

ТВОРЧА ДИХОТОМІЯ АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА

Розглянуто твори А. Любченка кінця 20-х — початку 30-х рр. ХХ ст. Проаналізовано певний «злам» у творчих інтенціях автора й адаптацію власної манери до методу соцреалізму.

Кінець 1920-х — початок 1930-х рр. стали для А. Любченка певним випробуванням у вираженні творчих інтенцій. У цей період письменник друкує кілька різностильових, різножанрових і різнонастрєвих творів: новаторську повість «Вертеп» (1929), мистецьку декларацію «Чого я ніколи не напишу» (1929), новелу «Кров» (1929), оповідання «Проста історія» (січень 1930), новелу «Ворог» (березень 1930), оповідання «Грізні бійці наступають» (1931), п'єсу «Земля горить» (написану 1931, опубліковану в 1932), «Кострига» (1933) та ін., які фіксують — це прочитується на дискурсивному рівні — розгубленість автора. Прикметно, що після «Вертепу» Любченкова творчість зазнає певної кризи, адже «активний романтизм», що почав «виписуватися» для А. Любченка як один із продуктивних художніх шляхів творчості, переходить на імпліцитні позиції. Виникає враження, ніби прозаїк утратив орієнтир: він не знає, *що* писати, *як* писати, але знає, *чого* не писати. У 1929 році він декларує своє ставлення до «виробничих», на соцреалістичний кшталт, творів у «Чого я ніколи не напишу», відповіді на запитання «Універсального журналу», відверто негуючи і пародіюючи «Братів» І. Кириленка.

Однак Любченко не дотримується своєї обіцянки. Про це свідчить наступний, опублікований після «Чого я ніколи не напишу», твір «Проста історія», у якому автор намагається поринути в тему робітничих буднів. Його звернення до нової теми звучить неприродно мажорним фальцетом.

«Проста історія» й трохи раніше написаний нарис «Синьоока сестра України» стали основою нового гатунку прози А. Любченка. Вони підготували ґрунт такому собі загальному «ідеологічному кітчу», який простежується майже в усіх творах автора 30-х років. Однак «Проста історія» не була схвалена критиками, хоча й тематично відповідала тодішнім запитам і вимогам. Здавалося б, що можна закинути твору з актуальною робітничою тематикою, прогресивним виховним

імпульсом, зображенням активного радянського індивіда в процесі розбудови соціалістичного життя — тобто з усіма тими приписами, що встановлювала влада за посередництва критики? Проте зачіпка знайшлася: «Останні оповідання Любченка написані на сучасні теми (питання колективізації, життя шахтарів Донбасу та ін.), але матеріал подається в поверхневому трактуванні з відтінком гуманізму... Письменник зображує статистику дійсності, не схоплюючи її домінуючої класової суті» [1, 658]. «Відтінок гуманізму», який будуть вважати одним із головних, окрім партійності, класовості, народності, критеріїв соцреалістичної поетики у 50–80-ті рр., у 30-ті, як бачимо, ще не набув вагомого значення для соцреалізму, він тільки починає розвиватися.

На початку 30-х рр. А. Любченко, як і всі інші письменники, лише вчиться, опановує й формує творчий інструментарій радянського «актуального» мистецтва, тому соцреалістичний принцип «класовості» не функціонує в цьому творі, він ще декретований владою. «Проста історія» була покликана оромантизувати злиття, розчинення індивідуального начала в масовому.

Якщо оминати всі радянські реалії та атрибути «Простої історії», то за її «виробничою» темою бачимо структуру роману виховання. Автор, окрім історії становлення молодого людини в новому для неї середовищі, продукує у творі ще й дидактичний імператив, який вносить інфантильний струмінь у оповідання: занадто просто, по-шкільному, все вивірено й на полиці розкладено — читання «Підготовки більшовизму» Леніна, заняття спортом, соцзмагання і т. ін. Аркадій Любченко чи не вперше виявляє тут своє, авторське, ставлення (ще один обов'язковий чинник соцреалістичного мистецтва) до подій, персонажів, проявляє симпатію, схвалення чи засудження того чи іншого вчинку, він займає позицію вчителя, вихователя. У «Простій історії», на противагу творам середини 20-х рр., у яких А. Любченко намагався провадити гру з читачем, полемізувати з критиками, інтелектуалізувати

зміст, насичувати його міжтекстовими зв'язками, посиланнями тощо, помітно занижений «горизонт сподіваного». Таким чином, «Проста історія» призначена для масового реципієнта (пересічного шахтаря, робітника і т. д.).

