



ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ



5

КНИГА 2

Лілія КОСТЕНКО

МАРУСЯ
ЧУРАЙ



РОМАНИ І ПОВІСТІ
1982. № 2



МИСТЕЦТВО

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ТИЖНЕВИК
УКРАЇНЬКОЇ СЕКЦІЇ В СЕУКРАЇТКОМА

ЧЕРВЕНЬ
ч. 3



про
жур

сторі
ін

ваш
найте



УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА XX — початку XXI СТОЛІТЬ 5 ТОМ



КНИГА 2

Редакційна колегія тому, кн. 2

ЖУЛИНСЬКИЙ М. Г. — головний редактор
БОНДАР М. П. — заступник головного редактора, відповідальний секретар
СУЛИМА М. М. — заступник головного редактора
ГРИЦЕНКО П. Ю., ДАШКІВСЬКА Л. А., ДЗЮБА І. М.,
КРАВЧЕНКО А. Є., КУЛЬЧИЦЬКИЙ С. В., НОВИЧЕНКО Л. М.,
ОНИЩЕНКО О. С., ПОПОВИЧ М. В., СКЛЯРЕНКО В. Г.,
СКРИПНИК Г. А., ФЕДУК О. К., ШЕВЧУК О. В.

НАУКОВА ДУМКА

довкола ідейно-стильових домінант, народжених у вільній творчій конкуренції, відбулася всупереч внутрішній логіці розвитку: через насильне насадження штучної імперської концепції ієрархічної єдності літератури. Природні гуманістичні орієнтири розвитку національної культури було підмінено соціально-класовою утопією, а повнокровне розмаїття літературних організацій — єдиною Спілкою письменників СРСР, у якій українській літературі відводилася роль провінційної філії.

У драматургії творчість М. Куліша є явищем унікальним і синтетичним, вона окреслює становлення українського модерного стилю. Історичні умови фатально перешкодили визнанню й утвердженню письменника у ролі “законодавця” в цій галузі, через те й дальший розвиток української драми пішов іншим шляхом: до класових псевдоцінностей і нівелювання національних пріоритетів. Гуманістичні вартості були підмінені в ній класовим Абсолютом, а ідеали — соціальним стандартом.

1.3. Панування соціалістичного реалізму: 1930—1950-ті роки

1.3.1. Літературний процес

Після блискучого піднесення 1900—1920-х рр. наступне тридцятиліття в розвитку української культури було безумовним спадом. Упродовж цього нелегкого періоду визначні культурні діячі намагалися зберегти набутки попередників, популяризувати їх, за першої ж можливості видрукувати те, що було вилучено й заборонено. Поодинокі успіхи, мистецькі досягнення прорізували навколишню темряву, але не могли її розвіяти.

Перші арешти серед харківських і київських письменників почалися вже на рубежі 30-х рр. За сфабрикованою НКВС справою “СВУ” були засуджені і представники старої інтелігенції (С. Єфремов, Л. Старицька-Черняхівська, А. Ніковський), і дехто з молодшого покоління, скажімо, М. Івченко. З 1933 р. хвиля арештів загрозливо наростає. Самогубство Хвильового і Скрипника нікого не змусило ані прозріти, ані одуматися. Навпаки, навіть у надгробних промовах їх звинувачували й ганили. “Коли вони сердяться й лаються, — записував у ті дні В. Винниченко, — то значить, вина в них самих за ці смерті, вина в тих умо-

вах та обставині життя, в яких довелося бути померлим. Річ, очевидно, не в малодушності, а в неможливості повестися інакше в тих умовах”¹.

У тоталітарному суспільстві митець міг досягнути певних успіхів лише за умови постійного протистояння системі, сповідування власних художніх принципів. Нівеляція творчих особистостей в лещатах соціалістичної естетики особливо посилювалися з ліквідацією літературних угруповань після виходу в квітні 1932 р. відповідної постанови ЦК ВКП(б) і створення єдиної спілки радянських письменників. Митці різних світоглядних і естетичних орієнтацій були позбавлені групових видань, а отже, і можливостей відстоювати свої творчі принципи. Стильове розмаїття, властиве українській літературі впродовж першої третини ХХ ст., досить швидко змінилося одноманітною “життєподібністю”. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що українське мистецтво розвивалося в ненормальних умовах

¹ Винниченко В. Щоденниковий запис від 12 липня 1933 р. // *Хвильовий М. Твори: В 5 т.* — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 219.

майже цілковитої ізоляції від світових художніх (зокрема й стильових) тенденцій. Упродовж 30—50-х рр. європейські інтелектуали пережили захоплення фрейдівським психоаналізом, феноменологією Гуссерля, екзистенціалізмом Ж.-П. Сартра, багатьма іншими філософськими, естетичними теоріями й концепціями. Українська культура мала орієнтуватися на “єдино правильне” вчення, що може дати відповідь на всі, мовляв, сумніви і проблеми. Водночас із такою культурною ізоляцією було зроблено все, щоб розірвати зв'язки з українською літературною, культурною традицією. Під забороною опинилися найвизначніші праці українських істориків, літературознавців, філософів. З підручників літератури зникли імена багатьох класиків, а тих, кого канонізували, навіть Шевченка, Франка, Лесю Українку, дбайливо просіювали крізь ідеологічне сито.

Постанова ЦК ВКП(б) “Про перебування літературно-художніх організацій” (1932) означала остаточну “колективізацію” мистецтва. Тепер уже художник справді ніяк не міг відмовитися від ролі “колісатка і гвинтика” державного механізму. Хоча змусити прийняти цю роль було непросто. За деякими підрахунками, в роки терору репресовано майже три чверті українських письменників. Ті ж, хто уникнув найстрашнішого, жили “посмертним” існуванням. Прикладом такого існування може стати разюче падіння художнього рівня творчості найбільших українських поетів — П. Тичини і М. Рильського. На зміну недавньому розмаїттю стильових течій приходить “єдиний метод” — соціалістичний реалізм. Феномен соціалістичного реалізму заслуговує аналізу, можливо, не так з погляду естетичного (врешті, кожен талановитий твір виламувався з лещат панівного методу), як з точки зору літературного побуту, взає-

мин, з одного боку, письменника і читача, а з іншого — письменника і влади. Утвердження нового методу відбувається не безконфліктно. Заперечуючи поняття соцреалізму, відкидають здебільшого як насильно прищеплене лише означення “соціалістичний”. Але коли говорити про рубіж 20—30-х рр., то щодо української літератури насильством було і проголошення саме реалізму єдиним стилем, “суголосним добі”. Він аж ніяк не видавався найавторитетнішим, адже це якраз період розквіту суб'єктивних стилів, активного заперечення принципу зображальності, життєподібності (як і в більшості європейських літератур). Однак “вуспівці” оголосили непримиренну війну таким зловорожим ідеалістичним напрямом, як романтизм, імпресіонізм, символізм. Натомість безапеляційно насаджувався “монументальний реалізм”, що його тодішні літературні дотепники охрестили “монументальним непорозумінням”. Дбаючи про стерильність цього монументального витвору, його безоглядні ревнителі відкидали навіть традиційні жанрові канони, мистецькі засоби, прийоми. Скажімо, було безкомпромісно викрито й затавровано психологізм як наскрізь буржуазний пережиток минулого.

З утвердженням соціалістичного реалізму принципово змінювалася адресація художньої літератури. Для вдумливого, освіченого читача “Синьої далечини” й “Тринадцятої весни” збірка М. Рильського “Знак терезів” (1932) була лише свідченням капітуляції поета перед режимом. П. Тичина, за образним висловленням Є. Маланюка, мусив змінити свій кларнет на бадьору дудку. (До речі, соцреалістичні вірші Тичини, як-от знамените “Партія веде”, такі безпомічно-прямолінійні, що породжують навіть думки, чи це не пародія поета “з подвійним дном”.) Барабанні декларації мали на увазі не процес читачевої співтвор-

чості, не проникнення в складність і драматизм авторських переживань, навіть не “виховання почуттів”, а лише більш-менш старанне засвоєння обмеженого набору готових гасел. Коли мистецтво — тільки засіб агітації й пропаганди, то читач стає пасивним споживачем, а не учасником творчого акту.

Які душевні злами й трагедії переживали визначні таланти, пристосовуючись до ролі “коліщатка й гвинтика”, можна лише здогадуватися, але читаючи Тичину й Рильського, Довженка й Бажана, Яновського й Сенченка, бачимо поступову руйнацію творчих особистостей. (З боєм і соромом не раз нотував такі настрої у своєму щоденнику О. Довженко: «Мені важко од свідомості, що “Україна в огні” — це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо, видно, не потрібно, крім панегірика»². Зламаний П. Тичина навіть для себе, “в шухляду” майже нічого не писав. І в ліберальні 60-ті рр. вже не зміг навіть наблизитися до своїх вершинних досягнень. М. Рильський, якому і в найпідліші часи служила опорою закоріненість у світ великої класичної культури, поряд із тріскучими деклараціями навіть у 30-ті — 40-ві рр. міг дати такі ліричні перлини, як “Шопен” (1934) чи “Остання весна” (1945). Поетове “третє цвітіння” 60-х змушувало його шанувальників згадати геніальні збірки досоцреалістичного періоду. А О. Довженко, пройшовши через роки приниження, заборон і знущань, якось записав у щоденнику: “Але все ж, щоб бути художником, треба мати залізну мужність”³.

Схожі тенденції спостерігаємо не лише в літературі, а й в *образотворчому, музичному, театральному мистецтві*. У живописі після розквіту цього жанру в 20-ті рр., здобутків К. Малевича, М. Бойчука, А. Петрицького, О. Ек-

стер, В. Меллера, С. Гординського насаджується народницький академічний стиль XIX ст., догматичне превалювання зображальності над виражальністю. До того ж все це мало бути зрозумілим “широким масам трудящих”, і на творче експериментаторство, стильові пошуки накладалися заборони. Соцреалізміві художнє новаторство, що постійно декларувалося як його невід’ємна риса, насправді було чужим. Навіть музика підлягала “виробничому” спрямуванню.

Але і в цей час з’являлися цікаві твори: цикл ескізів А. Петрицького до мультфільму “Ніч перед Різдом”, полотна — “Повінь” О. Шовкуненка, “Золота осінь” М. Бурачека, графіка В. Касіяна, живопис Т. Яблонської, М. Глушченка, К. Трохименка, М. Дерегуса, А. Ерделі. На ці роки припадає пора творчого розквіту талановитої народної художниці Катерини Білокур. Серед музичних творів відзначимо Другу симфонію Б. Лятошинського, балет К. Данькевича “Лілея”.

Після розгрому “Берозоля” Леся Курбаса, усунення з театального життя багатьох провідних драматургів, режисерів, акторів український театр упродовж 30—50-х рр. перебував на грані глибокої депресії. І хоча в цей час творили такі визначні митці, як М. Крушельницький, І. Мар’яненко, Г. Юра, А. Бучма, Б. Романицький, проте примітивний репертуар, захланність театального життя не дозволяли вповні розкритися їхнім талантам. Вульгарно трактована система К. Станіславського знищила все розмаїття сценічних форм. Традиції виконавської школи продовжили З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Патор-

² Довженко О. Твори: В 5 т. — Київ, 1985. — Т. 5. — С. 177.

³ Там само. — С. 187.

жинський, М. Донець, М. Донець-Тесейр та ін.

Соцреалізм не лише займає півстояття в розвитку української літератури ХХ ст. Він особливим чином трансформує, імітує та пристосовує до себе форми художнього мислення, вироблені іншими, іноді цілком антагоністичними естетичними напрямками і школами. Соцреалізм не є замкненою і стабільною системою. Література соцреалізму — досить динамічна, ієрархічна та історична система, у котрій по-своєму повторюються опозиції “високої” і “масової” культур, які використовував модернізм (всупереч загальноприйнятній думці, що модернізм протилежний популярній культурі, він її активно застосовував). “Високими”, або класичними, в соцреалізмі визнаються ті твори, які найчистіше виражають соцреалістичний стиль як певний гомогенний варіант тотально зімітованої згідно з соціалістичним ідеалом дійсності. Однак поруч існують явища масової соцреалістичної літератури — численні варіанти спопуляризованих образів-кліше, примітивних пісеньок, нарисів, анекдотів, оповідань про героїв-богатирів тощо.

Соцреалізм також має власні історичні варіанти: у 30-ті, 40-ві, 50-ті і 60-ті рр. ми маємо справу з різними соцреалізмами. Виміри їхні простягаються від формульних жанрів виробничого роману та роману про колективізацію до жанрів, свідомо спрямованих на отождолення з традиційними формами популярної культури, зокрема фольклорними, як, наприклад, у псевдонародних піснях і думках про Сталіна, і до гібридних жанрів масової культури, яка повинна не лише навчати, а й розважати читача, — детективів, любовних романів, пригодницької літератури. У певному сенсі можна говорити, що соцреалізм по-своєму вичерпує естетичні тенденції, властиві новітнім формалістич-

ним напрямом, доводить їх до крайнощів і, що особливо, імітує їх, оскільки переводить в інший, неприйнятний для них реєстр — реалізмоподібність. Реалізм — ця основна категорія соцреалізму — стає полем кітчу, котрий виконує роль ікони для освячуваних соціалістичних ідеалів і водночас закріплює принципову *нейронічність*, яка є однією з основних прикмет тоталітарної свідомості.

Соцреалізм запозичає в революційного авангарду 20-х рр. принципи художнього конструювання нової реальності. З часом авангард, зокрема у 30-ті рр., все більше підпорядковується новій офіційній культурі, яка використовує розроблені в межах лівого авангардного мистецтва принципи “соціальної інженерії” і театралізованого ритуалу — масового дійства — для пропагандистських цілей та розвивається в бік зростаючого монументалізму.

Одностайність сприйняття закладається в підвалини тоталітарної радянської культури. Однак і сама література соцреалізму орієнтувалася на тотальність і типовість. Соцреалізм вимагає розуміння цілого, а не фрагментів реальності, мусить бути ієрархією верховних цінностей над частковим і буденним. При цьому наголошувалося, що вкрай неприйнятною є, наприклад, практика письменників-модерністів на зразок М. Пруста і Дж. Джойса з їхньою увагою до дрібних деталей, до щоденності й потоку свідомості. Ані великих подій, ні великих людей, ні великих ідей, лише життя одного героя в один день — така джойсівська реальність неспроможна, говорилося на Першому з'їзді письменників, відтворити соціалістичне будівництво й епічну велич Магнітки або Кузнецька ⁴.

