

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.

стверджує Х.Арендт, тоталітаризм запрограмований на знищення автономності будь-якої діяльності. Соціальний фундамент його становлять маси як продукт розпаду класового суспільства. Терміном “маси” дослідниця означає сукупність людей, яких не можна об’єднати в жодну з організацій, заснованих на спільному інтересі. Основна риса людини маси — не грубість і відсталість, а ізольованість і відсутність нормальних соціальних стосунків.

Конструювання феномена людини маси означало кардинальні зміни в онтології. У тоталітарному світі людина втрачає статус окремої екзистенції, зливаючись із колективним тілом, будучи ним зумовленою й конституційованою. Тому заперечується весь екзистенційний досвід (народження, молодість, старість, смерть), який стає лише риторичною фігурою. Для нової онтології життя і смерть мають тільки надіндивідуальний смисл, потрапляючи в чітко сфокусовану систему цінностей: важливо, чому вони служать і що змінюють у світі.

Влада, солідаризувавшись із масою, створює нерозривне коло тотального, програмує нові буттєві орієнтири для людини маси чи, іншими словами, homo totalitaricus (К.Гаджиєв) або homo Sovieticus (Е.Надточій, А.Якимович). За Е.Надточієм, “homo soveticus поміщається перш за все в атопічне місце між простором нагляду за смертю і простором нагляду за життям”². В ув’язненій владою онтології активізується, однак, лише один компонент — смерть, адже, згідно з твердженням Г.Маркузе, “влада, яка утвердилася, має глибоко споріднений зв’язок зі смертю, бо смерть — символ несвободи і поразки”³. Дослідники називають смерть “основною метою й вищим сенсом” тоталітаризму, а основною стратегією тоталітарної людини — смертослужність⁴. Пояснюючи таку видиму однополюсність онтологічної моделі, А.Якимович зазначає: “Саме життя за тоталітаризму служить синонімом обмеження чи позбавлення реально можливого вибору. Гранично таке життя рівнозначне смерті”⁵. Звідси відповідна конфігурація онтологічного проекту: “Простір смерті заселено постатями влади — її ворогами й тими, хто “живіший усіх живих”, тоді як простір життя організовується на основі ритуалів поклоніння мертвим і дотримання їхніх заповітів із прирощування маси”⁶. Цілісна онтологічна модель тоталітаризму, реконструйована советологами, не може, однак, претендувати на одновимірність і закритість хоча б тому, що сам тоталітаризм, зокрема в його радянській проекції, мав відповідну логіку функціонування й оприявлення, що зумовлювала корективи в онтології. Саме тому варто говорити про множинність онтологічних моделей, закорінених в естетичі смерті, але нею не вичерпуваних. Яскраве свідчення цього — літературна практика соцреалізму, яка скеровувалась на перетворення радянської дійсності в соціалізм, проектуючи, зокрема, онтологічні моделі. Найпродуктивніше вони виявляються в чільних представників соцреалістичного канону, а в українському контексті — в Олександра Корнійчука.

Формування семантики нової онтології — основне ідеологічне й художнє завдання, реалізоване Олександром Корнійчуком, провідним українським радянським драматургом, який, за односпайним твердженням критиків, програмував ідейно-естетичні перспективи соцреалізму.

Дискурс влади в Корнійчука визначальний. Власне, уся його драматургія — це метатекст про владу: іде боротьба за встановлення більшовицької диктатури в “Загибелі ескадри”, утрачає посаду кар’єрист Аркадій, поступившись гуманізму Кречета-хірурга (“Платон Кречет”), зображується боротьба за гетьманську булаву (“Богдан Хмельницький”), зміна правління колгоспу (“В степах України”, “Калиновий Гай”) та головнокомандувача фронту (“Фронт”), коригуються життєві орієнтири представників влади (“Приїздить у Дзвонкове”, “Макар Діброва”). Однак важливіше

² Надточій Э. Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века // *Даугава* — 1989. — №8. — С. 118.

³ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. — К., 1995. — С. 247.

⁴ Хамітов Н., Кіхно О. Служіння смерті у фашизмі й комунізмі // *Сучасність*. — 1992. — №2. — С. 84.

⁵ Якимович А. Тоталитаризм и независимая культура // *Вопр. лит.* — 1991. — №11. — С. 22.

⁶ Надточій Э. Друк, товарищ и Барт... — С. 119.

інше: творчість Корнійчука – це яскравий приклад вербалізованого простору влади, заснованого на продукуванні онтологічних проєктів.

Дебютною для О.Корнійчука можна вважати історичну трагедію “Загибель ескадри” з її апологією смерті⁷. У контексті онтологічного проєкту цей твір важливий як символічний код, риторика “привласнення” смерті. Перша онтологічна модель, репрезентована О.Корнійчуком, ретранслює “канонічну” програму тоталітаризму, пов’язану з актуалізацією категорії смерті та практичною нівеляцією категорії життя.

Художній простір твору наповнений танатологічними кодами “кривава каша”, “лється кров народу”, “битись до смерті”, “пожар”, які позначають лейтмотив трагедії – ідеологічне протистояння під час громадянської війни. Онтологічна модель, оприявлена у творі, практично однополюсна: основну роль відіграє тут не життя, а смерть, яка надає значення самому життю. У сакралізованому просторі тоталітарного світу функцію абсолюту виконує влада, точніше її репрезентант – ідея, ідеологізується й сама онтологія, а отже, набуває значення не біологічна, а “ідеологізована” смерть.