На противагу «Простій історії», новела «Кров» вражає своїм понурим, агресивним настроєм, екзистенційними страхами та розпачем головного персонажа. Аркадій Любченко, випереджаючи події, а може, спостерігши «вовчий» закон радянського життя, створив дзеркальний відбиток тієї ситуації, що реалізовуватиметься в лиховісній 30-ті рр. Модель поведінки в типово «межовій», «пограничній», за К. Ясперсом, ситуації відтворена через зовнішню описовість. Психологізм вовчої зграї, досягнутий А. Любченком через накладання, як трафарету, людських вчинків, людського мислення, прорахування кількох кроків наперед, вражає правдоподібністю, вмотивованістю ситуацій та поведінки: «передній (ватажок.— Л. П.) з перевтоми заточився [...], якби він упав, його миттю розтерзали б [...] Він інстинктивно зрозумів. Жах заглянув йому в очі і видалось, що власна шкіра, тріснувши по спині, посунулася геть [...] Смертельна тривога збудила в ньому свіжі, може, й останні сили [...] Він, старий вовк, скупчив ці сили, одхилився трошки, ніби уникаючи удару, і різко виширив зуби. Потім, намагаючись додержати рівноваги й здаватися непохитним (проте хитаючись), ступив іще кілька кроків обіч і, ніби байдуже, підвів задню лапу, — за своїм... Ця вдавана байдужість, непримусованість, незалежність здалися для інших такими природними, була в них така життєва учепистість, така спокійність за себе, що загрозливо хутко одлинула. Дехто нюхав покроплене місце й зробив те саме. Згряя... знову пішла за переднім» [2, 337].

Детермінізм головного персонажа новели не лише визначає поведінку при встановленні зв'язку з певною групою, а й створює замкнутість, із якої неможливо вирватися. Ця замкнутість також накладає відповідальність за підвладних. Останні, у свою чергу, принаймні в новелі «Кров», символізують силу натовпу (можливо, це паралель з «диктатурою пролетаріату?»), котрий теж має свої бажання.

Екзистенційне словомислення та прикметна «тваринна» психологія будуть також розвинуті прозаїком у драматичній новелі «Ворог». Господар, не бажаючи віддавати своє добро в щойно організований колгосп, вирішує, що ліпше втратити, убити улюбленого коня Коську. Він навмисно виснажує його довгою й швидкою їздою, а потім напуває крижаною водою: «Пропадай, Ко сь-

ка,... твою мати! Пропадай! [...] Все одно одберуть. Все одберуть» [2, 405–406]. Характерно, що в цій новелі, як і в «Крові», реципієнт мусить сприймати ситуацію «очима» тварини, відчувати її тривогу, страх і нерозуміння дій господаря.

«Ворог», як і пізніша новела «Кострига», привертають увагу тим, що в них, попри актуальність і відповідність обов'язковим складовим соцреалістичного твору — «ідейність» та «класовість» (колективізація, розкуркулення), засудження власності, викриття ворожого елемента і начебто висловлена автором оцінка — прочитується ще й приховане співчуття, якась симпатія до цих затятих, упертих сільських дядьків, які не коряться гвалтівній колективізації. Проте у 30-ті висновки про «шкідливість» та антирадянськість дій таких людей мав робити сам реципієнт — А. Любченко не представив у цих текстах однозначної оцінки, котра була звичною, обов'язковою для літератури цього часу.