⁴ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — Москва, 1934. — С. 316.

При цьому весь семіотичний процес означування та дешифрування знаків і кодів того культурного послання, яке транслював радянський автор, набував ритуального характеру. Соцреалізм перетворювався на канонічну доктрину, втілену певним рядом художніх текстів, серед яких фігурували передусім такі речі, як “Чапаєв” Д. Фурманова, “Мати” М. Горького, “Молода гвардія” О. Фадєєва, “Тихий Дон” М. Шолохова, “Цемент” Ф. Гладкова. “Історія ще не знала такої впливової сили художніх образів, які явила світові радянська література, — узагальнювалося і в “Історії української літератури” 1959 р. При цьому список канонічних радянських текстів був сталим і не змінювався, до нього лише додавалися нові імена. «Герої таких творів, як “Молода гвардія” О. Фадєєва, “Піднята цілина” М. Шолохова, “Чапаєв” Д. Фурманова, “Як гартувалась сталь” М. Островського, “Залізний потік” О. Серафимовича, “Повість про справжню людину” Б. Полевого, “Прапорonosці” О. Гончара, “Платон Кречет” О. Корнійчука, герої поем і віршів В. Маяковського, Дем’яна Бедного, О. Твардовського, П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана та багатьох інших, — відзначали автори “Історії літератури”, — стали для мільйонів читачів зразком поведінки, самовідданості, бойового і трудового героїзму. Такого великого впливу на життя, на читачів радянська література досягла завдяки методові соціалістичного реалізму»⁵.

Окрім усталеного канону, механізм дії соцреалізму залежав також від певного набору кодів — жестів, виразів, вчинків, колізій, характерів; ці коди мали ідеологічне навантаження і репродукувалися в цілому ряді творів меншого калібру, тих, що взорувалися на основних, канонічних для соцреалізму творах. Особливу роль виконував код “позитивного героя”.

Соцреалізм обслуговував смаки широкої публіки і служив формою соціалізації не для одного покоління радянських людей. Уже починаючи з 30-х рр. література соціалістичного реалізму заповнює нішу між традиційною культурою, фольклором та новими умовами життя, передусім міського населення, зростання якого пов’язане з процесами модернізації суспільства. Таким чином, окрім суто пропагандистських та ідеологічних моментів, література соцреалізму складалася як література масова. В цьому сенсі “радянські романи-життя нових святих, казкові наративи радянського кіно — функціональний аналог міської масової культури з її поліцейським романом і романом-фейлетоном, як підручниками міського життя”⁶.

Соцреалізм використовує метонімічну схожість між реальними об’єктами та їхнім художнім відображенням. При цьому обставини і характери служать типовими, ідеологічно забарвленими схемами, формули яких повторюються з тексту в текст. Абстрактні ідеологічні поняття, такі як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо, персоналіфікуються і перетворюються у певного роду оповіді (наративи), що так само можуть тиражуватися, переходити з тексту в текст. У передчутті літератури соцреалістичних замовлень М. Хвильовий не переставав боронитися від таких ідеологічних кліше. “Про що я буду писати? Про те, як пролетаріат Радянського Союзу, згинаючись під вагою величезних труднощів, відважно викинув гасло реконструкції всього свого на-

⁵ Історія української літератури: У 2 т. — Київ, 1959. — Т. 2. Радянська література. — С. 28.

⁶ Козлова Н.Н. Соцреализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: Социалистический реализм / Отв. ред. Н.М. Куренная. — Москва, 1995. — С. 209.

родного господарства, йде як самовідданий провідник і саме по тому важкому шляху, що виводить людськість із темряви капіталістичного тупика і проводить її до сонячних просторів соціалізму? Чи, може, про те, як розривалась завіса темряви над новими, колективізованими хуторами й селами? Чи, може, про те, як світовий пролетаріат вітав в день 50-річчя свого ватажка, залізного солдата революції — Сталіна? Про це багато краще й соковитіш вже розповіли вам наші пролетарські газети”⁷.

Література соцреалізму забезпечує передусім ідеологічну впізнаваність образів і сюжетів. До цього додається оволодіння новою офіційною мовою, що виступає засобом інтеграції в процесі складання соціалістичної ієрархії. Нова радянська номенклатура вирізняється наперше тим, що володіє такою офіційною мовою. Між тим у 20—30-ті рр. бачимо ще своєрідний мовний бриколаж, де нова мова ще не усталилася, й освоєння революційного мовлення та ідеологізація мови, так би мовити, були ще болісною, навіть фізіологічною (“нутрянною”) справою, що, наприклад, засвідчує проза М. Хвильового.

Майже сакральний зміст, який втілюють соцреалістичні коди, спрямований на підтримку ідеологічних установ — ідеї соціалізму як константи, котра видозмінює всі процеси розвитку, всю еволюцію форм, весь розвиток людської природи, зрештою, яка визначає сенс усього буття. Така телеологія, передбачена зображенням реальності в її революційному розвитку, стає основним змістом соцреалізму.

У 30-ті рр., коли поняття соцреалізм виникало, ця телеологія несла в собі елемент романтичного творення ідеального майбутнього — комунізму. У виданій 1959 р. “Історії української літератури” у другому томі, присвяченому ра-

дянській літературі, соцреалізму відводиться цілий підрозділ. У ньому бачимо опосередкований відгомін нещодавньої дискусії про соцреалізм, який визнається єдиним методом реалістичної літератури. “В основі соціалістичного реалізму лежить єдність ідеалу і дійсності, яка властива соціалістичному суспільству; відпадають умови для відособлення романтизму як самостійного художнього методу”⁸, — стверджують автори “Історії”. Щоправда, вже визначається і сфера функціонування романтизму: “Революційна романтика виявляється в уславленні героїки комуністичного будівництва та захисту Вітчизни, у ствердженні нового, якому належить майбутнє. В самій дійсності закладені умови, за яких революційна романтика органічно поєднується з реалістичним поглядом на світ, найтверезіша практична робота з найвеличнішою героїкою і грандіозними перспективами, сугуба діловитість і практичність з постійним прямуванням вперед”⁹.

З погляду загальнокультурного дискусія 1957 р. легалізувала наявність романтизму в межах соцреалістичної літератури. Звичайно, не було й мови про те, що під лозунгами романтичності могло відбутися повернення авангарду в радянську літературу. І все ж узаконення романтизму по-своєму позитивно відбилося на літературі — урізноманітнення радянської літератури у 60-ті рр. відбувалося не без впливу романтичної парадигми. У будь-якому разі романтизм допускав елементи гротесковості, “химерного” і “магічного” реалізму, поетичного універсалізму тощо.

⁷ Хвильовий М. Пролог до книги сто сорок другої // Хвильовий М. Твори: У 2 т. — Київ, 1991. — Т. 2. — С. 710.

⁸ Історія української літератури. — С. 29.

⁹ Там само.

Попри урізноманітнення стилю та нові конфлікти, література хрущовських часів, дисидентська література, навіть твори 80-х рр. засвідчують живучість принципів соцреалізму та його основних моделей. У радянській літературі все ще лишається базовим “основний” сталінський сюжет, із незначними функціональними модифікаціями останнього. Звідси — використання старих кліше (машина, сад, батько і син, керівник-учитель і простий робітник) та традиційних опозицій типу звичайного—незвичного, буденного—легендарного, місцевого—універсального.

У ранню післясталінську добу натрапляємо на трактування соцреалізму як високого класицизму, що, по суті, є обґрунтуванням соцреалізму як тоталітарної культури, у якій зникає різниця між високою офіційною та популярною культурами. Можна вважати сталінську тоталітарну культуру виразом популярної (масової) літератури, ознаками якої стають фрагментарність, відкритість кінця і тяга до повторення та продовження історії, а також перетворення текстів на своєрідні палімпсести, які переписуються і корегуються залежно від партійної лінії. Елементом формування масової культури стають також штучність багатьох колізій та конфліктів (або, як говорилося офіційно, зведення “всієї складності життя до боротьби між кращим і просто хорошим”).

Попри цілком зрозумілі ідеологічні мотиви, кампанія боротьби проти “безконфліктності”, яка розгорнулася в післявоєнні часи, мала на меті перепинити формування масової літератури і наголосити пропагандистські цілі та драматичний характер боротьби за комунізм як основну тему соцреалізму. “Була розгорнена боротьба з аполітичністю, з проявами формалізму, естетського смакування собою, пошлістю, ви-

кривленням дійсності, за бойове, глибоко ідейне, високохудожнє соціалістичне мистецтво”¹⁰, — підсумовувалося у “Большой Советской Энциклопедии” за 1947 р. І все ж критика не могла не визнати того факту, що висока сталінська література достатньо видозмінилася порівняно з 30-ми рр. Легалізуються права романтизму на зображення певних аспектів життя (героїки подвигу, наприклад), відводиться певний тематично-жанровий діапазон і для творів з “антагоністичними конфліктами” (твори, присвячені минулій війні, “класовій боротьбі в країнах капіталу”, твори на історичні теми, зрештою, пригодницькі жанри на основі недалекої історії, наприклад, “І один у полі воїн” Ю. Дольд-Михайлика).

І все ж логіка розвитку комунізму закономірно веде до зникнення конфліктів. Так, соцреалізм у результаті переходить у свою вищу фазу — реалізм комуністичний. Саме так А. Терц називає той тип соцреалізму, який виникає в пізньосталінську добу. Від класицизму соцреалізм запозичує пафосність, неіронічність, ієрархію характерів, характер позитивного героя, високу лексику, причому герої нових книг, порівняно з 30-ми рр., мають “добре виховання”, набули манер і елегантії у вбранні. У високій сталінській літературі зростає роль кліше, штампів, основним настроєм стає непереборний оптимізм, а ритуальна функція “позитивного героя” полягає в тому, щоб продемонструвати ідеальну гармонію соціалістичного світу. Не без іронії О. Корнійчук дав дотепну схему “основного сюжету” післявоєнних творів на селянську тематику: “Схема ця приблизно така: приїздить на село демобілізований воїн,

¹⁰ Большая Советская Энциклопедия. — Москва, 1947. — Т. 52. — С. 246.

як правило, інвалід. Потрапляє у відсталий колгосп. Виступає на боротьбу проти людей, що заважають розвиткові колгоспу. Піднімає на цю боротьбу односельців, добивається перемоги, в кінці твору стає або головою, або парторгом колгоспу”¹¹.

“Візуальний кітч” — плакатність зорових образів-картин — виконує роль ідеологічних кодів і стає чи не основним образотворчим принципом не лише в малярстві, а й у літературі періоду сталінізму. Можна навіть говорити, що роль кітчевих образів-символів настільки зростає, що підміняє роль “основного сюжету”¹². Кітч монументалізує і прояснює основні цінності, ідеали та конфлікти, а також своєрідні псевдокатарсисні моменти, патетично підкреслювані у текстах. Загалом іконічні образи-коди, на яких засноване соцреалістичне мистецтво, від самого початку забезпечували впізнаваність і були провідниками ідеологічного змісту. Іконічні образи досить легко перетворюються на кітч, особливо тоді, коли гублять трансцендентальний смисл, який намагався передати авангард, і стають засобом пропаганди та втіленням соціалістичного пафосу.

У літературі пізнього сталінізму кітч — явище досить поширене. Про це свідчать, наприклад, тексти, присвячені Сталіну й зібрані в інкрустованому золотом виданні “Великому Сталіну” (Київ, 1949), що можна розглядати як канон сталінського кітчу. Авторські поетичні тексти і народні пісні у збірнику цілком безособові, їх об’єднує лише ідеологічна риторика, яка насправді нікого і ні в чому не переконує.

Попри всю різницю стилів довоєнна і післявоєнна література становлять одне ціле — літературу тоталітарного типу. Остання підкоряється принципам соцреалізму, утверджує ідеї марксизму-

ленінізму і виховує нову радянську людину. Причому з часом механізми соціальної інженерії, розроблені авангардом, відходять на задній план, натомість посилюються форми раціонального впливу та переконання, і тут особлива роль належить пропагандистським кліше та кітчевим образам-символам. Простежується все сильніше одержавлення й усереднення літератури. Зникає прикметна для літератури 20—30-х рр. гетероглосія, натомість відбувається процес поступової гомогенізації мови — усі персонажі, незалежно від їхнього культурного рівня, фаху і навіть національності говорять однією офіційною мовою, одним ідіолектом радянського зразка. Під цим кутом зору прикметною стає поява своєрідної “читабельної” літератури для ширших кіл — до такої, в першу чергу, належать твори на історичну тематику, а також історико-біографічна та пригодницька література для дітей. Саме в післявоєнний час з’являються “Переяславська рада” (1949—1953) Н. Рибак, “Гомоніла Україна” (1954) П. Панча, “Данило Галицький” (1951) А. Хижняка, “Тарасові шляхи” (1953) О. Іваненко, “Світанок над морем” (1953) Ю. Смолича, “Золота медаль” (1953) О. Донченка, тобто твори, що надовго визначатимуть бібліотечний список масового радянського післявоєнного читача.

У цілому, порівняно з ригористичною літературою 30-х рр., у літературі післявоєнній помітне своєрідне усереднення і оміщання смаків та наголос на “культурності”. Позитивний герой уже зазвичай не такий анархічний і не

¹¹ Корнійчук О. Стан і чергові завдання української радянської літератури. — Київ, 1948. — С. 31.

¹² Див. докладніше про це: Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура // Сучасність. — 2004. — Чис. 6. — С. 52—66.

такий молодий, як це було в бурхливій 30-ті рр. Він уже є частиною радянської соціальної ієрархії — як військовий, інженер або молодий партієць. Ситуація перевиховання, однак, зберігається, тільки тепер це вже хтось молодший, не такий свідомий, хто перебуває поруч із позитивним героєм — брат, товариш, дівчина або дружина. Актуальними загалом стають теми “великої рідні” (однойменний роман М. Стельмаха), творча праця, наприклад вирощування саду (“Микита Братусь” О. Гончара), новаторство на будівництві й колгоспні успіхи, а також тема виховання.