Тотальне знецінення життя символізує у творі велика кількість смертей: помирає комісар, убито Оксану й адмірала, Гайдай безкарно вбиває трьох матросів, які засумнівались у правильності більшовицької тактики, Кобза публічно знищує моряка за поширення його ж націоналістичних ідей. “Накопичення” смерті підпорядковане певній логіці. Танатологічна картина структурується поляризаційно. Смерть чітко диференціюється за принципом ідеологічної доцільності. У цій онтологічній моделі актуалізуються тільки дві проєкції смерті: смерть як покарання негативного героя (ворога, ідеологічного опонента, супротивника) й офірна смерть позитивного героя. Щоб зрозуміти логіку моделювання “двох смертей”, слід узяти до уваги, що вони залежні від магістрально-формотворчої ролі мас у проєкті тоталітарної онтології. Ворог завжди позначає індивідуальне, окремішне, автономне, те, що резонує в контексті загалу, а тому, звісно, мусить бути нівельоване як “інше”, як те, що руйнує тотальну монолітність картини світу. Парадоксально, але такий принцип поширюється й на позитивного героя, який теж “виокремився”, “індивідуалізувався”. Це, виявляється, також становить загрозу для монолітності маси. Тому актуалізується прийом “поворотного механізму”, коли герой через смерть назавжди долучається до маси, отримуючи статус вічно живого. Окрім того, така смерть героїзується. Тому, стверджує Е.Надточій, “смерть одиниці подвійна – як покараної за індивідуалізм (приховано) і як захисника ідеї маси (явно)”⁸.

Влада кореспондує онтологічні стратегії позитивному героєві, тому обидві проєкції смерті (кара та офіра) зосереджені саме на ньому. Мета кари полягає у викоріненні із суспільства негативного елемента, і про це, як зазначає М.Пекара, мусить пам’ятати позитивний герой навіть в останню хвилину життя⁹. Позиція позитивного героя відносно активна: він наділений правом померти й покарати смертю, тоді як негативний герой перетворюється лише на об’єкт ідеологічних атак смерті. Відповідно формується логіка художнього зображення смерті – “поетика смерті”. Недоцільна, безсенсова смерть негативного героя позбавляється словесної функціональності: вона не показана, не озвучена, про неї тільки номінативно поінформовано. Скажімо, ми дізнаємося про вбивство адмірала, основного противника більшовиків, тільки з ремарки: “[...] він [Гайдай. – В.Х.] вистрілив у адмірала”¹⁰. Тобто негативний герой текстуально позбавлений права на “артикуляцію”, а отже, і на оприявлення смерті. Він просто зникає, “стирається” з картини світу.

⁷ Якщо брати до уваги суто хронологічний принцип, то О.Корнійчук дебютував кількома оповіданнями та п’єсами “На грані”, “Кам’яний острів”, “Штурм”, однак вони зазнали гострої критики як малопродуктивні й художньо недовершені. Про вписуваність О.Корнійчука в соціалістичний канон сигналізує “Загибель ескадри”, твір, який моделює образ тоталітарного світу з чіткими параметрами “нової” онтології. Саме це дає підстави кваліфікувати “Загибель ескадри” як дебютний, а водночас знаковий твір.

⁸ *Надточій Э.* Друк, товарищ и Барт... – С. 119.

⁹ *Piekara M.* Bohater powieści socrealistycznej. – Katowice, 2001. – С. 145.

¹⁰ *Корнійчук О.* Твори: У 5 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 68. Далі том і сторінку видання зазначаємо в тексті.

Безсенсова смерть негативного героя створює контрастне поле для іншої – жертвовної. За Ж.Бодріяром, жертвовність може прочитуватись як перетворення реальності у відповідності з волею групи. Саме жертвовна смерть має сенс, коли соціалізується через обмін¹¹. С.Зимовець, коментуючи феномен ідеологічної жертвовності в тоталітаризмі, зазначає: “Загибель героя за ідею відкриває основний план ідеології смерті, репрезентує санкцію влади на смерть”¹².

“Жертвовна” смерть – це перший аксіологічний знак, який отримує ціннісний вимір у тоталітарній онтології О.Корнійчука, це формант першої онтологічної моделі. Логіку танатологічного дискурсу, зорієнтованого на ідеологію жертвовності, у “Загибелі ескадри” детермінують три смерті – комісара, керівника більшовицького комітету Оксани і власне ескадри. На рівні поетики вони позначають основні сюжетні моменти: зав’язку, кульмінацію, розв’язку. За ними, власне, прочитується весь твір.

Символічне значення має смерть комісара на початку трагедії. Вона сигналізує про появу нової дійової одиниці – маси, яка розглядається як рушійний чинник революції, а відповідно – як основний персонаж твору. Так влада моделює простір для позаіндивідуального буття. Тіло маси, у лоні якої перебуває герой, – це новий тоталітарний міф про світотворення. Прикметно, що з постаттю комісара пов’язаний лише один епізод у творі. Власне, він може бути прочитаний як історіографія смерті персонажа: поява пораненого комісара на з’їзді делегатів від кораблів стає доленосною для ескадри, адже під його впливом ухвалюється кардинально інше рішення – вийти в море, а фактично назустріч смерті.

Цінність офірної смерті текстуально виражається розлогою сценою прощання, обрамленою трагедійним пафосом: комісар перед смертю братається із соратником, над ним співають пісню, вшановують урочистим мовчанням. Тобто офірна смерть сакралізована й ритуалізована, працює на міф “геройської смерті у правдивій боротьбі за права колективу” (Магдалена Пекара).

Складніше прописаний другий приклад офірності – постать керівника більшовицького комітету Оксани. Він пов’язаний із сюжетною лінією твору, сфокусованою на історії становлення Гайдая як відданого солдата більшовицької команди. Гайдай імпульсивний, невірноважений, його основний аргумент – маузер: “Поки моя рука може стискати маузер, я вірю в нашу перемогу” (1, 33). Він готовий віддано служити революції, однак виявляє ідеологічну неготовність підпорядковуватись революційній доцільності, проголошеній більшовицькою владою. Загрозу, що її становить собою ідеологічний анархізм Гайдая, усвідомлює Оксана, яка мобілізує весь дидактичний арсенал для виховання соратника. Однак усі її зусилля виявляються марними: у найважливіший момент операції Гайдай категорично відмовляється виконувати наказ центру про затоплення ескадри, мотивуючи це його абсурдністю. Ідеологічні хитання героя, жорстокого й безкомпромисного в досягненні мети, його недовіра до центру провокує розкол у більшовицькому комітеті та загрожує провалом операції.