Подвійна авторська позиція у «Ворозі», «Костризі» провокує запитання: на чьому боці Любченко і яку мету він ставить? Догодити владі прогресивним створенням образу ворожого «елемента» і «нібито» його засудженням чи, при зовнішньому збереженні вимог соцреалістичного абсолюту, переповісти жажливу правду тим, хто вже або ще не вірить показному достатку та щастю радянської дійсності, бачить голод у селі, грабування, а не хлібозаготівлю і розкуркулення? Про «новий кардинальний процес соціалістичного будівництва — голод» [2, 423] Аркадій Любченко напише ще раз, але вже відкрито й набагато пізніше в нарисі «Його таємниця»: «Була весна 1933 року, пам'ятна весна голоду. ЦК комуністичної партії, висловлюючи казенно-департаментське співчуття знедоленому народові, обвинувачував у причинах голоду той же нарід. Увесь агітаційно-пропагандивний апарат ретельно працював, щоб довести, ніби винен у всьому селянський консерватизм. Цей-бо консерватизм не хоче сприйняти нових колективістичних засобів господарювання і породжує безоглядну руйніницьку ворохобню. Винен, мовляв, передусім куркуль. Винні свідомі шкідники, вороги народу, різні українські націоналісти» [2, 418]. Проте в 30-ті рр. такий коментар, звісно, був неможливий. «Заяче» петлювання між зовнішніми вимогами та власною совістю створювали подвійний стандарт поведінки, дихотомію як у житті, так і в творах. Тому у-то поставлене питання може лишитися без відповіді. Пульсуюча небезпекою реальність 30-х проектувала поведінку подвійного стандарту не лише митця, а й його персонажів: вони теж двополюсні.

По-іншому сприймається новела «Хліб», написана після відрядження А. Любченка в село. Тут чи не найбільше відчувається виконання програмового замовлення: прогресують ідеологічний і виховний принципи, зате проблема подвійності, дихотомії майже вичерпана.

Аркадій Любченко зображує в новелі типovu для літератури 30-х рр. ситуацію, в якій колгоспне, тобто спільне, — понад усе: брат, не шукаючи компромісів, не вимагаючи пояснень, рішуче піднімає гвинтівку на брата в оборону колгоспного хліба. У новелі (липень 1933) змальовано достаток: «Ну, й хліба! — з радістю і майже гордовито подумав Гнат.— Такого врожаю хто зна коли й запам'ятати. Аби но впоратися із ним, зібрати вчасно, доглянути добре, щоб і колоска не пропало» [3, 100]. Про голод нема не лише згадки, а й натяку. Старший брат Гната — Кузьма Соколюк — у цей час ріже на полі колоски (в пам'яті відразу проектується закон 30-х рр. про заборону збирати колоски, названий у народі законом «трех колосків»). Чому він це робить, адже голоду нібито немає, худоба вся в колгоспі, тож — навіщо колоски? Кузьма пояснює свої дії так: «Скільки я коло того хліба робив, а скільки ждав, і щоб теперечки колоска не міг зняти? Хватить усім. Он глянь, якого вродило» [3, 103]. Яку мету ставив Любченко? Найбільш вірогідною може видатися гіпотеза, що письменник прагнув подати художній зразок відповіді на запитання, поставлене владою: що таке власництво, шкідництво і як із ними боротися? Адже «Хліб», «Кострига» і «Ворог» були навіть видані окремою книжкою за назвою «Власність». Однак шкідником Кузьму не названо, але йому надано рис негативного персонажа чи, радше, «несвідомого елемента» з власницькими інтересами. Усе це дуже актуально й правдоподібно для 30-х рр. Неправдоподібним є лише фінал — Кузьма легко піддається виховним настановам молодшого брата, тому провокується питання: чи не зламався остаточно А. Любченко, написавши «Хліб»? Він стає на відверте засудження дій Кузьми, стандартизує Гната як послідовного, чесного та принципового комуніста і, зрештою, віддаляється від життєвої правди, якою були пройняті «Кострига» та «Ворог».

Можна припустити, що позиція Аркадія Любченка як автора «Крові», «Ворога», «Костриги» була опозиційною до режиму. Це підтверджується й «подвійним стандартом» творів, використанням своєрідної «езопової» мови (наприклад, у тій самій новелі «Кров» чи навіть «Хліб»).

