коломійця моральність героїв є похідною від соціальної домінанти (ця особливість характеротворення зберігається і в наступних п’єсах письменника). Катерина впродовж дії твору залишається в селі, жертвовно трудиться й через те навіть не потребує скільки-небудь серйозного розкриття. Вона з’являється на сцені зовсім ненадовго й від початку до кінця оповита серпанком еталонності. Сидір же, її коханий, не витримує випробування на “справжність” саме в соціальній сфері. Його моральні переживання мають другорядне значення — не вони є причиною його духовного краху. Одруження на дочці професора, наукова кар’єра розглядаються передусім як зміна суспільного статусу, а відтак — і найсерйозніша “зрада” своєї трудової приналежності. Вчинивши такий соціальний злочин, персонаж здатен уже на будь-які моральні гріхи — він підгасовує дані своєї наукової роботи, зраджує коханій, одружуючись з дочкою професора, а в фіналі згоджується прийняти великодушний “подарунок” Катерини — привласнює виведений нею новий сорт, бо це може врятувати його наукову кар’єру. Зрештою, зазнавши соціальної поразки, герой для письменника (як і для глядача) перетворюється на руїну, антигероя. Через те він автоматично не може бути моральним. Він має лише рештки моральності, які лишилися від часу його соціально-ідеологічної “цнотливості”, причому зберегти навіть ці рештки для нього — непосильна праця. Повна й остаточна втрата і цих залишків — справа вже вирішена. Потенційно після соціального краху персонаж виявляється здатним на будь-яку підлість — і це теж обов’язковий атрибут “аморальності”, яку він одержує зразу всю як антигерой. Звичайно, в нього лишається ще можливість повернутися “на круги своя” — але це жодною мірою не залежить від моралі чи духовної боротьби. Ні, така реабілітація можлива тільки знову в тій же соціальній площині: він повинен відновити свою соціальну, трудову “істинність”, і тоді цей знаменний акт буде удостоєний поверненням героєві всіх можливих чеснот.

Мораль у пролетарській ідеології від самого початку розглядалася як трофей перемоги, виправдовувала і обслуговувала сильних (відомий афоризм К. Маркса: “Мораль — це безсилля в дії”) і не дуже переймалася вибором засобів для досягнення перемоги. Вона була відсунута

на другий план як “абстрактний гуманізм”, одержала чисто декоративну роль, поступившись соціально-класовим, утопічним та й суто прагматичним інтересам, якими освячувалися будь-які злочини.

Завдяки такому співвіднесенню з міфологічним простором і соціальним абсолютом у п'єсі О. Коломійця відбувається розведення персонажів на різні полюси протистояння. Конфлікт набуває художньої тотальності не завдяки “власним заслугам” Катерини й Сидора — ні, автор навпаки підкреслює з самого початку їхню цілковиту єдність. Причини поляризації героїв лежать не в їхніх характерах, не в особистих якостях: вони криються в чисто міфологічній сфері соціальної приналежності. Саме тут захована справжня вартість персонажів, а що таборів є лише два (“білі” й “червоні”, “наші” й “німці”, “мічурінці” й “менделісти-морганісти”) і що конфлікт між ними непримиренний, смертельний — то й у драмі ці характери набувають значення антиподів.

Талант О. Коломійця робить що міфологічну “арматуру” ненав'язливою, позбавляє її однозначності. Але все одно за жвавими репліками, оригінальними сюжетними поворотами відчувається апеляція до чогось статичного, беззаперечного — до певного еталону. Розкриття характерів подеколи прямо переходить у процедуру “знімання масок”. Єдиною заслугою Катерини, скажімо, є еталонність. Її належність до позитивного полюсу зрозуміла, тому характер не потребує ні розкриття, ні розвитку. Відтак образ лишається статичним, і тільки у фіналі героїня робить благородний жест — віддає свій новий сорт недостойному коханому. Всі якості її — вірність, працьовитість, безкорисливість, духовна краса і т. п. — лише неминучий наслідок її соціальної позитивності. Деякі індивідуальні особливості (скажімо, симпатична наївність) лише “маска”, що приховує до пори її справжню суть.