В ідеологічному завойовуванні Гайдая, що прописане як протистояння Кобзи-націоналіста – апологета Центральної ради, і більшовички Оксани, перемагає остання. Своєю жертвовною смертю вона посвячує Гайдая у відданого солдата революції, який усвідомлює основний закон тоталітарної людини: рушієм революційної боротьби служить лише нічим не обмежена віра в цілеспрямованість та ідеологічну доцільність більшовицької влади.

За ідеологічну зрілість влада нагороджує Гайдая, надаючи йому смертоносе право: він убиває адмірала, топить ескадру, мріє пронести прапор корабля “крізь вогонь і смерть”, тобто анархічні поривання набувають відповідного ідеологічного вмотивованого характеру. Отже, для онтологічної моделі, що базується на апології жертвовної смерті, визначальний психотип – це людина, яка убиває в ім’я ідеї.

¹¹ Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. – С. 272.

¹² Зимовець С. Дистанція як мера мови мистецтва (к вопросу о взаимоотношении соцреализма и авангарда) // Даугава. – 1989. – № 8. – С. 122.

Жертовність як єдина ціннісна проекція смерті, художньо повторюючись у творі, визначає таку логіку “обміну”: смерть комісара означає появу маси як рушійного механізму революції, Гайдай, утративши Оксану, набуває внутрішньої цілісності, загибель ескадри, затопленої за наказом революційного комітету, — це жертва, принесена на вітар революції. Так індивідуальне (смерть комісара та Оксани) і загальне переплітаються, патетизуючи затоплення ескадри. “Ллється урочиста симфонія смерті кораблів”, — констатується в ремарці.

Однак смерть, навіть офірна, не основна мета тоталітарної цивілізації, що радикально експериментувала з онтологічними проектами. У тоталітарному світі смерть перверсована: вона перетворена на безсмертя. Парадоксально, але ідея безсмертя з’являється саме в контексті апології смерті. Пояснюючи цей феномен, П.Чаплінський наводить принаймні дві причини. По-перше, “людина не помирає, оскільки людини нема”¹³. Це твердження дослідник аргументує, розглядаючи феномен безсмертної людини як homo novus — людини, яка позбавлена внутрішніх характеристик, редукована до користі, що приносить колективу, кодифікована лише через працю, несамостійна у своєму виборі, неавтономна у сфері свідомості. По-друге, не помирає той, хто добровільно робить із себе заручника поступу. Розгортаючи цю думку, П.Чаплінський зазначає, що людина в соціалізмі не помирає, бо передовсім не має на це права — мусить виконати свій обов’язок перед колективом; не помирає, бо навіть її смерть партія використає для зміцнення влади. Так формується образ людини, наділеної безсмертям в обмін на смерть, яку їй замовили.

Модель жертовної смерті, заявлена в “Загибелі ескадри”, ретранслюється в наступних творах О.Корнійчука, зокрема в історичній драмі “Богдан Хмельницький”. Письменник практично дублює онтологічну схему. Фактор оцінки смерті тут чітко поляризований: за зраду безславно помирають отаман Лубенко, сотник Горобець, писар Лизогуб, панна Зося. Лицар Тур жертвує власним життям заради перемоги Богданового війська: “Що я один, коли весь народ наш стогне від катів. Я не боюсь вогню і тортур, я з радістю прийму у пекельних муках смерть, коли хоч трохи допоможу Батьківщині” (2, 112). Варвара, рятуючи Хмельницького від смерті, випиває призначену для нього отруту. Ця смерть — жертва не тільки Богдану і власне Батьківщині, а й доказ її правдивості — показовий мотив у драматургії О.Корнійчука.

Усі згадані герої не історичні особи, а вигадані, тому можна стверджувати, що вони навмисно введені в текст, аби конкретизувати концепти життя і смерті в їх співвідношенні з владою, яку в цьому творі уособлює Богдан Хмельницький. Влада, базована на маніпуляції, керуванні смертю, як уже зазначалося, — один із основних фокусів у творчості О.Корнійчука. У драмі “Богдан Хмельницький” вона оприявнюється у структуруванні образу Вождя.

Згідно з класичною дефініцією, вождівство слід розуміти як вплив, що добровільно сприймається групою, яка визнає свого лідера. Вождівство полягає у здатності мобілізувати людські ресурси для досягнення запланованої мети. Х.Арендт, досліджуючи феномен тоталітарного вождівства, виокремлює дві ознаки, які відрізняють тоталітарного вождя від звичайного диктатора чи деспота: “повне ототожнення вождя з кожним призначеним підвождем” і “монополія на відповідальність за все, що відбувається”¹⁴. Як наслідок, вождь монополізує право й можливість пояснення, він постає перед зовнішнім світом як єдина особа, яка знає, що робить. Х.Арендт указує іще на одну особливість тоталітарного вождя, пов’язану з феноменом тоталітаризму як такого. Тоталітаризм унеможливує будь-яке автономне існування, і вождь у цьому разі — не виняток, він лише наділений правом керувати масами, ретранслюючи мову влади. Тому “тоталітарний вождь — не більше й не менше як функціонер мас”¹⁵.

¹³ Czaplinski P. Śmierć totalitarna. Na przykładzie powieści Kazimierza Brandysa “Człowiek nie umiera” // Presja i ekspresja. Zjazd szescieński i socrealizm / pod red. D.Dąbrowskiej i P.Michałowskiego. — Szczecin, 2002. — С. 260.

¹⁴ Арднт Х. Джерела тоталітаризму. — С. 425.

¹⁵ Там само. — С. 375.

Симптоматично, що у драмі “Богдан Хмельницький” відбувається розведення іпостасі влади, що її уособлює гетьманська булава, і ролі вождя, тобто Богдана Хмельницького. У рефлексіях героїв Корнійчука влада асоціюється зі смертю. Булава — символ гетьманської влади, основний атрибут у драмі “Богдан Хмельницький”: “Холодна ти, як смерть, холодна. Хто брав тебе у руки, ставав володарем над військом, — тому заздрив не один король. Але тримать тебе усе життя ніхто не міг... Холодна ти ... , як смерть, холодна” (2, 92). Дискурс влади в цьому творі настільки масштабний, що трансформує рецепцію тексту. “Богдан Хмельницький” прочитується не як зображення патріотичної боротьби українського козацтва проти польської шляхти, а як боротьба за гетьманську булаву.