Образом-кодом нового часу стає образ “учителя”, здебільшого парторга, який передає свій заповіт молодому другу, і ритуал “останнього заповіту” — передавання досвіду. В численних літературних творах цього часу бачимо такий батьківський образ політрука, парторга, старого більшовика (“Повість про справжню людину” (1946) Б. Полевого, “Далеко від Москви” (1948) В. Ажаєва, “Прапорonosці” (1946—1948) О. Гончара).

Проте не все українське письменство 30—40-х рр. існувало в прокрустовому ложі соцреалізму. Умови літературного розвитку в Західній Україні, попри всі суперечності й утиски, були назагал кращі, ніж в УРСР. Важливими осередками української культури в різні роки ставали також Прага, Мюнхен, а згодом, уже по війні, українські вчені, митці розгортають роботу в Канаді та США, де існували міцні, згуртовані українські громади.

У Львові наступність, неперервність традиції відчувалася значно сильніше, ніж, скажімо, у новонареченій пролетарській столиці — Харкові. Тут іще продовжували працювати письменники старшого покоління — О. Кобилянська, В. Стефаник, Т. Бордуляк, О. Маковей.

Їхня творчість була переважно пов’язана з різними течіями модернізму початку століття. Експресіоніст Стефаник, співробітник багатьох польських, німецьких періодичних видань, близький друг С. Пішибишевського та інших діячів “Молодої Польщі”, чи модерна новелістка О. Кобилянська, нетрадиційність якої так дратувала свого часу “просвітян” і оборонців старосвітчини (“коніщини”, як висловлювалася Леся Українка) на зразок С. Єфремова, “молодомузівці” самою своєю присутністю в літературі убезпечували початківців від захоплення неонародництвом, якимись різновидами “плужанства” тощо. Поетика європейського модернізму приваблювала й представників нового літературного покоління — М. Ірчана, В. Бобинського, С. Тудора, Ю. Опільського. Водночас серед частини молоді зміцнювалися прорадянські орієнтації, захоплення романтикою соціальних перетворень, ілюзії щодо розквіту пролетарського мистецтва. Хоча державний кордон й утруднював контакти, усе ж можна говорити про спорідненість і близькість художніх процесів. “Ліви” видання, як “Світло”, “Вікна”, “Нова культура”, більш чи менш виразно орієнтувалися на радянську Україну. Тут співробітничали В. Бобинський, С. Тудор, О. Гаврилюк, Я. Галан, П. Козланюк, друкувалися твори східноукраїнських і російських письменників. На протилежних позиціях стояв “Літературно-науковий вістник” (з 1933 р. — “Вісник”), редагований Д. Донцовим. Донцов незмінно виступав як пропагандист і апологет “інтегрального націоналізму” (О. Субтельний), і його політична непримирненість, тоталітарність мислення частково відбилися й на літературно-критичних публікаціях журналу. Деякі вістниківські статті Донцова мали незаперечний вплив на інтелігенцію радян-

ської України, зокрема й на памфлети М. Хвильового. Тим більш, що на сторінках свого журналу Д. Донцов оперативно реагував на перебіг літературної дискусії 1925—1928 рр. (Назвемо хоча б дві публікації 1926 р. — “До старого спору” та “Крок уперед”.)

Письменники — вихідці із Західної України та політемігранти, що опинилися на східноукраїнських землях, об'єдналися в окрему секцію при харківському “Плузі”, а в 1926 р. виокремилися в самостійну організацію “Західна Україна”. Видавали однойменний журнал, де активно друкувалися Д. Загул, М. Ірчан, В. Бобинський, С. Тудор, В. Гжицький, В. Атаманюк та ін. У роки терору більшість членів “Західної України” була звинувачена у шпигунстві на користь буржуазних держав і репресована.

Після поразки української національної революції 1917—1921 рр. багато визначних українських письменників і вчених були змушені емігрувати. У першій половині 20-х рр. вони ще мали зв'язки з Україною, навіть могли так чи інакше впливати на літературний процес. У 1926—1930 рр. у Харкові вийшло 24-томне зібрання творів В. Винниченка. На сторінках періодики точилася жвава дискусія навколо роману “Сонячна машина” (1921—1924), у якій взяли участь найбільші критичні авторитети, як О. Білецький та М. Зеров, і до якої спробував долучитися сам автор. Пізніші Винниченкові романи (“Нова заповідь”, 1931—1933; “Вічний імператив”, 1936; “Лепрозорій”, 1938; “Слово за тобою, Сталіне!”, 1949—1950, написані в еміграції, вже стали недоступними читачеві у радянській Україні. Зазначене стосується всього материка еміграційної літератури. Контакти між українськими митцями по різні боки радянського кордону стали неможливими, і така ізоляція була згубною для розвитку літературного процесу.

Центром культурного життя української еміграції в 20—30-ті рр. стає Прага, де функціонувала низка освітніх, наукових, мистецьких інституцій і груп. Празька школа в українській поезії першої половини ХХ ст. була явищем дуже значним і самобутнім. Її репрезентують Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Теліга, Ю. Дараган, Л. Мосендз та ін. Згодом частина “пражан” увійшла до еміграційного МУРУ.

Після репресій 30-х рр. українське письменство зазнало трагічних втрат, тож початок Другої світової війни породжував різні настрої. Патріотичне піднесення, бажання відстояти рідну землю від окупантів, заклики до справедливої боротьби, священна ненависть до загарбників — ці мотиви були переважальними на сторінках української радянської преси, в ефірі, в усних виступах письменників з перших днів війни. Але далекоглядніші представники української інтелігенції, люди, які знали принаймні частину правди про масштаби терору, усвідомлювали, що як фашистський, так і сталінський режими не можуть сприяти розвитку української культури, становленню української держави. Якщо в декого й були ілюзії щодо ставлення гітлерівців до України, то вони швидко розвіялися.

Офіційні органи, зокрема Спілка письменників України, деякі редакції перебували в Уфі. Тут із грудня 1941 р. за редакцією І. Кочерги виходить тижневик “Література і мистецтво”. Більшість нових творів публікувалася на сторінках журналу “Українська література”. Цензурні утиски, ідеологічний нагляд дещо ослабли, оскільки радянське керівництво розуміло, що національні почуття необхідно поставити на службу перемозі. Упродовж воєнного чотириліття з'явилися такі значні твори, як “Україна в огні” О. Довженка, “Похорон друга” П. Тичини, “Ярослав

Мудрий” І. Кочерги тощо. Ці здобутки видавалися тим вагомішими порівняно з риторично-офіційним тоном більшості поетичних і прозових творів, що публікувалися в 30-ті рр. Воєнна література часом надуживала агітаційним пафосом, але в кращих своїх зразках була сповнена справжньої, непідробної трагедійної сили, коли відбувалася “найглибша інтимізація великого поняття Вітчизни”, “жага батьківщини” поетично прирівнюється до “найперших потреб і основ людського існування — жаги, жадоби води, хліба, труда й любові”¹³.

Ці твори були адресовані насамперед читачеві-сучаснику, тамували злободенні потреби.

Українські видання з’являлися і на окупованій території. Певний час деякі українські письменники ще намагалися співпрацювати з новою владою в надії на пом’якшення утисків щодо української культури. Але уже в перші місяці війни будь-які ілюзії були зруйновані. У Харкові виходила газета “Нова Україна”, багато уваги приділяла літературним справам і редагована У. Самчуком газета “Волинь”. Ю. Шевельов так характеризував настрої того часу: “У ті перші місяці окупації мало було відомо про природу німецького режиму. Советська пропаганда говорила про нього багато правди, але через те, що говорилося з цього джерела, віри не йнято. Здавалося невірогідним, що на Заході міг народитися близнюк советської системи”¹⁴. Терор проти українських діячів почав поступово наростати. Українські видання в Києві (“Українське слово”, “Литаври”) були закриті окупаційними властями, а їх організатори, зокрема О. Теліга, І. Ірлявський, знищені гестапо. У Харкові вийшло три номери журналу “Український засів” (останній, четвертий, у Єлисаветграді), редагованого В. Петровим.

Центром українського культурного життя і в роки війни залишався Львів. Тут діяло “Українське видавництво”, де виходили, зокрема, й твори репресованих та заборонених у радянській Україні письменників. У Львові публікувався місячник “Наші дні”, у Празі — журнал “Пробоем”, у Берліні — “Український вісник”. Важливе значення для активізації літературного процесу мала газета “Краківські вісті”. 1943 р., коли у Львові опинилося багато митців зі всієї України, для яких тут починався шлях в еміграцію, “Українське видавництво” навіть змогло організувати літературний конкурс. Рівень премійованих творів (“Старший боярин” Т. Осьмачки, “Тигролови” І. Багряного, “Юність Василя Шеремети” У. Самчука) міг обнадіяти навіть за тих, трагічних для нашого письменства, обставин. Проте на початок 1944 р. згадані періодичні видання припинили існування. Чимало митців були змушені емігрувати.

Не надто сприятливими були умови для розвитку української культури й у радянській Україні. По війні боротьба проти “українського буржуазного націоналізму” знову стала актуальною для режиму. Зовнішні атрибути літературного життя могли б свідчити про його активізацію. Впевнено зазвучали голоси молодих письменників воєнного та післявоєнного покоління. Збагачувалася стильова та жанрова палітра тогочасної поезії та прози. Знову почала регулярно виходити літературна періодика: з 1944 р. друкуються журнали “Дніпро”, “Радянський Львів”, з 1945 — “Літературна газета” та “Радянське мистецтво”, з 1946 р. журнал Спілки письменників

¹³ Бій ішов святий і правий: 36. статей. — Київ, 1986. — С. 23.

¹⁴ *Шерех* Ю. Не для дітей // Пролог. — 1964. — С. 10.

“Радянська література” (до 1944 — “Українська література”) виходить під назвою “Вітчизна”.

Але водночас усе жорстокішим ставав ідеологічний тиск, наростала хвиля цькування й знищення критикою мало не всіх талановитих українських митців. Услід за сумнозвісними постановами ЦК ВКП(б) «Про журнали “Звезда” і “Ленинград”» (1946), «Про оперу В. Мураделі “Велика дружба”» (1948) з’явилися подібні документи ЦК КП(б)У, зокрема «Про перекручення і помилки у висвітленні української літератури в “Нарисі історії української літератури”». 1947 р. на пленумі СРПУ знищувальній критиці був підданий роман Ю. Яновського “Жива вода”. Жорстоких звинувачень зазнав В. Сосюра як автор вірша “Любіть Україну”. А 1950 р. академічна історія української літератури інформувала читачів: “Серед письменників, що допустили у своїй творчості значні ідейні зриви, був і М. Рильський. Прислухавшись до голосу більшовицької критики, він став на шлях рішучого переборення помилок, довівши це своїми новими поезіями, що здобули визнання народу. <...> Облудними космополітичними ідеями перейнята післявоєнна творчість С. Голованіського <...> Згадані твори відбивають ворожі радянській літературі антинародні погляди”¹⁵. Кінець сталінського режиму ознаменувався зловісними явищами в усьому суспільному житті, у тому числі й мистецькому.

Закономірно, що у другій половині 40-х і на початку 50-х рр. у центрі уваги письменників був трагічний і героїчний воєнний досвід. Але глибоке, всебічне його осмислення було в тих умовах неможливим. Переважало зображення парадного боку війни, радісне уславлення перемоги. Про ціну цієї перемоги не йшлося. Мажорні нотки зву-

чали і в творах на сучасну тему. А між тим дійсність давала мало підстав для мажору.

Порівняно з воєнною поезією послаблюється ліричний струмінь, будь-які надії “зламати риториці хребет” знову зникають. Схематизм, гола декларативність відчутна і в тогочасній прозі та драматургії. В естетичному розвитку, визнає академічна “Історія української літератури”, наявні тенденції певного естетичного консерватизму, переважаючого орієнтування на класичні традиції і менше — на сміливі новаторські пошуки¹⁶. Естетика соціалістичного реалізму була зорієнтована на догматично-прямолинійне відтворення дійсності “у формах самого життя”. На ділі це означало канонізацію примітивних форм реалізму, зокрема “народницького реалізму” другої половини XIX ст., лакувальницьке, панегіричне “змальовування” й “оспівування” на догоду панівній ідеології. Саме в повоєнні роки найбільшого поширення набула сумнозвісна теорія безконфліктності, яка дозволяла аналізувати лише боротьбу гарного з кращим і таврувала будь-які прояви очорнительства “світлої”, “найпередовішої в світі” дійсності.

Літературній критиці була відведена роль ідеологічного цензора й прокурора. Вульгарно-соціологічні трактування стосувалися не лише сучасної літератури, а й класичної спадщини. Схожі тенденції можна побачити і в літературі, і в образотворчому, музичному, театральному мистецтві.

Одразу ж по смерті Сталіна починаються перші спроби боротьби за свобо-

¹⁵ Історія української літератури. — Київ, 1950. — Т. 2. — С. 301—302. — На правах рукопису.

¹⁶ Історія української літератури. — Т. 2. — С. 154.

ду творчості. Уже в грудні 1954 р. на II Всесоюзному з'їзді радянських письменників у виступах М. Рильського, О. Довженка, О. Гончара, як і деяких їхніх російських, білоруських колег, було засуджено концепцію “ідеального героя”, прояви безконфліктності, лакувальницькі тенденції. “Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком хіба одного Шолохова, вилучили зі своєї творчості палітри страждання, забувши, що воно є такою ж величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів... Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що жадане і сподіване ми мислимо часом як вже здійснене, забуваючи тим часом, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити”, — говорив на з'їзді О. Довженко.

Гостра боротьба навколо ролі й призначення літератури розгорнулася — в умовах значно ширшої свободи слова і друку — серед еміграційних письменників. Опинившись поза Україною, мистецька інтелігенція, попри всі несприятливі зовнішні обставини, прагнула консолідувати розпорошені сили, налагодити видавничу діяльність. Найяскравішими сторінками українського літературного процесу 40—50-х рр. було, безперечно, постання восени 1945 р. МУРу — Мистецького українського руху, який об'єднав еміграційних митців. МУР задекларував вимогу високохудожньої творчості, яка б завоювала українській літературі міжнародне визнання. Один з ініціаторів створення цього угруповання Ю. Шерех так визначає новизну МУРівської програми: “Проголошується єдиний фронт різних розгалужень літератури на еміграції. Перед війною письменники на еміграції і в Галичині були поділені на неспівмірно велике число різних дрібних угруповань,

що кожне з них прагнуло монополії й проводу. При такому стані речей непотрібно багато зусиль витрачалося на взаємопоборювання і на організаційні справи <...> У протилежність цьому станові МУР уважав, що вся українська література на еміграції має спільне ідеологічне підґрунтя, а розвиток індивідуальних і групових особливостей цілком можливий у межах загальної творчої співпраці та перманентної дискусії. Перейти до цього стану тим легше, що фактично <...> в роки війни старі угруповання перестали існувати”¹⁷. Ішлося про те, що література не повинна служити політичній кон'юктурі, а розвиватися за власними іманентними законами.