Складніша справа із Сидором, для якого “маскою” виявляються прекрасні поривання, мрії, молодечий запал, кохання. Упродовж п'єси ця машкара поступово спадає, являючи глядачеві непривабливий лик міфологічного антигероя. Все добре в його душі виявилось нещирим, нестійким, і щоб виявити цю зрадливу (а по суті, ворожу) натуру персонажа, потрібно було провести його через соціальне випробування. Назвати розвінчання антигероя драмою характеру, розвитком чи становленням образу можна лише умовно. Це скоріше нагадує процес проявлення плівки, “засвіченої” вже давно — встановлення однозначної оцінки персонажа, тобто його опрощення. Справа не в тому, що хороший хлопець не витримає життєвого випробування, не в його психологічній драмі. Характер його не змінюється, суть образу в іншому: в “зніманні маски”, виस्कравленні його зрадливості й несправжності, властивих героєві з самого

початку, але до часу прихованих (мабуть, і для героя також).

Треба сказати, що вже у цій п'єсі О. Коломійця намагається вирішити й другу сторону проблеми — відшукати переконливі психологічні перипетії. Ідеологічний “каркас” від твору до твору стає менш помітним — і в цьому чи не найпривабливіша стильова особливість драматургії письменника. Віддаючи належне міфологічному канонові, він з усе більшою увагою досліджує й реальний світ своїх персонажів, психологізм стає однією з прикметних рис його в цілому канонічної творчості, особливо в таких пізніх п'єсах, як “Голубі олені” чи “Дикий Ангел”. А втім, і в пізніших творах простежується основна характерологічна модель — “знімання масок”.

Час п'єси “Чебрець пахне сонцем” також не обмежується тим, що окреслений безпосередньою дією. Ось розмова між двома іншими персонажами твору — садівником Гордієм і професором Криницею:

Гордій. Важко мені. Дороги, літа!

Федір Федорович. При комунізмі відпочинемо. Залишилось небагато, доживем...

Федір Федорович. Пам'ятаєш, у двадцятому ми з тобою теж про комунізм говорили. (Пауза.) Нелегкий і некороткий шлях ми відтоді пройшли.

Не варто й коментувати очевидну річ: сценічний час розмикається в сферу міфу, підключаючи до дії “революційну історію” — громадянську і Вітчизняну війни. Зрозуміло, що Гордій і Федір Федорович прямо співвіднесені з героїчним минулим. Вони — його безпосередні учасники, а тому в жорсткій канонічній ієрархії образів можуть виконувати лише роль еталонів найвищого щабля. По суті, ці герої цілком міфологічні й несуть дуже істотне програмне навантаження, намічаючи полюси ієрархічного Олімпу: один із них — простий садівник, хоч і дуже-дуже хороший, найкращий; інший — видатний професор, світило науки. Але обидва вони з одного села, обидва — з трудового народу, обидва пройшли великі випробування й побудували це суспільство. Зрозуміло — вони прямо належать до сфери соціального абсолюту, а відтак і *не можуть не бути* взірцем чесності, самовідданості, мудрості і т. п.

Досить прозора й часова символіка групи, яка виступає своєрідним “вівтарем” у п'єсі — саме під нею був “червоний окопчик” у громадянську, саме під нею Гордій свого часу говорив про кохання зі своєю дружиною, під нею ж відбуваються й центральні діалоги п'єси — тут Сидір клянеться Катерині у вічному коханні, а в кінці п'єси груша стає свідком (і міфологічним учасником) його зради. Ритуальний зміст цього атрибута дії безсумнівний. Він цілком витриманий у дусі згаданої вище міфологеми “мічурінського саду” — не даремно груша дика (“не дика, а мудра”), не даремно вона витримала стільки випробувань — “і вижила”, не даремно саме поряд

із нею виростає новий “небачений сад” і Катерина виводить новий сорт.