Образ Хмельницького — це образ типово тоталітарного вождя, формування якого триває впродовж усієї дії. Твір починається з моменту приходу Богдана Хмельницького до влади: він став гетьманом. Перша й вирішальна іпостась вождівства, актуалізована у творі, — функціонер мас. “Тобі долю доручили люди ... Замучені в неволі...” (2, 142), — умираючи, заповідає Хмельницькому Варвара. Звідси — підзвітність гетьмана: на початку твору зображується сцена, коли він привселюдно доповідає про свої рішення народів. Це перший крок у становленні вождівства. Надалі стратегія змінюється: Хмельницький учиться керувати свідомістю маси. “Вчорашнім словом до козаків Богдан їх причарував” (2, 119), — зазначається у творі. Про це свідчить і сам текст драми, в якій подаються кілька монологів, звернених до маси. Про зрілість Хмельницького як вождя сигналізує монополізація права на можливість пояснення й надавання значення. Вирішальну роль у цьому випадку відіграє твердження: “Такий народ ніхто й ніколи в рабів не перетворить” (2, 113). Далі — лише маніфестація влади (“... тут я закони встановлюю” (2, 148), “не Богдан, а гетьман наказує” (2, 106)) та конструювання наперед заданої реальності, побудованої на провіденційності готової правди (“Хмельницький. Сьогодні ми переможемо. Правду я кажу? Голоси. Правду” (2, 119)).

Велич вождя увиразнюється спектральним аналізом його іпостасей: ватажок, воїн, військовий стратег, дипломат. Особливо важлива остання рольова заданість. Дипломатичні здібності героя найпереконливіше розкриваються у 5 дії, де зображені переговори з послами кількох країн. Тут важливо наголосити на визначальності моменту, коли гетьман приймає доленосне рішення “жити в одній родині” з Росією. Це той історичний факт, що реабілітував гетьмана, який обстоював інтереси українського народу, перед радянською історіографією і, власне, легітимізував мистецькі інтерпретації. Як бачимо, у випадку О.Корнійчука реанімація історії означала й “переписування” з акцентуванням на принципі вождівства і, можна сказати, оприявлення радянської реальності кінця 30-х років, спроектовану передовсім на формування культу вождя¹⁶.

Ураховуючи вирішальність образу маси, сконструйованого в “Загибелі ескадри”, і образу Вождя, заявленого в “Богдані Хмельницькому”, можемо констатувати вивершеність і функціоналізацію тоталітарного світу у творчості О.Корнійчука, адже, як відомо, тоталітарна влада оприявнюється саме у взаємодії маси й вождя.

Якщо мотив офірної смерті визначальний для творів на історичну тематику, тобто асоціюється з минулим як таким, то твори на сучасну Корнійчукові тематику репрезентують кардинально інший зріз проблеми: мотив перемоги над смертю. Зміни в онтологічній моделі, побудованій на запереченні смерті, репрезентує драма

¹⁶ Допустимою видається паралель “накладання” історії (часи Богдана Хмельницького) на сучасність (епоха Сталіна). Твір написаний 1938 року — у піковий період культу вождя. Окрім того, О.Корнійчук, імовірно, сповідує тенденцію соцреалістичної літератури дублювати оспівування вождівства. У 1937 році з'являється п'єса “Правда”, в якій прославляється роль Леніна в переможній ході революції, наступного року — історична драма “Богдан Хмельницький”, яка, можливо, проективно моделює образ Сталіна-вождя. Драма практично “передає” дух сталінської епохи, ситуацію повної недовіри, зради, наклепу. Художній світ заселений силою-силенною ворогів, яких необхідно виявити і знищити. Цю місію виконує вождь, провіденційні функції якого незаперечні. Можна сказати, що в химерному віддзеркаленні “Хмельницький — Сталін” письменник “сховано — очевидно” прославляє вождя пролетаріату.

О.Корнійчука “Платон Кречет”. Якщо в “Загибелі ескадри” доміантою художньої картини світу був простір смерті, то у “Платоні Кречеті” виразно концептуалізуються поняття життя і смерті. Нова онтологічна модель характеризується аксіологічною поляризацією цих категорій: смерть розглядається як синонім капіталістичного світу, минулого як такого, тобто виразним був негативний аспект. Звідси бажання перемоги смерть, прогнозуючи нову онтологічну ситуацію, коли “смерті нема”. Водночас категорія життя асоціюється тільки з позитивністю, маючи безпосередній зв'язок із апологією майбутнього — найважливішою тенденцією тоталітарного мислення. “Ув'язнивши” смерть, яка санкціонувала безсмертя, тоталітарна влада переорієнтовується на функціоналізацію життя. Смерть, що виконала свою роль, не потрібна. Безсмертя тепер досягається через апологію життя.

На противагу “Загибелі ескадри”, де розроблявся функціональний план образу маси, у “Платоні Кречеті” увага зосереджена на одному героєві. Таке переакцентування сигналізувало про новий соцреалістичний проект — конструювання позитивного героя. Це, однак, не означало, що реабілітувалось індивідуальне буття. Платон Кречет — риторична фігура, яка якнайкраще позначає кореляції в тоталітарній онтології. Текст драми можна прочитати як боротьбу Платона Кречета за життя: хірург-експериментатор шукає оптимальні шляхи перемоги над смертю. “Я викликаю на бій передчасну смерть” (1, 28), — заявляє він. Мегaproграма діяльності Платона Кречета — повернення сонця, що пов'язує чотири семантичні ключі у творі — сонце, життя, здоров'я, майбутнє: “У людства вкрадено сонце на мільйони віків. Ми повертаємо його. Не далеко той день, коли ми знищимо передчасну старість назавжди, примусимо смерть відступити” (1, 107). І зусилля героя увінчуються перемогою — він рятує смертельно пораненого академіка, проголошуючи торжество життя.