Російський літературознавець В. Воздвиженський вважає, що подвійність, дихотомія митців

та їхньої творчості виникла внаслідок запровадження єдиної Спілки радянських письменників, що обмежила творчу свободу і встановила свої правила для всіх під прапором соцреалізму [4, 142]. Але, нагадаю, Спілка запровадила своє народження у 1934 р., а рекомендація дотримуватися соцреалістичного методу з'явилася вже в 1932 р. й була остаточно затверджена в 1934. Отож подвійність стандартів творчості виникла набагато раніше, тоді, коли почала градаційно стверджуватися тоталітарна система, запроваджена нею цензура, коли заборонили чи розпустили будь-які літературні організації і т. д. Правда стала небажаною в переліку чеснот радянських письменників. Вони змушені були обирати той чи інший шлях творчої реалізації: або прийняти залежність від влади (зовнішню, а часом і внутрішню) як норму, або намагатися, хоч і завуальовано, щось сказати. А от уже характеризує «кастровану» літературу 34-го й пізніших років, можна погодитися з В. Воздвиженським, що «в полі зображення письменників [...] дійсність дедалі більше з'являлася тільки в одному вимірі — в тому, де було видно лише процес будівництва нового світу з його засновком у минулому, героїкою в теперішньому і перспективами в майбутньому. Про інший вимір — тяжкі втрати, жорстоке насилля над економікою, культурою, життям нації, над самим людським буттям — із творів, опублікованих у 30-ті, майже неможливо дізнатися. Література все більше втрачала в оригінальності. [...] Так виникла найбільша подвійність всього життя 30-х та наступних років. Розрив між тим, що відбувалося насправді, і тим, як воно відбивалося у свідомості, в уявленні та словесній практиці суспільства. Цю роздвоєність мало хто усвідомлював, у тому числі й письменники. У 30-ті рр. більшість письменників перебувала на загальному для всіх рівні розуміння дійсності. Неадекватну, неповну, несправжню картину того, що відбувається, вони сприймали на віру. Вони прагнули засвоїти пануючу концепцію не лише вимушено, а й відверто, зробити її власним світоглядом. У створеній ними художній моделі світу вони виходили саме з міфу про втілюваний соціалізм» [4, 143–144].

З 1934 р. Любченкова дихотомія зникає, принаймні в підтекстових площинах не можна відчитати жодного натяку на її існування. Схоже, А. Любченко прийняв примат Спілки радянських письменників як невідворотний, і це позначилося на його творчості. Він щораз частіше вдається до військової, шахтарської тематики, себто до відтворення «радісних буднів» радянської країни. Не буде перебільшеним твердження, що прозаїк

починав творчо деградувати. Наприклад такі твори для дітей, як: «Смілива розвідка», «Бій з водою», «Молодий косар», прикметні тільки ідеологічним та повчальним рівнями. Мова цих творів відверто інфантильна, плитка: так можна, а так не можна, це – добре, а це – ні. Естет у 20-х, А. Любченко в 30-х рр. починає боятися експериментувати не лише з темою, а й зі словом, творити нові мета-

фори, образи, відбувається нівеляція стилістичної вишуканості та оригінальності його манери, стандартизується словничок, фраза спрощується навіть змістовно, письменник не шукає психологічних глибин свого персонажа – дно героя стає його поверхнею. Ці метаморфози були зумовлені більше тиском зовнішніх чинників, аніж внутрішніми бажаннями митця.

1. Литературная энциклопедия.– М.: Сов. энциклопедия, 1932.– Т. 6.– С. 658.
2. Любченко А. Вибрані твори / Вст. стаття, упоряд., прим., рекомен. літ. Л. Пізнюк.– К.: Смолоскип, 1999.

3. Любченко А. Вибрані твори.– К.: Держлітвидав, 1937.
4. Воздвиженский В. Путь в казарму // С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня.– М.: Сов. писатель, 1990.

L. Pizniuk

ARKADIJ LIUBCHENKO'S CREATIVE DICHOTOMY

The article deals with Arkadij Liubchenko's works of the 1920s and 1930s. Crises, turning points in the author's creative intensions, and the process of the adaptation of his style to the method of social realism are analyzed.