Час п'єси через багато прямих вказівок-“індикаторів” співвіднесений із міфологічним часом героїчних звершень нового суспільства. З одного боку, він окреслений славним минулим, з іншого — мріями про “світле майбутнє”. Кожна п'єса О. Коломійця так чи інакше має ці обов'язкові ознаки міфологічного часу. Подеколи він безпосередньо бере участь у дії, як у драмі “Планета сподівань”, а часом — лише промовистим натяком. Навіть проблема батьків і дітей (“Дикий Ангел”) у міфологічному контексті набуває зовсім іншого змісту, сповнюється виразного соціального звучання. У ранніх п'єсах, особливо в “Планеті сподівань”, міфологічний час виступає основою колізії.

* * *

“Планета сподівань” — зовні статична п'єса, в якій драматург свідомо ігнорує класичну схему сюжетобудування (зав'язка, кульмінація, розв'язка), не групує героїв на позитивних і негативних, не вдається до безпосередніх зіткнень між персонажами і т. п., — утім, сповнена тієї внутрішньої напруги, яка робила її сценічною. Автор прагнув вийти за межі театральної умовності в міфологічний простір, і це йому вдалося досить переконливо.

Перша дія відбувається в героїчному минулому, персонажі приносять своє життя у жертву щасливому майбутньому. Друга дія переносить глядача в сучасність, на те саме місце. Молоді люди, і серед них Ларіон, приїхали сюди також заради подвигу: вони хочуть випробувати на собі чудодійний препарат “Юніт”, який повинен незмірно продовжити життя людини. За цей фантастичний препарат О. Коломійцеві чимало довідало критика, але він у драмі таки необхідний з огляду на міфологічний час. Саме “Юніт” прямо проєктує дію в “щасливе майбутнє” і саме заради цього відбувається подвиг — нова сакральна жертва. Випробування препарату небезпечне, персонажі змагаються між собою в благородстві, всі по черзі проходять це випробування на справжність, але перемагає, звичайно, Ларіон. Відбувається це у жвавій динамічній обстановці, напружено, цікаво, а несподіваний фінал сценічно дуже ефектний. Подвиг героя набуває доволі переконливого психологічного мотивування, проте головне тут — не в цьому.

Ларіон лише частково належить конкретній реальності (це його “маска”). В основному він — породження світу абсолютних вартостей, міфології. Герой прийшов сюди зі славного минулого, його ім'я народилося саме тут у час найтяжчих випробувань, його батько — герой, так само й “хрещені” — всі вони віддали заради нього своє життя, тому й зрозуміло, що коли в другій частині “диалогії” персонажі виявляються у конкретній своїй суті благородними, то Ларіон — найблагородніший, вони сміливі — а Ларіон найсміливіший, вони ще тільки вирішують, кому

випробовувати “Юніт”, а він уже його випробовує. Разом із тим перед нами — не супергерой, а звичайна людина, це неодноразово підкреслюється в п'єсі.

Назвати Ларіона ідеалізованим персонажем не можна й тут. Образ міфологічний, причому змодельований у системі войовничо-матеріалістичній, непримиренній до ідеалізації, ідеалу й ідеалізму. Так що цей термін виявляється зовсім непридатним для означення явища, більше того — цілком протилежним.

Очевидно, це ні що інше, як міфологізація персонажа. У “Планеті сподівань” вона відбувається в основному через прилучення образу до героїчного часу — минулого й майбутнього рівною мірою. Хоча й місце дії тут теж сакральне: у художніх координатах твору це “місце подвигу”. У контексті творчості О. Коломійця міфологічний час розмикається й іще далі в минуле, охоплюючи давню історію в п'єсах “За дев'ятим порогом” і “Камінь русина”. Це свідчило, зокрема, й про те, що міфологічний час, обмежений революцією (“Мы все родом из Октября”) відчужно вичерпався, перетворившись на ряд затертих стереотипів, і потребував розширення, охоплення нових історичних пластів, здатних реанімувати переживання минулого.