Основний план зображення доповнюється щонайменше трьома мотивами підкорення смерті, що виявляються в розповіді матері про батька, яку Платон слухає в найтяжчу хвилину життя. Перший — це мотив офірної смерті, на якому найбільше позначився статус надіндивідуальності та безсмертя. Перед стратою герой громадянської війни, батько Платона, звертається до дружини: “Дивись, Маріє, дивись гордо і не плач — твій чоловік своєю смертю відкриває семафор у нову жизнь” (1, 121). Мотив офірної смерті — формант першої Корнійчукової онтологічної моделі — у цьому випадку набуває додаткового звучання. Воно оприявнюється завдяки актуалізації двох інших мотивів. Сам факт оповіді передбачає мотив перемоги над смертю через пам'ять, а те, що Платон прискорює майбутнє, продовжуючи цим справу батька, указує на мотив подолання смерті через спадкоємність. У другій моделі навіть офірна смерть знецінюється, якщо вона не має значення для життя.

Подолання смерті знаменує домінування вітаїзму, радості й оптимізму, що пов'язувалися з ідеєю гуманізму, центральною в естетиці соцреалізму. Тому драма “Платон Кречет” розглядається як моделювальна в конструюванні нової онтології.

Екзистенційна відсутність смерті не позбавила її можливості бути символічно присутньою в буттєвих моделях. Приміром, у драматургії О.Корнійчука констатуємо функціональну проекцію риторики смерті. Прикметна в цьому плані комедія “В степах України”, один із головних героїв якої, голова колгоспу “Смерть імперіалізму”, бореться за краще життя. Варто зазначити, що актуалізація риторичного статусу смерті пов'язана з кардинальними змінами образу ворога. У “Загибелі ескадри” зображається політичне протистояння й відповідно формується образ політичного ворога, у “Платоні Кречеті” вирішальною стає опозиція “позитивного” й “негативного” з виразним громадянським звучанням, тому конструюється образ ідеологічного ворога. У комедії “В степах України” поляризація героїв відбувається не за принципом “свій — чужий”, “позитивний — негативний”, а за принципом “хороший — кращий”. Відповідно зображальний план твору побудований на основі ситуативного та образного дубляжу. Прикладом

може слугувати дзеркальне портретування головних героїв: “Палажка винесла піджак. Часник одягнув, на піджаку — орден Червоного Прапора. На другому подвір’ї Параска винесла піджак. Галушка одягнув: у нього теж орден Червоного Прапора” (2, 159). Два керівники колгоспу борються за “цвітущую жизнь” — це новий онтологічно ціннісний орієнтир. Протистояння зумовлюється різними шляхами, що їх герої обирають для досягнення мети. Для Галушки — це “тихе життя”, яке асоціюється з матеріальним благом тут і зараз, для Часника важливіша ідеологічна перспектива — рух уперед, до комунізму. Згідно з ідеологічною доцільністю перемагає Часник, який очолює об’єднаний і перейменований колгосп “За повний комунізм”.

Онтологічна модель, що її схематично можна означити як шлях “від риторики смерті до апологетики життя в достатку”, розробляється О.Корнійчуком найпродуктивніше. “Цвітущая жизнь” як метафора процвітання й достатку, апробована в комедії “В степах України”, текстуально апробується в інших творах, проектуючись на конструювання просторової вертикалі концепту “життя”. Приміром, визначальної ролі набувають образи дому й саду, які актуалізують цілу низку культурологічних конотацій. Мотив будівництва, заявлений у кодифікації професії архітектора (Ліда у “Платонові Кречеті”, Зіна, Придорожний із “Приїздить у Дзвонкове”, Барабаш із “Чому усміхались зорі”), прочитується ширше — як реалізація соцреалістичної метафори “людина — будівничий комуністичного майбутнього”, оприявнюючись у побудові дому.

Аналізуючи поняття “дім”, Г.Башляр вирізняє такі його конотативні пласти: “перший світ людської істоти”, “куток світу”, “космос”, які безпосередньо пов’язані з концептом буттєвості. Дослідник пропонує розглядати дім двовекторно: як “вертикальне буття”, що кореспондується до нашого усвідомлення вертикальності, і як “зосереджене буття”, що апелює до нашого усвідомлення центру. Дім, що символізує буттєвість, виконує системотвірну роль у конструюванні поняття “життя”: “У життя є добре начало, воно втілене, захищене, зігріте в лоні дому”¹⁷. Г.Башляр виокремлює реальний і потенціальний статуси дому. Аналізуючи потенціальний статус, він визначає основний семантичний ключ до розшифрування поняття “дім” — цінність мріяння. “Дім — притулок мріяння, дім захищає мрійника, дім дає нам змогу мріяти у світі”¹⁸, — стверджує дослідник.

Мріяння, стимульоване ідеологічною доцільністю, як формант нового комуністичного майбутнього, оприявленого в побудові дому, — основний фокус у драмі “Приїздить у Дзвонкове”. У творі відображаються реалії післявоєнного села, зокрема осмислюється стратегія його відновлення. Власне, концептуалізуються дві буттєві моделі — “спокійно жити”, що її сповідує голова колгоспу Марина Гордієнко, і “красиво жити”, реалізована головою сільради Ганною Грушею. За текстом, “красиво жити” означає відбудувати село, подарувавши кожному колгоспнику дім. Теза “відбудувати дім” набуває символічно-ритуалізованого значення.

Наприклад, актуалізуються біблійні конотації, за якими дім розцінюється як місце, де людина може розраховувати на те, що буде прийнята; він символізує надійність і порядок. Однак башлярівські інтерпретаційні моделі ефективніші для аналізу образу дому в тоталітарному світі. Як “вертикальне” й “зосереджене” буття він оприявлений у ієрархізованому тоталітарному сакрумі, де верхня межа позначає абсолют (ідеологію, вождя), який надає значення всьому сущому, продукуючи “зосередженість” буття, а нижня символізує власне людське буття, неструктуроване й недосконале.