До МУРу увійшло чимало талановитих письменників — В. Петров, І. Костецький, У. Самчук, Ю. Косач, І. Багрянний, В. Барка, Т. Осьмачка, К. Гриневичева, Ю. Клен, О. Лятуринська, Є. Маланюк, М. Орест, С. Гординський, Ю. Шевельов, Б. Кравців, І. Кошелівець та ін. Об'єднання налагоджує видавничу діяльність. Вийшло одне число альманаху “МУР” (1946), де побачили світ вірші Є. Маланюка, В. Лесича, Л. Лимана, поема М. Ореста “Повстання мертвих”, уривки з “Попелу імперій” Юрія Клена, повість Ю. Косача “Еней і життя інших”, мала проза І. Костецького (“Ціна людської назви”), В. Петрова (“Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”). У розділі критики бачимо імена У. Самчука, Ю. Шереха, В. Державіна. Три випуски “Збірника літературно-мистецької проблематики МУР” (1946—1947) подавали матеріали теоретичних конференцій та з'їздів МУРу.

Висунуте МУРом гасло “великої літератури” (так називалася доповідь голови правління У. Самчука на першому з'їзді) означало настанову на служіння

¹⁷ Шерех Ю. Зазн. праця. — С. 231—232.

літератури національній ідеї. Однак підтримували це гасло далеко не всі МУРівські діячі. Заангажованість літератури для справи національно-визвольної боротьби знову означала зведення її до функцій вузько утилітарних, прикладних, “непросвітянських”. Нацреалізм був у певному сенсі двійником, дзеркальним відображенням соцреалізму. З цими ідеями була пов’язана і відстоювана тоді Ю. Шерехом концепція органічно-національного стилю (невдовзі сам автор визнав її наївність). У суті своїй популістська ідея “великої літератури” справила вплив лише на творчість частини письменників. Надмірна заангажованість найбільше зашкодила прозі І. Багряного, Ю. Косача, деяких інших митців. Але дальший літературний розвиток швидко показав неспроможність цих гасел. Народництво вже не можна було реанімувати.

МУРові судилося пережити чимало і внутрішніх суперечностей, і зовнішніх організаційних труднощів. Через фінансові проблеми всі МУРівські видання були неперіодичними. Деякі твори вдалося видати у серії “Мала бібліотека МУРу”. Серед перших газет і журналів повоєнної еміграції слід згадати “Рідне слово”, “Українську трибуну” (Мюнхен), “Заграву” (Аусбург), “Літературно-науковий вісник” (Гайденава). Чи не найбільш представницькою була мюнхенська “Арка”, яка й проіснувала відносно довго (1947—1948). Головними редакторами її були спершу В. Домонтович, а згодом Ю. Шерех.

МУР об’єднав під своїм дахом письменників різних світоглядних і естетичних орієнтацій. Популістські, неопросвітянські концепції І. Багряного погано уживалися з інтелектуально-філософською творчістю В. Петрова чи з абсурдистськими драмами І. Костецького. Все це робило розкол чи принаймні постійну боротьбу різних течій і груп

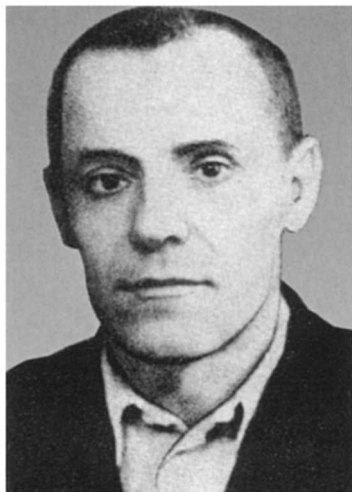
неминучими. Першим виявом такого розколу стало утворення групи “Світання”, яка почала видавати однойменний літературний альманах. До складу групи входили поет-символіст М. Орест, критик і літературознавець В. Державін, публіцисти В. Шаян, Ю. Чорний. Послідовні європейці, вони покладали надії на розвиток традицій українського неокласицизму, звинувачували керівництво МУРу у “плужанстві” (хоча для таких звинувачень було загалом небагато підстав). Полеміка між МУРом і “Світанням” тривала близько року, найактивнішими її учасниками були, з одного боку, Ю. Шерех, а з іншого — В. Державін. Незабаром масова еміграція за океан спричинила згортання творчої активності, занепад видавництва. Чотирирічна діяльність МУРу (1945—1949), пізніших літературних та мистецьких угруповань в Америці була порою піднесення української культури після трагічних втрат 30—40-х рр. Багато в чому тут ще зберігалися сліди утилітарного підходу до мистецтва, сповідування принципів обов’язкової суспільної заангажованості. Але саме МУР безбоязно поставив ці проблеми на обговорення. І якраз тогочасні дискусії сприяли утвердженню новітніх, постмодерністських мистецьких тенденцій.

1.3.2. Поезія

“Великий терор” 30-х рр., залізні шори державної ідеології сталінізму, тісна клітка “єдиного методу” — все це до краю сковувало творчу думку письменників і митців, ставило міцні бар’єри на шляху до пізнання й оприлюднення правди про життя, передусім правди про його соціальну сферу. До цього треба додати величезний пропагандистський — у багатьох випадках успішний — тиск на суспільну свідомість, що “посилює процес гомогенізації суспіль-

ства і культури”¹⁸, а отже, й поширення ідейного конформізму, в тому числі й серед мистецької інтелігенції.

У роки передвоєнних “сталінських п’ятирічок” були репресовані й фізично знищені визначні українські поети М. Зеров, Є. Плужник, М. Драй-Хмара, М. Семенко, М. Йогансен, В. Поліщук, П. Филипович, Д. Загул, В. Бобинський, І. Кулик, О. Влизько, Д. Фальківський та багато інших, менш відомих, а їхні книги на довгі десятиліття замкнені у спецфондах. Творчість тих, “хто залишився”, тоталітарний режим помістив у вузькі рамки пильно регламентованого, підкореного суворій ідеологічній дисципліні методу “соціалістичного реалізму”. В поезії виокремлюється певний канон, що включає до себе “всеперемагаючий” оптимізм, спрощену аж до прямого нівеляторства ідею колективізму (“Імення безіменних уквітчає Троянда велетенська — колектив” — явно нав’язана зверху теза в одному з віршів М. Рильського), ствердження радянської дійсності як вершини, моваляв, соціальних досягнень людства — з неминучим, ясна річ, її лакуванням. Але мистецтво, як відомо, не терпить ні насильства, ні обману. Розплатою було цілком очевидне пониження якісного рівня поетичного слова, помітне, зокрема, і в поезії досвідчених майстрів (П. Тичина, М. Рильський, почасти М. Бажан). Написані в ці часи незліченні вірші й поеми на “актуальні” соціально-політичні, в тому числі на історико-революційні, теми постають перед очима історика у своїй величезній більшості мертвонародженими через невід’ємну від них ідейну й художню фальш; сталінізм поза всім іншим умертвив і ту революційну романтику, і той щирий соціалістичний утопізм, які надавали живого дихання певним мотивам у поезії недавніх років.



Василь Мисик.

Але про реальну духовно-естетичну ситуацію, що складалася в творчості того чи того митця, не можна судити лише за стверджуваними ним офіційними ідеологемами. Творчість обдарованих, відповідальних перед своїм мистецтвом поетів була неминуче суперечливою: накинутим (і часто-густо певною мірою прийнятим) догматам тоталітарного суспільства не могли не суперечити гуманістичні переконання митця, його “інстинктивне” тяжіння до істини, добра і краси. Зрештою, і крізь сталінські “соціалістичні” (зрозуміло, псевдосоціалістичні) ідеологічні форми в мистецтві нерідко пробивалися, виходили наверх вікові народні ідеали, уявлення про високе і прекрасне. Здебільшого прихований вигляд таких суперечностей ідейної позиції письменника чи митця, суперечностей між офіційним і своїм, суб’єктивно-особистісним, не повинен ставити під сумнів їхню реальність. (Досить наочним може бути приклад з прозового твору, де об’єктивна художня мова ці-

¹⁸ Яковенко І. Сталінізм: межі явища // Свободная мысль. — 1993. — № 3. — С. 36.



Леонід Первوماйський.

лої картини звучить особливо голосно на тлі силуваних ідейних конструкцій автора. Ідеться про вступну новелу в “Вершниках” Ю. Яновського “Подвійне коло”. У зіткненні ідей роду (нації) і класу перемагає начебто друга: “Рід розпадається, а клас стоїть, і увесь світ за нас, і Карл Маркс”, — говорить у фіналі більшовик Іван Половець. Але ж для цього треба було, щоб три брати по черзі знищили один одного в безумних “класових” сіцах! Майже символічну картину цього жахливого братовбивства подано автором, по суті, як величезну народну трагедію, — що вже перед нею казенно-“правильні” слова про клас і Карла Маркса... І подібних прикладів не так уже мало в тодішній літературі.)

Можна говорити, зокрема, про певні тематичні, ідейні чи проблемні “ніші”, у яких особистісно, інтимно вимовлялося — в загальному потоці творчості, диктованої “обов’язком”, — те своє, що й характеризує індивідуальність автора. У М. Рильського, наприклад, це була, поза всіма його одами й газетними відгуками, поезія мирних творчих буднів,

спілкування з природою, з нетлінними цінностями культури, відчуття рідної землі як доброго й теплого дому людини, інколи — природи у світло-печальну інтимну мить (“Лист до невідомої адресатки”). У М. Бажана — інтелектуальні, культурологічні емоції, нав’язані знайомством із землями сусідніх народів, пройняті гуманістичним пафосом історіософські роздуми (“Труна Тимура”). Близький до цього кут зору позначає й кращі поезії стилістично відмінного від Бажана Василя Мисика. І трагічно “надламаний” П. Тичина, зазнаючи численних художніх моральних поразок у своїй політичній чи надмірно політизованій поезії, все ж почасти знаходив себе, скажімо, в оригінальних роздумах на теми філософії мови (“Чуття єдиної родини”) чи віршах мемуарного характеру.

У 30-ті рр. на літературний кін виходить нове покоління поетів, що зростало й формувалося уже в пореволюційну добу. На відміну від старших воно не мало серед своїх учителів і метрів таких великих інтелігентів, як, скажімо, М. Коцюбинський або М. Лисенко. Умови, в яких відбувалось його духовне визрівання, були страшними — навколо панували терор, брехня і бруд сталінської тиранії. Усе ж сильніші творчі індивідуальності, долаючи тяжкий імперський тиск, знаходили в собі змогу пробиватися до власного слова, а з ним і до невідкладних режимові цінностей.

Такою була, зокрема, яскрава постать *Олекси Влизька* (1908—1934), чию недоспівану пісню жорстко обірвали на двадцять сьомому році життя. Зазнавши різномірних впливів — Тичини, Гейне, на якийсь час — лівих гасел “нової генерації”, — він зумів усе це переплавити в оригінальну художню цілісність кращих витворів своєї цікавої іроніко-поетичної лірики. Правда, Влизько — загалом поет більше нескутих 20-х, ніж задушливих 30-х рр.



Андрій Малишко.



Володимир Свідзінський.

Разом із ним починав і **Леонід Первомайський** (1908—1973), і теж на перетині віянь різних шкіл, від досить винахідливого конструктивізму російського зразка (А. Сельвінський) і до сирій публіцистичності ряду збірок та циклів, сповнених ударного “пафосу п’ятирічки”. Але вже у передвоєнних збірках “Нова лірика” і особливо “Барвінковий світ” перед нами — ніби оновлений поет, що замислюється над широким колом тем етичного, психологічного, культурно-мистецького характеру і спирається на сувору дисципліну класичного вірша, нерідко збагаченого фольклорними наспівами. У наступні часи переживання своєї доби в поезії Первомайського дедалі глибшати́ме, і хоч цей мужній поет — аж ніяк не “мінорист”, відчуття підспудного трагізму життя буде ясно прочитуватись у багатьох його віршах.

Уродженець придніпровських обухівських круч **Андрій Малишко** (1912—1970) виніс із рідного середовища питоме відчуття національних джерел, любов до пісенного слова, схильність до насичених романтичних барв і тонів. Правда, йому не один рік доводилось

вириватися з полону “фольклоризованої”, а по суті, плакатної схеми, в душі якої у нього, як і в багатьох інших, оспівувалась “щаслива колгоспна доля”. Справжня поетичність його довоєнної творчості — у ліричній конкретиці окремих портретних і пейзажних малюнків, у “ліриці серця”. Свідченням певних нових рубежів, досягнутих поетом, стали його передвоєнні збірки “Березень” і “Жайворонки”, з найцікавішими у них і досить сміливими для свого часу барвисто-романтичними і, наче на змагання з О. Лятуринською чи Ю. Дараганом, трактованими мотивами з козацького, запорозького минулого (цикл “Запорожці”).

У загальному річищі тогочасного літературного процесу розвивалась і творчість відносно молодих тоді поетів з помітними індивідуальними “відзнаками” — Костя Герасименка, Ігоря Муратова, Сави Голованівського, Івана Виргана, Тереня Масенка, Арона Копштейна, Петра Дорошка, Любомира Дмитерка.

На цьому тлі незвичним феноменом підносилася замовчувана критикою, фактично напівзаборонена поезія **Володимира Свідзінського** (1885—1941).