Художньо-міфологічний час у п'єсах О. Коломійця безпосередньо дотикається до іншого принципового фактора поетики: ієрархії образів. Поряд із соціальною приналежністю (професор, садівник, солдат), героїчне минуле є найпродуктивнішим чинником створення цієї ієрархії. Пролетарська ідеологія спирається тут в основному на дуже древній міцний архетип сакралізації предків і взагалі старших. Це не звичайна, зрозуміла кожному, повага до минулого. Радянське мистецтво долучало сюди виразний міфологічний елемент, який, з одного боку, заторкував “героїчну історію”, а з другого — соціальну ієрархію. Старший персонаж самим своїм минулим належав до міфологічного часу, а відтак і посідав найвищі щаблі ієрархії. Такі Гордії і професор Криниця з п'єси “Чебрець пахне сонцем”, такі персонажі першої дії “Планети сподівань”, такий Гонта з “Горлиці” та ін.

Минуле взагалі досить легко піддається героїзації. Подвиг, самопожертва, “чудо” — вельми животрепетні проблеми для драматурга. Характерна в цьому плані п'єса “Горлиця”. Ось показовий діалог:

Наталка. ...Тобі зараз хочеться сказати: “У вісімнадцять років ми вже чули посвист куль і знали запах пороху. Ми були героями...”

Гонта. А якби сказав, то що?

Наталка. Вам було легше стати героєм. Убив якогось денікінця, колчаківця чи просто буржуя — вже герой. А мені що накажеш робити? ...У цивілізованому суспільстві, тим паче соціалістичному, не вбивають, а перевиховують. Ми живемо в мирний час, і стати героєм неможливо.

У фіналі п'єси Наталка таки здійснює подвиг. Щоправда, і тут, і в “Планеті сподівань” для сучасного подвигу доводиться щоразу вдаватися до фантастики — або вигадувати чудодійний “Юніт”, або “електронний мозок”, який здатен живитися енергією людини (Наталка без вагань жертвує собою, підключаючись до “електронного мозку”, і рятує від загибелі не більше й не менше, як усе людство).

Революційна історія — справа зовсім інша. Вона взагалі героїчна за визначенням. І будь-яка дія там сама собою співвіднесена з подвигом. Учасник цього дійства перетворюється на чудобогатиря, титана. Міфологічна підкладка “Горлиці” така очевидна, що навіть іноді перебирає міру. Несхитний босць революції 19-річний Гонга такий несхитний, що без особливих вагань розстрілює кохану дівчину Горлицю — за одну лише підозру в зраді (згодом виявляється, що це провокація). Цікаво тут навіть не те, що закоханий парубок сам розстрілює кохану (з погляду міфології це вже давно звичний і цілком нормальний акт “революційної справедливості”), цікаво, як до цього ставиться сама Горлиця. По суті, вона “воскресає” з мертвих, бо не може загинути як жертва несправедливої підозри, і постає достоту християнською великомученицею. Причому вона не звинувачує Гонту, навіть не ображається на нього і з готовністю всепрощення кидає чоловіка й повертається до Гонти: “Того дня, коли я пішла від нього, на твоєму боці була правда. Тому, що я теж хотіла широкого світу, тому, що ти був сильніший, мужніший. Тоді ти добре сказав, що йдеш творити чудо, і я пішла з тобою”.

І Гонга, і Горлиця — міфологічні титани, цілком здатні творити чудеса. У них немає слабкості, вони значно вищі, дужчі, розумніші, порядніші і т. д. від звичайних людей:

Горлиця. ...Я пішла за тобою, бо вважала тебе мужнішим, і тому, що кохала тебе, завжди кохала, навіть після того, як ти мене розстрілював, бо я і цей вчинок визнала за мужність твою. ...Йшла революція. Були неблаганними закони життя... Я теж за таких обставин могла б розстріляти тебе.

Чого в світі не буває! Трохи дивно, що це написано 1969 року. Втім, з погляду міфології тут немає нічого ні дивного, ні неправдоподібного. Герої-титани живуть своїм нормальним життям, здійснюючи подвиги, чудеса героїзму. Вони взагалі не підлягають звичайним моральним оцінкам — їхня мораль пролетарська, соціально-класова, вища, і тому звичайним людям іноді взагалі може бути недоступною. Інший герой п'єси — Микола — таки й не розуміє вчинку Горлиці.