У драмі “Приїздить у Дзвонкове” зображені герої, загублені й розгублені в хаосі післявоєнного життя. Колишні передовики сільського господарства Степан і Ярина, побачивши закордонне життя, не можуть адаптуватися до реалій практично знищеного села. Стомилася від війни голова колгоспу Марина Гордієнко, яка

¹⁷ Башляр Г. Дом от погребя до чердака. Смысл жилища // *Логос*. — 2002. — № 1. — С. 4.

¹⁸ Там само. — С. 3.

тепер прагне лише спокійно жити. Усі ці герої позначають недосконале “власне людське буття”. Ганна Груша, усупереч реаліям, прагне створити нове соціалістичне село, закликавши на допомогу архітекторів. Ідеологічно обґрунтовує проекти Груші Прокіп Ключка, член правління колгоспу. Він утілює “голос” абсолюту, пропонуючи новий формотвірний принцип комуністичного майбутнього — мрію. Башлярівські рефлексії про цінність мрії, “захованої” в домі, отримують у тоталітарному тексті своє перверсивне втілення. Герой стверджує: “Да, це добре, коли людина має власну мрію. Без неї людина, яка вона б не була, в якому мундірі не ходила і які б відзнаки не мала, перетворюється на ту птицю, яка сидить в болоті і тільки кумкає” (3, 83). Звідси і прогностичність мислення: “Я бачу таке, [...] що і в сто років не вбереш” (3, 91). Як наслідок — дім збудований, село відновлене. Незважаючи на реалії, що вказують на неможливість здійснити це завдання, наприкінці твору голова сільради звітує про відновлення села, що передбачає подолання післявоєнного хаосу й повернення до “світового порядку”.

Інший конструктивний чинник тоталітарного простору — образ саду, який у просторовій та ідеологічній вертикалях дуже прикметний для О.Корнійчука. Показовий, скажімо, проект структурування села у драмі “Приїздить у Дзвонкове”: “На центральній площі села мусить бути сад, а в саду пасіка. Навколо неї соняшники. Сад, пасіка, соняшники, в центрі — сільрада” (3, 71). Або організація побутового простору у драмі “Макар Діброва”: “Збудувала для вас нову хату, посадила сад” (3, 191). Звідси відповідне сприйняття простору: “Не село, а суцільний сад” (3, 206). Прикметно також, що згадки про сад зустрічаються приблизно 20 разів у драмі “Макар Діброва” і 15 разів у драмі “Чому усміхалися зорі”. Не буде перебільшенням сказати, що й міський, і сільський пейзаж О.Корнійчук бачить як сад, що кількісно і якісно свідчить про концептуальність цього образу.

Образ саду — універсальна культурна модель, яка репрезентує “мікрокосм у його ідеальному вираженні”. Концептуальність образу саду Д.Лихачов пропонує розглядати так: “Сад — це Всесвіт, книга, по якій можна читати Всесвіт. Водночас сад — аналог Біблії, бо сам Усесвіт — це ненавчимо матеріалізована Біблія. Усесвіт — своєрідний текст, по якому читається божественна воля. Але сад — книга особлива: вона виражає світ тільки в його добрій та ідеальній сутності. Тому вище значення саду — рай, едем”¹⁹.

В історіографії культури можна виокремити кілька концепцій саду, серед них найбільше популяризується християнська, яка тримається на дихотомії старо- й новозаповітного варіантів саду. Л.Шевченко зазначає з цього приводу: “Концептуальний конструктив християнського світогляду — протиставлення *Саду Едемського* — *Саду Гетсиманського*. *Сад Едемський* — понятійна й вербальна тотожність раю, чистоті, спокою, блаженству, гармонії з божественним світом, це місце, де створена за подобою Бога людина асоціюється з небесною сферою, невинністю й безгріховністю. *Сад Гетсиманський* — антитеза благодаті, місце зради Вчителя, муки, страждання [...]”²⁰. Однак слід зазначити, що домінантою саду в біблійному тексті все ж виступає символічний образ Едему, раю. Відповідно культивується інтерпретація саме цього інваріанта біблійного образу. Тоталітарна культура в цьому випадку — не виняток.

У тоталітарній проекції образ саду як “ідеального представлення буття” може прочитуватись як сигнал про повернення втраченого раю, його ідеального устрою, що оприявнився в реальному житті й означив ідеалістичну завершеність тоталітарного світу²¹.

Окрім того, слід актуалізувати ще принаймні дві інтерпретаційні вертикалі. Т.Цив’ян зазначає, що “за своїм походженням (елемент культури) і семантикою (сакральна

¹⁹ Лихачев Д. Поэзия садов. — СПб., 1991. — С. 19.

²⁰ Шевченко Л. Символіка саду в біблійному тексті // Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу. — К., 2001. — С. 262.

²¹ Про сад у тоталітарній культурі див.: Добренко Е. Сади соцреалізму // Політэкономія соцреалізму. — М., 2007. — С. 508-529.

цінність, що потребує охорони) сад — замкнений, огорожений [...] простір із контрольованим входом і виходом”²². У цьому випадку для тоталітаризму, який абсолютизував принцип контролю, образ саду — найоптимальніший культурний відповідник, що художньо легітимізує замкнений простір тоталітарної цивілізації. Тоталітарний сад як символ “звідусюди огороженого” позначає умиротворений, укритий, упорядкований простір, який резонує інший простір, означений лише хаосом.

Друга інтерпретаційна вертикаль пов’язана з епістеміологічним статусом образу саду, його вписаністю у сферу культури та актуалізацією принципу естетичного. Т.Цив’ян зауважує, що “необхідна ознака (чи умова) саду — естетична: сад чудовий, його краса визначається тим, що це — сад, але вона не природна, а культурна, тобто відтворює природу”²³. Сад як метафора естетичного в тоталітарній культурі може бути прочитаний двоваріантно. По-перше, як символічна відповідність самій природі соцреалізму — “високо естетизованій культурі”, для якої “естетизувати — означає перетворити світ, трансформувати його “за законами краси і гармонії”²⁴. По-друге, у контексті онтологічних проєктів тоталітаризму домінанта естетичного може сигналізувати про цілісність, якщо актуалізувати суто теоретичний аспект естетичного. Зокрема, В.Халізев зазначає, що “сама *цілісність* того, що сприймається, служить основним джерелом естетичного осягання”²⁵.