Майже повна “асоціальність” у цього поета насправді таїла під собою глибокі й творчі процеси самопізнання і самонаповнення в єдності з незмірним космічним світом природи. Поезія Свідзінського — це, за точними дефініціями В. Стуса, поезія, у якій відбився “мало не по-матірньому сумовитий, виразно абстрактний (цебто дуже конкретний, чуйний) гуманізм” поета, що схиляв його “йти до джерел, до глибу, до суті, до першотвору, до сталої певності”. Поезія, що в останньому підсумку була “гірким докором тим часам, що знецінили, а потім і просто заборонили найвищий людський смисл — смисл особного існування”¹⁹.

Велика Вітчизняна війна з фашистським агресором вивела (щоправда, тимчасово) українську радянську поезію зі стану офіційної вдоволеності долею і незмінного казенного оптимізму. Потрясіння, викликані катастрофічними поразками Радянської армії, безжальність напасника і тривога за долю Вітчизни озвалися в поетичному слові передусім високим піднесенням національно-патріотичних почуттів, що заяскравіли тепер з давно не баченою силою виразу. “Слово про рідну матір” М. Рильського, “Україно моя!” А. Малишка, “Любіть Україну” В. Сосюри, “В безсонну ніч” П. Тичини, “Клятва” М. Бажана — усе це твори, які, не суперечивши ідеї спільного захисту всієї держави, з небувалим натхненням і бо-лем говорили про найдорожче — про Україну, її народ, їхнє минуле й майбутнє. Неабияким досягненням поезії Вітчизняної війни стала фронтова лірика, позначена достеменністю й глибиною вираження характеру ліричного героя в усій різноманітності його психологічних станів і емоційних настроїв (вірші Л. Первомайського, А. Малишка, П. Дорошка, К. Герасименка, молодого тоді прозаїка й поета О. Гончара). А

своєрідність, оригінальність українського поемного мислення в ці часи можна бачити на прикладі таких творів, як незрівнянний “Похорон друга” П. Тичини — філософський роздум про смерть і безсмертя, людину й історію, художньо реалізований в музичному ключі — як складна поетична симфонія, або “Данило Галицький” М. Бажана — “невелемовна”, як згадка в літописі, але незвичайна своєю образною експресією історична фреска про переможну битву українського війська з пруським орденом мечоносців, чи, нарешті, велика автобіографічна поема М. Рильського “Мандрівка в молодість”, повна щирої правди, мовленої автором про себе та своє оточення (батьки, родина, село, гімназія, український Київ 1910-х рр.), і натхненного виспіву на честь рідної землі. Суворий пафос справедливої битви, отже, не зашкодив у поезії цікавим художнім шуканням.

Поезія Вітчизняної війни залишила по собі незатертий слід в історії української літератури. Це були часи, на відміну від тяжкої скутості попередніх років, духовного злету, глибокої щирості й емоційної наповненості віршованого слова, зосередженого на головному завданні історичного моменту — захисті Вітчизни і вигнанні загарбників.

Але вже в найближчі повоєнні роки сталінський режим уповні показав, що ніяких виявів “вільного духу” він допускати не збирається — і навіть зовсім навпаки. Часи пізньої сталінщини, що охоплюють майже все повоєнне десятиріччя, стали часами особливо лютої ідеологічної реакції, яка нещадно душила все живе й своєрідне в літературі, мистецтві, науці.

До поезії в ці роки вливається нове покоління, що пройшло через важкі іс-

¹⁹ Стус В. Зникоме розцвітання // Слово і Час. — 1991. — № 5. — С. 12.

пити війни, — П. Воронько, М. Руденко, Н. Тихий, В. Швець, О. Підсуха, Р. Братунь та ін. Як і в передвоєнні часи, умови для його духовного, творчого формування — вкрай несприятливі. Поетичне мислення в цей період зазнавало деформацій, часто несумісних із самою його природою. В сталінсько-ждановській “естетиці” взагалі різко зміщувалось співвідношення між об’єктом і суб’єктом художньої творчості: при формованій гіпертрофії “відображальної”, міметичної функції літератури, кіно, живопису (за типовою, зрозуміло, моделлю, формованою і видозмінюваною силами офіційної критики) — величезна недовіра й підозра до всього, що виражало суб’єктивний, внутрішній світ письменника чи митця. Незмірної шкоди зазнавали від цього й ліричні жанри, зрештою, провідні в поезії ХХ ст. “Лірика, без якої неможливе життя в мистецтві, яка існує і як самотній жанр, і в більший чи менший мірі входить у всі жанри словесної творчості, мовчки визнана була жанром майже крамольним, і навіть найчистішої води лірики намагалися творити романи, епопеї або ж перекваліфіковувались на сатириків”, — писав 1956 р. Л. Первомайський²⁰. У більшості поетичних книжок основне місце посіли описові, повні нецікавої емпірії, населені стандартними героями і такими ж антигероями поеми, у яких зображувалась або позбавлена реальної трагедійності недавня війна, або відмінні лише зовнішніми обставинами виробничі сюжети із соцзмаганням і пустопорожніми конфліктами між “хорошим” і “кращим”. Під претекстом боротьби з формалізмом критика фактично утверджувала інертну “традиційність”, сірість, одноманітність художньої форми.

Серйозний історик не зафіксує в повоєнне десятиріччя визначних досягнень, за винятком окремих напівудач, майже в жодного з відомих і досвідче-

них поетів. Ще важче було молодим поетам “фронтового покоління”, і якщо спершу їхнє слово трималось на експресії винесеного з війни особистого досвіду, то в наступні часи чимало з них опинялося на роздоріжжі.

1.3.3. Проза

Якщо окремі поетичні твори тридцятих років усе ж принаймні нагадували читачеві про мистецький злет попереднього десятиліття, то в прозі й драматургії над усереднено-сірим рівнем не вирізнялося майже нічого. За нормального розвитку художнього процесу є різні рівні літератури, як інтелектуальні, філософські, аналітичні жанри та їх різновиди, так і масова белетристика, розважальна, детективна тощо. Уся українська проза 30-х рр. набуває ознак масової пропагандистської літератури, орієнтованої на невибагливого читача. Історичний момент утвердження в українській прозі широких епічних форм, який закономірно мав би підсумовувати художній досвід попереднього десятиліття, збігся з брутальним владним втручанням у розвиток мистецького процесу. Через те за позірною жанровою різноманітністю прози, яка в 1930-х рр. відзначалася чималою кількістю модифікацій романів, повістей і оповідань, проглядала досить похмура однаковість, продиктована “соціальним замовленням”: скрізь панувала партійно-класова схема, ідеологічне кліше.

У прозі з 30-х рр. починає панувати своєрідний “тематично-проблемний” поділ творів на “виробничі” й “колгоспні”. До них примикала група творів на тему культурної революції й становлення нової інтелігенції. В основу його було по-

²⁰ *Первомайський Л.* Пейзажі Миколи Глуценка // Літературна газета. — 1956. — 21 черв.

кладено соціально орієнтований шаблон, за яким провідну роль у трудових буднях народу відігравав робітничий клас, тож і основні проблеми сучасності трактувалися винятково як сфера промислового виробництва. Їй були підпорядковані всі моральні й особисті проблеми, які в належній ідейній інтерпретації потрапляли у твір. Перетворення на селі трактувалися вже як “низова” ланка суспільної ієрархії, процеси колективізації, розкуркулення, боротьби з бандитами відбувалися під проводом робітничого класу й, безумовно, в середовищі темному, глухому й принципово непевному, напівворожому. Ці два найбільші кількісно прозові масиви досить рідко поповнювалися творами, де порушувалися проблеми інших соціальних верств; і не вони визначали магістральні шляхи, на які жорстко й послідовно штовхало літературу партійне керівництво й вульгарно-соціологічна критика.

Більшість прозових творів містила набір шаблонів, серед яких найуживанішими були ситуації викриття різноманітних “внутрішніх ворогів”, саботажників, шкідників тощо, боротьба із замаскованими націоналістами, троцькістами та ін. Мотивами “полювання на відьом” пронизані романи В. Гжицького “Семен Вовгура” (1932), С. Складенка “Бурун” (1932); О. Донченка “Зоряна фортеця” (1933) та “Море відступає” (1934); повісті Л. Юхвіда “Вибух” (1932), Н. Рибак “Гармати жерлами на схід” (1934), І. Плахтіна “Вузол” (1936); роман Н. Рибак “Київ” (1936) та ін. Існував і ряд стереотипних образів зарубіжних “спеців”, які допомагають або, навпаки, шкодять соціалістичному будівництву, шаблонувані образів “попутників”, яких треба було або розвінчувати, або “перевиховувати”. Персонажі неодмінно групувалися за класовим принципом, гуртуючись на позитивному

полюсі довкола мудрого партійного керівника, зображеного плакатно й ідеалізовано. Під його проводом позитивні герої здійснювали дивовижні “трудові подвиги”, демонстрували трудовий ентузіазм і долали найрізноманітніші перешкоди, стихійні лиха, опір ворогів тощо. Такими шаблонами сповнені романи В. Кузьмича “Крила” (1930), Г. Коцюби “Нові береги” (1932), С. Складенка “Бурун” (1932), О. Донченка “Зоряна фортеця” (1933), “Повість про Тракторобуд” (1932) Ф. Кандиби та багато інших тогочасних творів.

Зрозуміло, в цьому потоці все ж відрізнялися твори, де авторам крізь дотримання необхідної класової схеми вдавалося хоч доторкнутися до справді важливих загальних проблем. Такими були, скажімо, романи О. Копиленка “Народжується місто” (1932), Ю. Шовкопляса “Інженери” (1934—1937) та ін.

Розквіт того чи іншого жанру здебільшого пов’язувався з утилітарними агітаційними, виховними завданнями. Так, у період індустріалізації утвердився *виробничий роман*, де в рожевих барвах, з бездумною бадьорістю розкривалася велич соціалістичного будівництва, самопожертва піднятої на котурни людини, яка вищу мету і радість життя бачить у достроково виритому котловані чи понадплановому тракторі. Скажімо, однією з широко висвітлених у літературі 30-х рр. тем було будівництво Дніпрельстану. Йому було присвячено низку “ударницьких” романів, які в закличних інтонаціях оспівували й возвеличували “трудовий подвиг” — це “Турбіни” (1932) В. Кузьмича, “Бурун” (1932) С. Складенка, “Нові береги” (1933—1937) Г. Коцюби та ін. Переважна більшість творів подібного плану відрізнялися не так своїми художніми особливостями, як тими “ударними будовами”, яким були присвячені. Суто репортажними подробицями рясніють романи

Н. Забіли “Тракторобуд” (1931—1933), присвячений будівництву Харківського тракторного, О. Донченка “Зоряна фортеця” (1933) — про завод у Магнітогорську чи його ж “Море відступає” (1934), де йдеться про нафтовиків Баку тощо. В останніх двох чи не вперше з усією виразністю виявилася нота “дружби народів”, яка невдовзі перетвориться на загальник української прози.

Виробничий роман оперував досить обмеженим набором сюжетних штампів: конфлікт передових робітників, комсомольців і ретроградів-інженерів; шкідництво; перевиховання відсталого сільської молоді тощо. (До речі, з погляду феміністичних студій, надзвичайно цікаво простежити таке явище, як маскулінізація жінки у виробничому романі, представлення її ініціативною, незалежною, часто сильнішою за несподіваних чоловіків. Це суперечило традиціям української літератури і диктувалося, звичайно ж, газетною злобою дня, потребою інтенсифікації праці.) У подібну сюжетну схему в основному вкладаються всі відомі виробничі романи 30-х рр. — “Народжується місто” (1932) О. Копиленка, “Крила” (1933) В. Кузьмича, “Перешихтовка” (1932) І. Кириленка тощо.

Значне місце в романах і повістях, присвячених виробництву, посідали специфічні явища “соціалістичного змагання” й “ударництва”. Змальовані репортажно, вони силкувалися дати художню ілюстрацію штучно насаджуваним мотивам трудової діяльності. До певної міри спеціальним завданням багатьох романів і повістей було відтворення образу *трудої маси*, тобто ідеологізованої схеми, за якою здебільшого проглядала “ройова свідомість” — деіндивідуалізована класова субстанція. Це відбилося навіть у збірних назвах у заголовках багатьох тогочасних тво-



Іван Ле.

рів — “Десятикласники”, “Офіцери”, пізніше — “Прапорonosці”, “Чорноморці” та ін. Певна річ, будь-які спроби оживити подібні “програми”, надати їм хоча б мінімальної художньої життєздатності були марними, оскільки штучними були самі ці концепти нового “творчого методу”.

З таких самих обов’язкових наборів сюжетних ходів конструювалися романи про колективізацію — “Перша весна” (1931) Г. Епіка, “У творчі будні” Д. Бездика, “Ольга” (1931) Я. Качури та ін. Початок 30-х рр. характерний появою низки творів про *суцільну колективізацію*, де жодним словом не згадано про ті реальні проблеми, якими жило й від яких вимидало тогочасне українське село. Просіяні крізь густе ідеологічне сито, конфлікти в романах і повістях набували класової односторонності, спрощеності й штучності. Персонажі творів обов’язково поділялися на позитивних і негативних, причому останні малювалися часом значно виразніше, ніж перші. Так сталося, скажімо, з романом Г. Епіка, де ворог-куркуль Онохрій Литка ви-



Зінаїда Тулуб.

писаний набагато рельєфніше, ніж усі позитивні персонажі на чолі з головою сільради Химочкою і секретарем окрпарткому Холодом. Позитивні герої нового села виходили шаблонними й ідеалізованими, доходило й до прямої “колгоспної ідилії”, як у “Весні” (1936) — другій частині повістєвої дилогії І. Кириленка (перша частина — “Аванпости”, 1933).

Протягом 30-х рр. усе ж відбувається певна еволюція в напрямку до маскування художнього схематизму. Наприкінці десятиліття в українській прозі частіше з’являються твори, оформлені не за таким відвертим ідеологічним штампом. Певна річ, набір сюжетних кліше залишається незмінним, так само події зображуються в момент якихось важливих кампаній чи подолання стихійного лиха, характери персонажів залишаються ідеологічно одномірними, проте вже значно більше уваги приділяється психологічним мотивуванням, глибшому розкриттю образів. Прикметним у цьому плані є “колгоспний” роман **Олексі Десняка** (1909—1942) “Удай-ріка” (1938). За загальниковими для тогочасної прози мотивами творчої праці й

боротьби зі “шкідництвом” вимальовуються досить привабливі образи сільської комсомолки Ярини Байгуш, її молодих товаришів. Персонажі цього твору вигідно відрізняються від героїв роману **Івана Ле** (1895—1978) “Історія радості” (1938). Це розлога оповідь про долю Тетяни Довгопол, яка проходить шлях від наймички до голови новоствореного колгоспу. Спроба письменника простежити еволюцію образу жінки на тлі масштабних перетворень на селі виявилася невдалою, романові шкодили численні публіцистичні пасажі, часом неправдоподібні ситуації. Однак навіть з істотними недоліками роман І. Ле був значно кращим від творів першої хвилі “колгоспної прози”.