Цей персонаж також дуже характерний своїм місцем у міфологічній ієрархії п'єси. Він прекрасний лікар (недарма Гонга лікується саме у нього), “біографія” його також героїчна. Здавалося б, перед нами — такий самий персонаж,

як Гонга й Горлиця. Але ж ні. Він — дворянин, і через те у принципі не може бути справжнім міфологічним героєм. Миколі недоступна сліпа віра в революцію: “Колісь биків приводили на жертвний вогонь, — звертається він до Гонти. — А зараз такі бички, як ти, самі лізуть у жертвний вогонь під прозаїчною назвою “п’ятирічка”. (...) Ваш Ленін, ваш новоявлений Христос повернув у свою віру мільйони... Я теж хочу йому вірити, але спершу хай мене переконає, що він бог. Я вимагаю від нього чуда! Хай зробить чудо!!!”

І йому відповідають у п'єсі всі герої: Гонга іде на подвиг у “ведмежий куток” будувати “город-сад”, Горлиця являє чудо всепрощення і іде з ним, Наталка приносить себе в жертву, рятуючи людство, її коханий Васильок демонструє чудеса великодушності... Традиційні поняття типізації й індивідуалізації тут не спрацьовують, процес характеротворення лише зовні їх нагадує. Суть його в іншому: у з’ясуванні місця персонажа в ієрархії міфологічної свідомості. Індивідуалізація — то вже особиста справа письменника, вона має чисто ситуативне значення: все одно це лише “маска”, випадковість, видимість, а завдання драматурга полягає в іншому, в зніманні цієї маски й розпізнаванні міфологічної суті. Зрозуміло, що й психологія має в даному разі лише службову роль — вона визначає тільки зовнішню достовірність “маски”, поверхні образу. В глибинних шарах драматургічного конфлікту події відбуваються за іншими законами, відмінними од психологічних, моральних, мистецьких. Сакральна сутність має зовсім інакшу логіку, логіку міфу.

Неважно помітити й характерні жанрові його ознаки: “оптимістична трагедія” прозоро вимальовується в долях солдатів-героїв і Ларіона з “Планети сподівань”, у жертвності Горлиці й Наталки з “Горлиці” та ін. Міфологічна “конструкція” проступає не тільки в закрій характерів і конфліктів, а й у жанровому “знакові” їхнього драматургічного втілення. Звісно, трагізм тут досягається здебільшого номінально, простим співвіднесенням із міфологічним стереотипом.

Говорячи про канон соцреалізму, не можу позбутися враження його схожості з народною творчістю. Соціалістичний класицизм ніде не був описаний — не було тут нормативних трактатів Арістотеля чи Буало. Пошук аналогій веде у значно давніше минуле, до колективної анонімної усної творчості, до героїчного епосу. В українській драматургії були тільки ужиткові моделі, зразки, еталони, які найактивніше виводив на сцену О. Корнійчук. А втім, і він не був їхнім автором у повному розумінні, він лише конкретизував певні колективні уявлення, стійкі стереотипи, втілюючи їх у драматургічних образах. Канон не мав свого теоретичного дискурсу (принаймні адекватного) й репродукувався через наслідування, мімесис. Авторство п'єс не заторкувало авторства міфу, який був породженням ко-

лективної анонімної творчості (причому далеко не тільки мистецької — канон був синкретичним і “жанрова” приналежність його конкретних втілень анітрохи не зачіпала його суті).