Естетизація простору, його упорядкування — ключова стратегія третьої онтологічної моделі О.Корнійчука, закроєної на зображенні досконалості й культурної довершеності тоталітарного світу. Прикметний тут образ “прекрасного саду” у драмі “Платон Кречет”. Власне, це реалізація однієї з провідних сем життя, у виразненні його біблійними експлікаціями. Зокрема, сад, з одного боку, символізує “життя у всій його повноті”, а з другого — “святе місце”: “У прямому фізичному сенсі сад — це добре удобрений і доглянутий простір, що приносить задоволення його володарям і жителям. У ньому виражаються образи забезпечення, краси, достатку й задоволення людських потреб. З ним тісно пов’язаний образ людської мрії”²⁶. Символічний код гармонійності й довершеності, заявлений в образі саду, дає змогу прочитувати його як “ідеал, що посилює значення будь-яких справ, які в ньому відбуваються”²⁷.

Онтологічний простір життя без смерті на ідеологічному рівні структурується категорією правди. Загальноприйнято вважати, що категорії істини і правди репрезентують не тільки фундаментальну проблему теорії пізнання, а й пов’язані з сутністю людського буття. Якщо істина стосується світу речей і подій, які не передбачають присутності людини, то правда пов’язана з людським суспільством. В.Знаков стверджує, що “слово “правда”, на противагу слову “істина”, слід трактувати як здійснення, втілення абсолюту, істини в житті реальних людей”²⁸. Категорія правди розцінюється як право, справедливість, у релігійному дискурсі — як божественна справедливість, божественно визначений порядок на землі.

Істина, яка передбачає відповідність дійсності, втрачає своє абсолютне значення для тоталітарної людини. Натомість актуалізується правда. У тоталітарному вимірі вона здобуває тільки один ціннісний вимір, виступаючи регулятором соціального ладу. В.Дунхем із цього приводу зазначає: “Правда як караюча суспільна справедливість була підґрунтям більшовицької ідеології в цілому”²⁹.

Саме правда набуває абсолютної ціннісної значущості у світоглядних орієнтаціях героїв О.Корнійчука. “Але правда — вище над усе”, — стверджується у драмі

²² Цив’ян Т. Verg. Georg. IV, 116-148: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 148.

²³ Там само. — С. 147.

²⁴ Добренко Е. Политэкономия соцреализма. — М., 2007. — С. 27.

²⁵ Хализев В. Теория литературы. — М., 2002. — С. 16.

²⁶ Словарь библейских образов / под ред. А.Райкена, Д.Уилхойта, Т.Лонгмана. — СПб., 2005. — С. 1019.

²⁷ Там само. — С. 1022.

²⁸ Знаков В. Психология понимания правды. — СПб., 1999. — С. 26.

²⁹ Dunham V. In Stalin’s Time. Middleclass Values in Soviet Fiction. — Durham and London, 1990. — С. 74.

“Фронт”. Ця цінність кодифікується як позаособистісна й надіндивідуальна, прирівняна до універсалій: “Варвару можна вижити, [...] але правду – ніколи”, – проголошує героїня драми “Крила” (3, 311). Знакова в цьому контексті історична драма “Правда”, в якій автор використовує традиційний мотив пошуку правди: український селянин Тарас Голота, запрошений російським пролетарем Кузьмою Рижовим, їде в Петербург шукати правду. Розуміння сутності правди, подане у творі, слід прочитувати, використовуючи категорії, запропоновані В.Соловйовим. Розроблена ним власна концепція правди суттєво відрізняється від кантівської. За Кантом, правда – об’єкт практичного розуму, предмет моральної філософії. В.Соловйов погоджується з основними положеннями етичного вчення Канта, концептуалізуючи при цьому теорію потрібного характеру обов’язкового або морального. Відповідно формується теорія правди: виокремлюється правда реальна, формальна та ідеальна³⁰.

Тарас Голота – носій реальної правди: він селянин-бідняк, який утік із дому, бунтівник проти панства, покараний есерами. Саме таким герой постає перед російськими пролетарями, слугуючи ще одним аргументом на користь більшовиків. У спустошеному моральному світі Голоти (він готовий продати геройську відзнаку за шматок хліба) залишається тільки одна цінність – правда, яка веде до щастя. Саме цей орієнтир приводить героя у пролетарське середовище, яке в його уявленні сповідує “одну правду” – на протиположності соціально диференційованому селу. Але й тут на Голоту чекає розчарування, адже пролетаріат диференційований політично: “Я йшов з села в Сибір, в ліси йшов шукати правду, Кузьма сказав, що вона тут, у пролетаріїв – одна у вас, і я пішов за ним, а виходить, що й у пролетаріїв їх дві” (2,32). За М.Бердяєвим, “шукати Правду” – означає шукати водночас вищу істину, вищу справедливість”³¹. Між двох концептів “правди-істини”, “правди-справедливості” герой О.Корнійчука обирає другий: він стає апологетом соціальної правди. Піднесення ідеальної правди до абсолюту супроводжується знищенням сімейних (політичний розкол у сім’ї Рижових) і соціальних зв’язків (протистояння Васи Сидорова із земляками). Так розчищається ціннісний простір для універсалізації тільки одного зв’язку героя з абсолютним – ідеальною правдою, яка уявляється як спосіб розв’язання всіх соціальних проблем. У творі її уособлює Ленін. Зустріч із ним Тараса Голоти прочитується як ритуал із глибоким символічним змістом. Ленінський варіант ідеальної правди – це візія нової історії: “З Керенським тут покінчимо, допоможемо й товаришам українцям, грузинам, білорусам ... Ми переможемо, сьогодні, товаришу, неодмінно переможемо!” (2, 61). Для освяченого прийняттям у партію героя вона відкриває необмежені перспективи для реформування життя: “Довго шукав я правду і тут знайшов її. Веди, Кузьмо, тепер ми знищимо все, що стане на дорозі нашій...” (2, 62). Стихийна революційність Тараса Голоти у процесі пошуку правди перетворюється на ідеологічну довершеність: готовність моделювати життя згідно з більшовицькими цінностями.