Дещо осторонь від злободенної тематики стояли твори про недавнє історичне минуле села, тож на них менше позначалися ідеологічні штампи. Традиції “*Fata morgana*” Коцюбинського, “народницької” прози зламу століть продовжували К. Гордієнко (“Чужу ниву жала”, 1940), П. Ходченко (“Сорочинська трагедія”, 1940) та ін. Особливо виразно “відступ” з позицій гострої аналітики в резервацію традиційної “сільської” прози демонструє творчість А. Головка, який після “Бур’яну” видає нічим не прикметний, заснований на давно відомих конфліктах і характерологічних моделях роман “Мати” (1932). Це була своєрідна втеча багатьох письменників від небезпечної для правдивого трактування сучасної проблематики в минуле.

Ще одним острівцем відносної творчої свободи для письменників у 30—50-х рр. стала так звана дитяча проза. Завдяки специфічному адресатові вона припускала значно більшу міру політичної незаангажованості, а тому в цей час стала прихистком для тих митців, які не хотіли творити пропагандистську літературу, але не могли залишатися

осторонь творчого процесу. Дитячу прозу охоче писали Н. Забіла, О. Донченко, М. Трублаїні, Л. Смілянський, Ю. Яновський, І. Багмут та багато інших письменників.

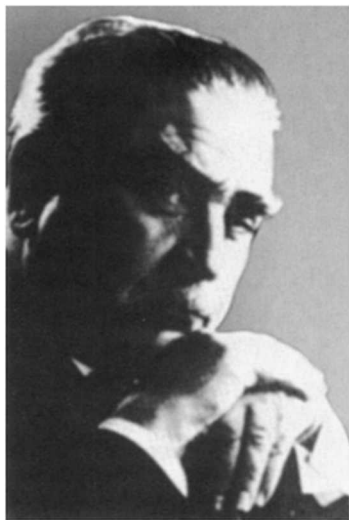
Активно розвивалася історична та історико-революційна проза. Тут тиск ідеологічних штампів був, очевидно, дещо слабшим. І саме в цьому річищі з'являються такі помітніші твори, як “Бунтарі” та “Герої змов” (обидва — 1934) О. Соколовського. Подіям громадянської війни присвячені романи “Вершники” (1935) Ю. Яновського, “Облога ночі” (1935) П. Панча, “Гроза” (1936) А. Шияна, “Наші тайни” (1936) та “Вісімнадцятилітні” (1938) Ю. Смолича, “Десну перейшли батальйони” (1937) і “Тургайський сокіл” (1940) О. Десняка, “Дніпро” (1938) Н. Рибак; трилогія “Шлях на Київ” (1937—1940) С. Склярєнка та ін.

До давнішої української історії письменники зверталися дуже обережно, бо ж якраз у цих випадках критика завжди була “на чатах”. Поряд із поодинокими кращими романами з'явилося чимало кон'юнктурних творів, де українська історія фальсифікувалася у згоді з новітніми шовіністичними концепціями, де всі українські державні, політичні, культурні діячі принижувалися й розвінчувалися, а мудрими вчителями й наставниками виступали старші російські брати. (Політична мудрість визнавалася за єдиним гетьманом — Богданом Хмельницьким, інші ж майже без винятку характеризувалися зрадниками свого народу.) Увесь цей масив творів має сьогодні невелику художню вартість, але, звичайно ж, цікавий для історика як документ часу.

Одним із найпомітніших історичних романів цього періоду є “Людолови” (1934—1937) *Зінаїди Тулуб* (1890—1964). Це широке епічне полотно з часів гетьмана Петра Сагайдачного. Письмен-

ниця малює знаменні події української історії — організацію Київського братства, походи запорожців на Кафу й Москву, Хотинську битву тощо. Роман густо населений колоритними образами історичних діячів, представників простого люду, запорожців, старшини. У творі паралельно розвивається кілька сюжетних ліній, порушуються гострі соціальні, моральні, психологічні проблеми, творячи монументальну історичну оповідь. “Людолови” — твір для тогочасної української літератури багато в чому унікальний. Насамперед своїм гуманістичним пафосом, не обкраяним ідеологічними догмами. Його вихід у світ став можливим тільки завдяки особистому втручання М. Горького, який поновив видання вже розсипаного в наборі роману. Певна річ, хвиля репресій не обминула З. Тулуб, після тривалого заслання вона пише ще один роман — історико-біографічну оповідь про заслання Тараса Шевченка “В степу безкраїм за Уралом” (1964).

Образи славетних українських культурних діячів привертали в 1930-х рр. увагу багатьох письменників. Історико-біографічний жанр посідає кількісно почесне місце в тогочасній прозі. Звичайно, переважна більшість творів позначена спрощеним трактуванням видатних постатей, класовий підхід тут дуже відчутний. Відверта ідеологічна тенденційність властива повістям і романам про діячів українського визвольного руху — “Богун” (1931) О. Соколовського, “Наливайко” (1938) І. Ле, “Іван Богун” (1940) Я. Качури та ін. Не менший відбиток ідеологічного преса помітний і на творах, присвячених видатним українським письменникам: “Михайло Коцюбинський” (1940) Л. Смілянського, “Помилка Оноре де Бальзака” (1940) Н. Рибак, “Тоголь у Петербурзі” (1941) О. Полторацького та ін. Утім у цих творах сам історичний матеріал ча-



Олександр Ільченко.

сом допомагав авторам уникнути зайвої прямолінійності, порушити важливі проблеми історичної пам'яті. Це стосується передусім романізованих біографій М. Костомарова й М. Куліша, створених В. Петровим (Домонтовичем), а також повісті *Олександра Ільченка* (1909—1994) *“Петербурзька осінь”* (1941, перший варіант — *“Серце жде”*, 1939) про життя Тараса Шевченка після заслання. У ній на широкому документальному матеріалі відтворено один із напружених епізодів біографії поета, глибоко розкрито його психологічну й творчу драму. Образ Шевченка в умовно-казковому, легендарному висвітленні з'являється і в наступній повісті письменника *“Солом'яна рукавичка”* (1942), де могутній дух Кобзаря веде бійців до перемоги у боях Вітчизняної війни. Ця повість була першою авторською стильовою заявкою “хімерної” прози, яку письменник згодом розвинув у романі *“Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця”* (1957), спричинивши виникнення помітної стильової течії в українській прозі 70—90-х рр.

Певна річ, реальні процеси, які відбувалися в суспільстві у 30-ті рр., у літературу якщо й потрапляли, то лише у формі неспівмірних натяків, найчастіше ж повністю ігнорувалися. Особливо це помітно в “колгоспних” романах і повістях, а також у тих творах, що присвячувалися перетворенням на селі. Жодної згадки про голод, про ті жахливі жертви, яких зазнало українське селянство, у прозі 1930-х рр. не зустрінемо (романи Івана Ле *“Історія радості”*, 1934; І. Кириленка *“Аванпости”*, О. Десняка *“Удай-ріка”*, обидва — 1938; повість В. Минка *“Ярина Черкас”*, 1936 та ін.).

Літературна ситуація істотно змінилася з початком Другої світової війни. Від перших ура-патріотичних декларацій проза поступово еволюціонує до глибшої аналітики, до справді виболеного й вистражданого слова про грізне лихоліття. Від репортажів, фронтових нарисів письменники переходять до оповідань, новел, які мають безпосередніх учасників бойових дій (*“Десята смерть”* і *“Без права смерті”* Ю. Смолича, *“Прапор”*, *“Марія”*, *“Останній день лікаря Онипки”* Н. Рибак, *“Патріот”*, *“Чорний хрест”* П. Панча, *“Комісар”*, *«Дід Данило з “Соціалізму”»*, *“Школяр”* Ю. Яновського, *“Полум'я зненависті”*, *“Міцніші за сталь”* В. Собка, *“Анька”* С. Скляренка, *“Столяриха”*, *“Василь Дубочинець”*, *“Рудий Микола”*, *“Лук'яниця”*, *“Галя”* М. Стельмаха та ін.). Одним із найпомітніших творів такого плану є новела Ю. Яновського *«Дід Данило з “Соціалізму”»*. Написана від імені червоноармійця, що виходив з оточення, вона вражає точністю психологічного портретування головного її героя, старого полтавського колгоспника, який чим міг допомагав бійцям діставатись до своїх.

Читацьке схвалення викликали передусім твори, де події війни передавалися з документальною точністю, достовірно

й правдиво. Таких принципів послідовно дотримувався у своїй творчості часів війни І. Ле. Протягом воєнного періоду він видав декілька книжок прози, серед яких найпомітнішими були збірки “З дорожнього блокнота”, “Сліди війни” (обидві — 1942), “Акорди війни” (1943), “Висота 206” (1944).

Досвід безпосереднього учасника боїв ліг в основу “Записок розвідника” (1944) *Івана Базмута* (1903—1975) — повісті, цікавої не так художнім узагальненням пережитого, як “ефектом присутності”, первинною документальністю, достеменністю подій. Пізніше цей багатий особисто пережитий матеріал буде глибше опрацьовано в книжках 1961 р. “Записки солдата” і “Подвиг творився так”. У повоєнні роки письменник стане одним із цікавих авторів дитячої прози — йому належать збірки оповідань “Гарячі джерела” (1947), “Шматок пирога” (1957), повісті “Щасливий день суворовця Криничного” (1948), “Блакитне плесо” (1959), “Пригоди чорного кота Лапченка, описані ним самим” (1964) та ін.

Більшість письменників активно виступала у фронтових газетах із репортажами, нарисами, короткими оповіданнями. Пізніше вони лягали в основу збірок малої прози, яка була кількісно визначальною у воєнний час. У 1944 р. виходить книжка Л. Первомайського “Життя”, а 1946 — повніша збірка “Атака на Ворсклі”, у яких письменник об’єднав свої твори 1941—1945 рр.

Війна з часом розглядалася прозаїками в дедалі ширшому тематичному контексті — від перших вражень про жорстокі бої й солдатські будні, батальних сцен вони переходять до життя в тилу, евакуації, партизанського руху, підпілля тощо (“Мати” С. Складенка, “Надя Полтавчанка” І. Сенченка, “Старша” В. Чередниченка та ін.).



Олесь Гончар.

З перших днів війни друкуються не лише оповідання й нариси, а й повісті багатьох авторів. Часом у них уже відомі з раніших творів герої потрапляють у бойові дії. Це прикметно, скажімо, для повістей і романів *Леоніда Смілянського* (1904—1966) “Золоті ворота” (1941), “Дума про Кравчиху” (1942).

У прозі багатьох українських письменників років війни значний ідеологічний прес часом витісняється всенародним лихоліттям, щирим болем за трагічну людську долю, правдивим гуманістичним пафосом. Чи не найпомітнішою постаттю в цьому плані є О. Довженко, оповідання й кіноповісті якого стають справжніми художніми перлинами.

Художнє узагальнення трагічного досвіду війни залишається головним мотивом літератури перших повоєнних років. Ключовою для української прози цього часу є трилогія *Олесь Гончара* (1918—1995) “Прапороносці” (1946—1948) — своєрідний еталон воєнної прози. Написана безпосереднім учасником боїв, гарячими слідами подій, вона вирізнялася і справді високою мистецькою напругою і водночас так само високим “градусом” ідеологізму. Письмен-

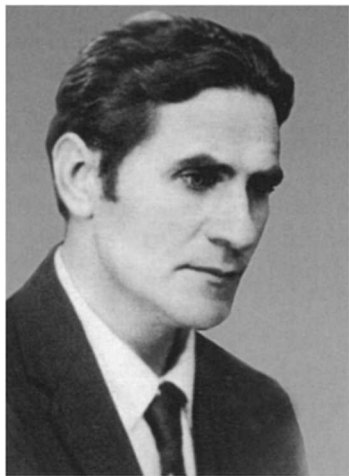
ник віддавав належне партійним настановам, проте твір його цим далеко не вичерпується: “Прапороносці” — перший вагомий крок О. Гончара на його шляху до художнього осмислення проблеми “людина і війна”. Пізніше з’являться його воєнні оповідання (збірка “Модри Камень”, 1948 та ін.), повість “Людина і зброя” (1960), гуманістичний пафос якої стане предтечею так званого другого прочитання війни, що розпочнеться в 60—70-х рр. Не полишати-ме цей мотив і його романів “Циклон” (1970), “Твоя зоря” (1980) та ін. Трилогія одразу поставила О. Гончара в ряд найпомітніших українських прозаїків, заявивши про прихід у літературу нової письменницької генерації, об’єднаної трагічним досвідом війни. Його творчість уже в першій трилогії окреслила ту стильову властивість української прози, яка в пізніших роках набула значення великої прозової течії — лірико-романтичної. Письменник щоразу гостро й по-мистецьки глибоко порушував масштабні проблеми повоєнної дійсності, часом накликаючи шквали розгромної критики (“Собор”, 1968), запроваджував продуктивні художні новації (скажімо, роман у новелах “Тронка”, 1963). Кожен його твір ставав помітним явищем української прози, чутливо реагуючи на соціальні й мистецькі зміни, а іноді й готуючи їх.