У широкому потоці драматургічної продукції знаходимо лише *варіанти* еталонних конфліктів і характерів, достоту як варіанти народних пісень; змінюються імена однотипних героїв, обираються різні ділянки єдиного місця дії, часу і т. п., залишаючи незмінними генеральну систему цінностей, соціально-класову концепцію людини й цілу низку конкретних способів їхнього втілення. Письменник, автор міг бути тільки більш чи менш вправним *інтерпретатором* міфологічних стереотипів, сфера власне авторства звужувалася, обмежуючись лише зовнішніми, неістотними сторонами колізій і характерів, творенням більш чи менш вдалих і правдоподібних індивідуальних “масок” і способів їхнього розпізнавання. Суть лишалася неторкнутою.

О. Коломієць був дуже вдатним, талановитим інтерпретатором канону. П’єси його мають основну міфологічну колізію, що створює “ауру” сценічної дії, і поряд із нею — цілком життєвий, самоцінний, власне авторський сектор. Іще в “Фараонах” драматург відкрив можливість “обходити” норматив, виносячи його в якесь одне програмне протистояння — чи то в загальну метафору твору, чи в основну пару героїв-антиподів. Це дозволило уникати “конструювання” послідовно всієї драми за міфологічною символікою (що стало причиною сумовитої одноманітності переважної більшості радянських п’єс), а відтак виводити на сцену героїв відносно незаангажованих, живих, із ними — і їхні проблеми, переживання, духовні драми.

Творча невдача в “Репортажі з того світу”, де персонажі були повністю закросені за ідеологічною схемою, змусила письменника повернутися до продуктивного досвіду “Фараонів”, і в наступних п’єсах наявні вже два майже окремі пласти: основний конфлікт і його носії виразно міфологічного забарвлення, а крім них — ціле “життєве море” — стихія колоритного небуденного буття, яка від твору до твору збагачувалася, ставала повнокровнішою, незалежнішою. Акцент дедалі більше переносився з міфо-

логічного часопростору в реальний, життєвий, і в останніх п’єсах драматурга він уже відчутно домінує.

Очевидно, до цього спричинилася національна ментальність, неодноразово описана в науці “декоративність” навіть релігійних вірувань українців, неприйняття ними будь-якої ортодоксії, жорсткої ієрархії. Це позначилося і на творчості О. Коломієця, позбавлений повного підпорядкування дії єдиному конфліктові, персонажа — єдиній ідеї. Навіть у категоричних ситуаціях (“Горлиця”) наслідки не є монолітними, послідовними — вони “розпадаються” через прекраснодушність персонажів, незнищенне благородство, “абстрактний гуманізм” і органічне неприйняття фанатизму. Відверті патетичні пасажі п’єс урівноважуються природним почуттям гумору й помітною художньою “дистанцією”. Форсовані ліричні сцени, зайві пафосу характерні взагалі для обов’язкових, канонічних епізодів п’єс. Це ті моменти, де письменник із природної своєї мови переходить на міфологічний “санскрит”, і це сприймається не як прорахунок автора, а як вада самого цього мертвонародженого язиччя. О. Коломієцьві якраз властиве вміння згладити цей ефект руйнівного втручання в матерію твору казенного офіціозу, надати навіть безпросвітно фальшивим агітковим ситуаціям хоча б видимості сценічної дії, психологічної мотивованості й природності.

Кожна п’єса драматурга має оригінальний сюжет, вирашаний і ефектний у багатьох відношеннях, цікавих персонажів, позначених часто карбом справжньої художності. Автор не втомлюється шукати вибагливі, часом складні перипетії, уникаючи одноплосковості; невимушено оперує часовими зміщеннями, досягаючи помітних художніх результатів і виявляючи справжній смак у творенні характерів героїв.

Утім, відмовитися від канону О. Коломієцьві не вдалося — що, зрештою, і не входило в його завдання. Це можна було зробити, лише відкривши новий. Для цього потрібна була інша система цінностей, інший часопростір, реабілітація морального абсолюту, національної історії, інші уявлення про майбутнє, інша концепція людини...

RESUME

The article researches the creative activity of well-known Ukrainian writer O. Kolomyets. The features of his literary style are defined by socialistic realism’s canons. Therefore the author emphasizes the influence of socialistic realism’s mythologems onto Kolomyets’s typical models of creating the characters, onto his ways of drama’s chronotopos organization.