Тоталітарне мислення, що характеризується релігійністю, актуалізує віру як основний механізм реалізації онтологічного проекту, спрямованого на істинність і абсолютність. За В.Соловйовим, саме віра й заснована на ній релігія говорять нам про те, що не тільки буває чи є, а й про те, що істинне саме собою й мусить бути. Як констатує філософ, “специфічна різниця між релігійною вірою, з одного боку, і філософським розумом й дослідною наукою – із другого, у тому, [...], що ці останні дають тільки факти, а саме: досвід дає факти емпіричні чи випадкові, а розум – факти універсальні й необхідні, чи закони; релігійна віра дає не факти, а начала”³². Три способи пізнання дійсності однаково належать тому, що вже існує, але, як зауважує В.Соловйов, вони позначають різні його сфери: досвід – те, що існує в реальному емпіричному явленні, розум – у загальних законах його буття, віра – те, що існує в його абсолютності, отож начала, засновані на вірі, – цілісні й позитивні. Так кваліфіковано гносеологічний статус концепту “віра”.

³⁰ Соловьев В. Оправдание добра. – М., 1996.

³¹ Бердяев Н. Самопознание. – М., 1991. – С. 391.

³² Соловьев В. Вера, разум и опыт // Вопросы философии. – 1994. – №1. – С. 117.

Віра, яка означає те, що існує в його абсолютності, – у цьому секрет значущості цього концепту для тоталітарної людини. Виховання вірою, випробування вірою – основні дидактичні принципи тоталітаризму. “Пам’ятай, Гайдаю, той перестає бути більшовиком, хто починає боятися маси, хто не вірить їй ...” – учить Оксана в “Загибелі ескадри” (1, 33). Знакова щодо цього риторика Кузьми з драми “Правда”, яка сигналізує про корелятивність понять “правда” й “віра”: “Товариші, ця дівчина носила вам “Окопну правду”, її есери викинули. Ну, і що ж? Прийшла знову до вас ... бо вірить вам, і мені соромно за тебе, Тарасе, ти не віриш... Кому? Кому не віриш?.. Народу в шинелях?.. Хіба вони всі йдуть за Керенським? Неправда!.. Хіба вони хочуть війни? Неправда! Хіба можна обманути народ? Неправда, ніколи!” (2, 41).

Взаємодотичність віри й абсолюту в тоталітарному світі сприяла тому, що віра стала “обмінною цінністю”, атрибутом влади. Вірою нагороджують і карають. У драмі “Богдан Хмельницький” проблема становлення Хмельницького як полководця і як державного діяча безпосередньо пов’язана із проблемою “віра-зрада”. Віра стає основним регулятором міжлюдських стосунків. Політично засуджена Ганна із драми “Крила” найбільше страждає не від покарання, а від чоловікової підозри, втрати довіри. Для Ромодана, її чоловіка, партійного керівника-високопосадовця – це великий урок: “[...] той, хто не вірить найближчому другу, щоб не говорили про нього, той не може вірити нікому” (3, 350).

У тоталітарному світі концепт “віра” універсалізується завдяки радикалізації його онтологічного статусу. М.Савельєва зазначає: “...“механізм” віри складений з того, що людина, котра перебуває на такому високому щаблі розвитку, що здатна усвідомлювати своє “Я”, у мить цього усвідомлення *добровільно* втрачає це “я”, віддаючи його під владу Абсолютної надреальності у формі Божества або суспільного ідеалу. Результатом такого само відчуження (або, як називав це Григорій Богослов, “самоскасування”) можуть бути щонайнесподіванішими. За певних обставин віра виступає як найсильніший або найслабший засіб перероблення життя”³³. Звідси стає зрозуміло, чому для тоталітарної людини – будівничого нового комуністичного майбутнього – віра слугує основоположним засобом.

Художній простір драматургії О.Корнійчука пройнятий твердженням героїв “Я вірю!”, що позначає їхню “волю до віри” (С.Франкл). Однак для становлення героя, для набуття ним ідеологічної довершеності важлива ініціація освячення вірою, потрапляння в її силове поле. Віра означає не тільки праведність морально зорієнтованого життя, а й повноту буття. Статус довершеності героя у драмі “Платон Кречет” символізується вірою в його неперевершений хірургічний талант, висловленою кількома персонажами перед важливою операцією. У тексті наголошується, що врятувати хворого практично неможливо, однак хірурги вірять, оскільки “прагнуть реальності *дива*”, яке розуміється як “процес здійснення принципово неможливого”³⁴. Сцена умовного благословення Кречета показова: влада завдяки “вірі-довір’ю” (О.Мень) освячує героя на подвиг – на порятунок безнадійно хворого. Тобто завдяки вірі герой пов’язується з абсолютним, формуючи тоталітарні закони буття.

Отже, у драматургії О.Корнійчука репрезентовано три онтологічних проекти, визначені домінантою жертвовної смерті, ситуацією, коли “смерті нема”, і риторикою смерті. Тенденція до “ув’язнення” смерті відкриває необмежену перспективу для моделювання життя. Основним онтологічно ціннісним орієнтиром тоталітарної людини служить правда, яка ідеологічно структурує онтологічний простір. Віра реалізує прямий зв’язок тоталітарної людини з абсолютним, засвідчуючи довершеність тоталітарної онтологічної моделі.

м. Ніжин



³³ Савельєва М. Віра як спосіб пізнання дійсності: постановка проблеми // *Філософська і соціологічна думка*. – 1994. – № 3-4. – С. 111.

³⁴ Там само. – С. 113.