В українській прозі першого повоєнного десятиліття цілком закономірно домінувала тональність, продиктована щойно пережитою трагедією війни. Суспільство зазнало катастрофічних втрат, народне господарство було зруйноване, відбувалися драматичні процеси відбудови, заліковування ран, переходу величезної держави на мирні рейки. У партійному розумінні література була могутнім фактором ідеологічної пропаганди і використовувалася в цій функції надзвичайно широко й послідовно. Пе-

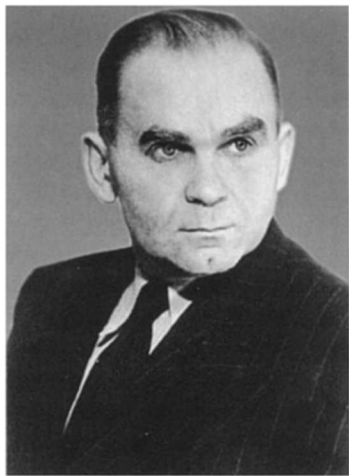
редусім у цьому й полягала основна причина величезних художніх втрат, яких зазнала доволі широка літературна продукція того часу. Однозначне, простолінійне трактування літератури як засобу пропаганди призвело до поширення в літературному процесі так званої теорії безконфліктності. Звісно, ніякої теорії не існувало, це був практичний норматив, який полягав у спрощеному трактуванні мистецького конфлікту як неантагоністичного зіткнення. Таке уявлення про “боротьбу суперечностей” впливало з тих ідеологічних міркувань, що в соціалістичному суспільстві, яке щойно перемогло у світовій війні, перед тим повністю подолало внутрішніх “класових ворогів”, у принципі не може бути антагонізмів. Таке уявлення накладало дуже помітний відбиток на літературу, на еволюцію всіх її жанрів, зокрема й на прозу. Широкий і повноводий потік творів був зоднаковілий у тематичних преференціях, у типажах персонажів, у стандартних художніх засобах.

Проза письменників-емігрантів. Діаметрально протиставленою радянській літературі за ідеологічним спрямуванням і за естетичними підходами була проза українських письменників-емігрантів 30—50-х рр. Саме у їхніх творах з великою художньою переконливістю були порушені теми голодомору 1932—1933 рр., сталінських репресій, концтаборів, політичних цькувань і фізичного винищення українського люду. Не менш істотним було й суто мистецьке протистояння, яке виявлялося в жанрово-стильових особливостях їхніх творів, у самих принципах творення художнього образу.

Осібне місце в українській прозі ХХ ст. належить романові *Василя Барки* (справжнє прізвище — Очерет, 1908—2003) “Жовтий князь” (1963). Вийшовши друком в Україні тільки в



Василь Барка.



Улас Самчук.

90-х рр., твір одразу ввійшов до шкільних програм і став вивчатись як художній документ однієї з найжорстокіших трагедій епохи — штучного голоду в Україні 1933 р. Написаний безпосереднім учасником подій, роман побудований у досить специфічній художній формі, як до певної міри стилізована оповідь очевидця. Автор скрупульозно, крок за кроком розгортає картину великої трагедії, уникаючи пафосу й окличних інтонацій. Нібито незначні побутові деталі, змальовані спокійно й буденно, звичайні люди, приречені на повільну смерть, у їхній повільній агонії — усе це зливається у біблійний за своїм масштабом символ Жовтого князя — голоду. Інтонаційно скупий, економний в емоціях, стиль автора часом сягає стефаниківської експресії.

В. Барка — один із небагатьох українських письменників, хто послідовно і спеціально розробляв релігійну тематику. Християнські мотиви наявні і в “Жовтому князі”, і в романі “Рай” (1953), і в поетичних збірках письменника (“Псалом голубиноного поля”, 1958; “Океан Г”, 1959 та ін.), і особливо в романі у віршах “Свідок для сонця шести-крилих” (1981).

Темі голодомору присвячена й повість **Уласа Самчука** (1905—1987) “Марія” (1933). Автор крок за кроком простежує нелегку долю сільської жінки, яка будує своє життя, виховує дітей і на старість, пройшовши безліч випробувань, зазнає останнього — голоду. Своєрідне життя героїні, описане з видимою алюзією на цей традиційний християнський жанр, скоріше нагадує навіть “ходіння по муках”.

Художньою реалізацією МУРівських настанов У. Самчука на створення українського “великого стилю” є найпомітніший твір письменника — трилогія “Волинь” (1928—1937). Це монументальна епопея з життя волинського села, подана в яскравих типах, на тлі велетенських соціальних зрушень епохи, у фатальних психологічних змінах, що відбуваються в середовищі українського народу. Письменник і тут не полишає “житийний” ключ: “Волинь” — це водночас і історичний шлях цілого краю крізь лихоліття часу, і доля сільського хлопця Володька Довбенка через війни, революції, соціальні катаклізми до усвідомлення себе самого частиною рідного краю. Заявлений іще в ранній повісті



Іван Багрянний.

“Кулак” (1932), мотив споконвічного хліборобства набуває тут епічного розмаху, образної викиненості. Не менш масштабною постає доля родини Івана Мороза в трилогії “Ост” (1948, 1957, 1982). Із переконаного монархіста герой перетворюється на свідомого українського патріота, здобуваючи новий світогляд ціною багаторічних поневірянь, арештів, тюрем, проходячи крізь вир революцій, воєн і “класових чисток”.

Соратник У. Самчука по МУРу **Іван Багрянний** (справжнє прізвище — Лозов’яга, 1906—1963) є автором першого в світовій літературі роману про жахіття сталінських концтаборів “Сад Гетсиманський” (1950). Саме з цього художнього документа починається художнє викриття нелюдських умов, у яких десятиліттями жила величезна країна. Власний гіркий досвід, пережитий письменником у тюрмах НКВС, ліг в основу роману і його центрального персонажа — Андрія Чумака. Герой проходить воістину біблійне випробування на людяність: витримує допити, катування, жахливі умови ув’язнення, залишаючись при цьому людиною. Твір має ознаки мемуарності, в ньому підкреслена доку-

ментальна основа, що надає йому специфічного “ефекту присутності”, вірогідності зображеного. Цим він істотно відрізняється від давнішого роману письменника “Тигролови” (1944), написаного значною мірою в річищі пригодницької прози. Григорій Многогрішний, 25-літній юнак, засуджений сталінськими службистами на 25 років, але втікає, демонструючи дива спритності й витривалості. А опинившись на далекосхідних землях, зберігає свою гуманну натуру, не озлоблюється, завойовує пошану серед місцевого населення. Герої різних за жанром романів письменника кожен по-своєму витримують жорстокі випробування, по суті, перемагають режим, залишаючись справжніми людьми.

Колоритним явищем прози українського зарубіжжя 30—50-х рр. є творчість **Наталени Королевої** (1888—1966). Народившись в Іспанії, вона належала до знаменитого роду Лячерди і лише в зрілому віці почала писати історичну прозу українською мовою. Тематику своїх творів письменниця брала з європейської історії, біблійних сюжетів. Так, у книжці 1935 р. “Во дні они” Н. Королева зібрала свої оповідання за мотивами біблійних легенд про Ісуса Христа. Так само на релігійну тематику, але в іншому річищі, написані оповідання з книжки 1936 р. “Інакший світ”. У цей же час виходить історична повість письменниці “1313” про винайдення пороху в часи європейського середньовіччя. Це твір питомо європейський, унікальний в українській історичній прозі за тематикою, написаний у дусі західної белетристичної школи. Цікавий задум повісті “Предок” (1937), де йдеться про життя дона Карлоса де Лячерди, давнього пращура письменниці, який змушений був переховуватися від інквізиції в першій половині XVI ст.

Ці твори принесли письменниці визнання, та найбільшою популярністю

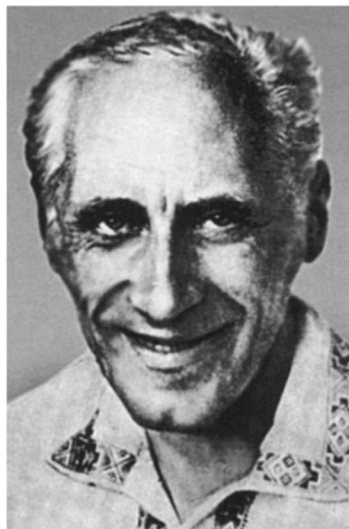
користувалася наступна її повість — “Сон тіні” (1938), присвячена подіям історії Александрії часів імператора Адріана. Найбільшим художнім успіхом письменниці був образ танцівниці Ізиди — благородної жінки, відданої мистецтву.

Письменниці належить іще одна історична повість — “Quid veritas?” (“Що є істина?”, 1961), а також цикл із 25 “Легенд старокиївських” (1942—1943).

Своєрідно трактує історичні сюжети у своїй прозі **Юрій Косач** (1909—1988). Уже з першої збірки оповідань “Чарівна Україна” (1937) і повісті “Глухівська пані” (1938) він використовує історичне тло тільки як колоритний антураж подій, довільно змінюючи фактичні обставини й риси персонажів, хоча вони мали історичних прототипів. Більшість його героїв — романтизовані, чимось виняткові. Певну екзотичність мають і персонажі романів із часів Хмельниччини “Рубікон Хмельницького” (1944) і двотомний “День гніву” (1948), певний виняток тут становить роман про кохання княжни Тараканової і Юрія Рославця “Володарка Понтиди”.

1.3.4. Драматургія

Похмура сторінка історії української драматургії починається 1932 р. з появою Корнійчукової “Загибелі ескадри”. Ця “оптимістична трагедія” лягла в основу нової нормативної системи, стала “високим” полюсом класицистичної за своєю формою ієрархії драматургічних жанрів, стилів, конфліктів. Національна, гуманістична домінанта драматургії попереднього десятиліття була підмінена утопічним соціальним абсолютом, система замкнулася в своїх герметичних рамках і виставила на сторожі від чужих втручань пильних вартових, заклавши доступ високій художності. Проте виникла ця система не на порожньому місці, не з хаотичних по-



Юрій Косач.

шуків, а на досить розвиненому й добре структурованому ґрунті національного театру. Вона стала неадекватним завершенням великого підготовчого етапу, народилася скоріше не “внаслідок нього”, а “після нього”, була не логічним завершенням, а штучним фіналом визначного періоду розвитку драматургії. Велика мережа новостворених театрів, акторських труп, режисерських шкіл, ціле покоління талановитих драматургів, активний репертуар і підготовлений глядач — усе дісталось “театрові Корнійчука” як своєрідний трофей переможцеві не тільки і не стільки в літературному змаганні.

Помітну роль у створенні нової нормативної системи відігравала і “драматургія малих форм”, масовий самодіяльний театр, який у нових умовах позбувся більшості своїх власне мистецьких ознак. Функції його були зведені до популяризації ідеологічних штампів, які продукувала “драматургія великих форм” — передусім еталонні твори О. Корнійчука. Масовий самодіяльний театр культивувався владою, ним опіку-



Олександр Корнійчук.

валися спеціальні керівні інституції. Драматурги створювали для нього спеціальний репертуар, пишучи схематичні, ідеологізовані одноактівки й “повнометражні” п’єси, які видавалися спеціальними серіями “на підтримку самодіяльної сцени”. Широке й інтенсивне “низове” театральне життя України заповнили агітка й кітч.

На початку 30-х рр. відбувався ще досить інтенсивний пошук нових драматургічних форм. У цей час іще продовжував творити, хоч і під значним ідеологічним пресом, М. Куліш, з цікавими п’єсами виступали Я. Мамонтов (“Коли народ визволяється”), І. Кочерга (“Майстри часу”), Ю. Яновський (“Завойовники”), “Дума про Британку”) та ін. У середині 30-х рр. з’являються такі прикметні п’єси, як “Платон Кречет” (1934) О. Корнійчука, “Вагрова ніч” (1934) і “Початок життя” (1935) Л. Первомайського та ін. Проте еволюція драматургії під тиском влади неухильно йшла в напрямку до створення *єдиної театральної системи*, яка мислилася передусім мистецтвом масовим та ідеологічним. Перші кроки до неї були здійс-

нені у творчості І. Микитенка (в його п’єсах “Диктатура”, “Кадри”, “Справа честі”), в окремих драмах Я. Мамонтова, проте як система почала утверджуватися з появою “оптимістичної трагедії” О. Корнійчука “Загибель ескадри” (1933). Саме в ній окреслився високий, трагічний полюс псевдокласицистичної жанрової системи, на низовому щаблі якої невдовзі опинилася “колгоспна” комедія, представлена п’єсою того ж автора “В степах України” (1941).

Українська драматургія часів Другої світової війни самотньо представлена п’єсою *Олександра Корнійчука* (1905—1972) “Фронт”. Цей твір був зрозумілий окопним бійцям і командирам, його захоплено прийняла сталінська партверхівка, високо оцінили союзники з антигітлерівської коаліції, називаючи взірцем воєнної самокритики, його виставляли й за кордоном. П’єса сприймалася як документ воєнно-стратегічний і, по суті, була саме такою.

У “Фронті” з особливою силою розкрився таланти Корнійчука-політика, ідеолога, соціального “стратега”, що вкупі з притаманним йому вмінням типізувати, узагальнювати, плести драматичну інтригу становить осереддя його письменницького хисту. Водночас не слід применшувати й художності п’єси, яка в контексті свого часу була помітним словом української драматургії офіційного штабу, правила за “взірець для наслідування”.

Як свідчать статті й листи О. Корнійчука, драму “Фронт” він уважав найкращим, найдорожчим для себе твором. Прикметно, що в 60-ті рр. Корнійчук рекомендує театральним діячам по-новому осмислити “Фронт”, твердячи, що колізія, закладена у п’єсі, знов актуалізувалася. На думку автора, Горлов — тип радянської дійсності, який не обмежується лише обставинами фронту і воєн-

ної професії, а вкорінений у найрізноманітніші сфери суспільного буття й існуватиме ще довго і ніколи не здаватиме позицій без відчайдушного опору.

О. Корнійчук виражав думки й умонастрої партієрархії, зводячи головний “внутрішній” конфлікт доби війни й “відлиги” 60-х рр. до зіткнення між горловими й огневиими.

На відміну від прози й поезії українська драматургія часів Другої світової війни майже не лишила творів, що збагачили скарбницю національного мистецтва. Причини — в загальній воєнно-ідеологічній ситуації тих років та в специфіці жанру. Література працювала під жорстким тиском цензури, постійно стикалася із заборонами, таємницями, була бойовим загоном партії, а отже, підлягала регламентаціям бойового статусу. Якщо дозована правда війни проникала в лірику і прозу, напоювала підтексти авторських роздумів, описів тощо, то шлях її на сцену був перекритий неприступними бастионами. Театральне дійство мало інсценізувати переможні удари “геніального стратега”, репліки героїв, зодягнутих у сірі шинелі, звернені до глядачів, зодягнутих у такі ж шинелі, мали звучати, як напутнє слово замполіта перед боєм. Патріотичний пафос місцями перебивався привальним солдатським гумором, нотками ностальгічної лірики, спогадів про рідний дім і т. ін. Загалом спектр барв, якими послуговувалася воєнна драматургія, звузився до пафосу, лірики й гумору, та й сама вона, вбравшись у солдатську шинель, відчутно подалася в бік агіток часів громадянської війни. Описовість, ілюстративність, схематизм, поверхове зображення правди війни, часом відвертий примітив, — ось головні прикмети української драматургії воєнних часів.

Не реалізм, а романтизм став домінуювальною стильовою течією драм і ко-

медій українських авторів, причому своєрідний різновид “соціалістичного романтизму” — воєнний. Досвід творців кінофільму “Чапаєв” був геть забутий. Героїв-переможців зображувано на ко турнах, у величальних іконописних традиціях. Це п’єси “Початок битви” (“Генерал Сербиченко”) Л. Первомайського, “Хрещатий яр” (“Генерал Ватутін”) Л. Дмитерка, “Син династії” Ю. Яновського, “Вірність і зрада” (“Мати”) Ю. Мокрієва. Романтичним пафосом пройняті віршована драма О. Левади “Шлях на Україну”, п’єса Г. Плоткіна “Одеса” тощо.

1944 року в журналі “Українська література” з’явилася драматична поема І. Кочерги “Ярослав Мудрий”, у якій піднесено ідею державної єдності слов’янських народів, їхнього гуртування перед небезпекою ворожих сил. Звернення до пам’яті героїчних предків практикувала в роки війни більшовицька пропаганда (згадаймо ордени Хмельницького, Невського, Суворова, Кутузова, Нахімова), аби задіяти найглибші фонди народної патріотичної пам’яті. Цим прийомом користувалась і література. Однак тільки драма І. Кочерги “Ярослав Мудрий” серед інших взірців історичного та історико-біографічного жанру мала самостійне естетичне значення. П’єси “Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка, “Мужицький посол” Л. Смілянського та інші штучно використовували історичні постаті й факти як матеріал для воєнно-патріотичної пропаганди.

У роки війни закономірно активізувалася одноактна драматургія, добре пристосована до імпровізованої фронтової сцени (і не тільки фронтової), зручна у виконанні, компактна, оперативна, можлива й у самодіяльній постановці. У липні — серпні 1941 р. *Володимир Суходольський* (1889—1962) ство-

рив одноактну п'єсу “Дні війни” та чотири скетчі. Згодом з-під його пера вийшли “Шляхи-дороги”, “Понад Дніпром”, “Гірняцький син”, “Хазяйка”, “Початок путі”, “Заговорив”, “Десант”. Успіхом у глядача користувалась його комедія “Дурень”, написана у традиціях українського водевілю. Комізм ситуації полягав у тому, що сільський парубок, удаючи пришепенкуватого, обманював німців. Народна кмітливість, гумор, оптимізм високо цінувалися на фронті, що сприяло популярності твору.

До жанру одноактівки звертаються в роки війни І. Кочерга (“Квартет”), Я. Галан (“Шуми, Марица”) та ін. Якщо оцінювати драматургію 1941—1945 рр. лише за естетичним рівнем, матимемо невтішний висновок: процес розкладу, що посилювався у 30-ті рр., активізувався. Та не забуваймо, що, розглядаючи цей період у розвитку нашої драматургії, слід урахувати унікальні обставини глобального воєнного конфлікту. Зрозуміти, а тим більше відтворити цей конфлікт у всій його загальнолюдській повноті радянська література не змогла.

Процес розвитку української драматургії і театру другої половини 40—50-х рр. спрямовувався керівними постановами партії, котра намагалася регулювати ситуацію. Помітну роль у подальшому занепаді жанру відіграла стаття у “Правді” “Подолати відставання драматургії”. Викладені в ній докори були справедливі, загалом правильно названо симптоми хвороби: схематизм, штампи, фальш, агітковий примітивізм, спрощення дійсності тощо. Але “спрямовувальний” документ, певна річ, не розкривав причин занепаду драматургії, та й не міг цього зробити, оскільки джерелом фальші, примітиву і т. ін., що пронизували всі сфери тогочасного життя й мистецтва, була офіційна ідеологія у її сталінському варіанті, прин-

цип партійності, засади методу соцреалізму в цілому.

Драматургія плодила й нагромаджувала штампи і схеми, шукаючи виходу в конструюванні якихось нових схем і штамів, — лише до такого наслідку могла призвести чергова кампанія після згаданої статті. У письменнику цінувався насамперед талант інтерпретатора партійних документів. Найвизначнішою постаттю на ґрунті української драматургії був, як і в роки війни та повоєння, Корнійчук.

Зі звичною для нього оперативністю (синдром “застрільництва”) О. Корнійчук одним із перших чи й першим узявся до розробки теми повоєнної відбудови. З'являються його п'єси “Приїздить у Дзвонкове” (1945), “Макар Діброва” (1948), “Калиновий гай” (1950), плодячи нормативні взірці того, як слід освоювати тему мирного будівництва. Відразу ж скажемо, що драматурги активно використовували при цьому досвід 30-х рр., розробляючи безперспективні з художнього боку “виробничі конфлікти”.

Повоєння дає чимало так званих виробничих п'єс, драм і комедій, “повнометражних” і одноактівок. Серед них — “Весна” (1950) М. Зарудного, “Комсомольська лінія” (1951) Є. Кравченка, “Завтра вранці” (1951) О. Ільченка та ін. Повернувшись із фронту, герой однієї п'єси, офіцер Сокіл, виводить відсталу артіль у передові (“Весна” М. Зарудного). Завдяки втручанню демобілізованого фронтовика-переможця в колгоспі з'являється палац культури, музична школа, нова забудова, заврожається поле. Сокіл розпочинає навіть будівництво “колгоспного моря”... Подібні ж ідилічні фантазії наявні у п'єсі М. Зарудного “Велике доручення” (1951). Народним гумором приваблювала глядача комедія Є. Кравченка “Комсомольська лінія”, хоча і в ній конфлікт, зав'язаний

довкола будівництва міжколгоспної електростанції, конфлікт між “передовою” молоддю й “відсталим” головою колгоспу був усього лише варіантом “обов’язкової програми” — протистояння “хорошого і ще кращого”, того фантастичного за відношенням до дійсності конфлікту, в рамках якого задихалася драматургія перших повоєнних років під тиском партійних догм.

Та з’являлися п’єси, які супроводив глядацький успіх. Чи не в усіх театрах СРСР була поставлена комедія В. Минка “Не називаючи прізвищ” (1953), у якій талановито, соковито висміювалось товстошкіре міщанство. Помітними явищами у тогочасній драматургії стали психологічна драма Ю. Яновського “Дочка прокурора” (1953) і сатирична драма О. Корнійчука “Крила” (1954).

“Долаючи відставання драматургії”, письменники зосередились на комедійній розробці того різновиду конфлікту між “новим” і “старим”, де останнє виступає в шатах міщанства. Згадаймо комедії з елементами сатири “Мовчати заборонено” В. Минка (1955), “Чому посміхалися зорі” О. Корнійчука (1957), “Гості з Києва” Є. Кравченка (1959) та ін. Певної привабливості цим п’єсам додавав гумор, яскраві комедійні ситуації. “Серйозне” ж вирішення того самого, стереотипного для всієї драматургії кола проблем, позбавлене й таких животворних ін’єкцій, було сумовито одноманітним — це п’єси О. Левади “Марія” та “Остання зустріч”, В. Собка “Капітан Коршун” і “Золоте листя”, Л. Дмитерка “Шляхи людські” й “Золота брама” та ін. На тлі цих творів, які визначали репертуар тогочасних театрів, вирізнялися одноактівки І. Кочерги “Досить простягнути руку”, “Хай живе шум!”, “Три пари туфель”, “Хай буде світло!”.

Корпус п’єс, які постали у другій половині 40 — на початку 50-х рр., мож-

на аналізувати за тематикою. Перш за все, це вищезазнані твори, бо в них зображувалось, “оспівувалось”, “звеличувалось”, а насправді ідеалізувалось і спотворювалось мирне будівництво. Продовжувалась і розробка воєнної тематики; при цьому драматурги загалом спиралися на вже вироблені кліше, не даючи помітних художніх відкриттів. П’єси Л. Дмитерка “Генерал Ватутін” (1946, повоєнна редакція), Л. Смілянського “Ластівка” (1946), Я. Баша “Професор Буйко” (1950), Ю. Буряківського “Прага залишається моєю” (“Юліус Фучік”, 1951) пафосно розкривали керівну роль партії в перемозі над фашизмом. Кількісно значним був і список п’єс, присвячених міжнародному життю: трагедія “Під золотим орлом” Я. Галана (1947), “За другим фронтом” В. Собка (1949), “Життя починається знову” Ю. Буряківського (1950), комедія-памфлет “Райський табір” Ю. Яновського (1953), “Під зорями балканськими” О. Левади (1955) та ін.

У кінці 40 — на початку 50-х рр. з’являються п’єси про “класові суперечності” на західноукраїнських землях. Я. Галан (“Любов на світанку”, 1948), А. Хижняк (“На велику землю”, 1951) та інші не шкодують фарб для зображення переваг соціалістичних перетворень та “розвінчання” всього того, що їм протистояло. Розгортається процес примусової колективізації в Західній Україні. При цьому поза увагою авторів лишаються масові депортації трудівників до Сибіру, розгром греко-католицької церкви, убивства колишніх активістів КПЗУ, взагалі весь кривавий терор, який запанував на західноукраїнських землях після визволення їх од фашистського ярма. Трагедія народу, змученого змінами хижих режимів, безсилою довести своє природне й вікове право на життя, узгоджене зі своїми націо-

нальними традиціями, характером, демократичними прагненнями, була трактована лише у світлі партійних догм.

Повоєнне п'ятнадцятиліття характеризується появою низки історичних, історико-революційних та історико-біографічних творів. Серед них назвемо віршовану драму Л. Дмитерка "Навіки разом" (1950), де ушляхетнюється дружба українського і російського народів ("старшого" та "меншого" братів), сакралізується вікопомна Переяславська рада й очорнюються "вороги народу", найперше — гетьман Виговський. Драма В. Суходольського "Арсенал" (1953—1956) також викривала "зрадників" і "запроданців": Винниченка, Петлюру, демократичну Центральну Раду, загалом і оспівувала невдале повстання робітників київського заводу "Арсенал", котре, втім, сприяло воєнній перемозі російського більшовизму в Україні і встановленню пролетарської диктатури.

Останні роки з життя Шевченка художньо відобразив у віршованій драматичній поемі І. Кочерга ("Пророк", 1948). Шевченкіану поповнює п'єса О. Ільченка "Петербурзька осінь" (1951), драматична переробка відомої повісті Ю. Яновського "Молода воля" (1954), перша частина задуманої тетралогії Ю. Костюка "Слово правди" (1955). На українській сцені з'являються образи Лесі Українки ("Червоні троянди" Л. Смілянського), Миколи Лисенка ("Творець пісні" Ю. Мокрієва), Софії Перовської ("Перший грим" С. Голованівського) та ін. Закономірний потяг драматургії до культурницької проблематики не став плідним з художнього боку, хоча важливий сам по собі як факт мистецького життя. Головна вада згаданих та інших творів полягала в установці авторів на введення видатних постатей та подій національної культури в догматично потрактований соціалістичний контекст.

Драматургія української еміграції розвивалася протягом 1930—1950-х рр. здебільшого у відриві од широкого сценічного втілення. Якщо в 30-х рр. іще ставилися п'єси В. Винниченка, О. Олесь, С. Черкасенка та ін., то в 40-х рр. сценічне життя одержували далеко не всі драматичні твори українських письменників-емігрантів. Найпомітнішими серед них були лірична драма Л. Мосендза "Вічний корабель" (1933), комедія І. Багряного "Генерал" (1941—1944), історичні п'єси Ю. Косача ("Геральд і Ярославна", 1946; "Байда", 1947; "Дійство про Юрія Переможця", 1947) та ін.

Драматургічна творчість *Ігоря Костецького* (1913—1983) настільки своєрідна, що посідає окреме місце в літературі української діаспори. Постійно спрямована проти певних стереотипів, полемічна, як і вся творчість письменника, вона вже з першою п'єсою "Спокуси несвятого Антона" (1948) викликала різку критику. Її підкреслено експериментальна поетика зазнала різкої критики (О. Грицай порівнював п'єсу з маячнею божевільного), спричиненої передусім виразними елементами драми абсурду, фрагментаризацією світу й поєднанням окремих його шматочків у вибагливі алогічні конструкції дійовими особами.

І. Костецького, як і багатьох інших представників МУРу, особливо приваблював мовний, формальний бік письма. Цілком закономірно, що людині, яка пережила страхіття Другої світової війни, людині, яка позбавлена рідної країни, рідного ґрунту, митцеві, який був свідком жорстокої бійні, імпонували ідеї європейського модернізму, основою яких було відчуття надзвичайної складності життя. І. Костецький засвоїв основні постулати модернізму — розпад єдиної картини світу, розчарування у прогресі й гуманізмі, релятиві-

візм і втрату логічних зв'язків між пред-
метами, довіру підсвідомості, а не розу-
мові та раціональним міркуванням. Він
відчував неадекватність “старої” літера-
тури сучасному життю та тогочасним
ідеям.

Значно більше уваги драматичному
сюжетові приділив письменник у напи-
саній майже одночасно п'єсі “Близнята
ще зустрінуться” (1947) — своєрідному
філософському творові, де автор із вла-
стивим йому полемічним темперамен-
том порушує гострі моральні й естетич-
ні проблеми. Події тут розгортаються
під час окупації, новорічний маскарад
багатопланово й часом парадоксально
інтерпретує класичну метафору “жит-
тя — театр”. Не менш експерименталь-
но насаженою є ще одна помітна п'єса
І. Костецького — “Дійство про велику
людину” (1948). Написані майже син-
хронно, ці твори становлять одну з най-
цікавіших сторінок творчої спадщини
письменника — п'єси неоднозначні, су-
перечливі, для української драматургії
виняткові своєю експериментальністю,
полемічністю, творчим діалогом з ав-
торитетними естетичними ідеями тогочас-
ної Західної Європи.

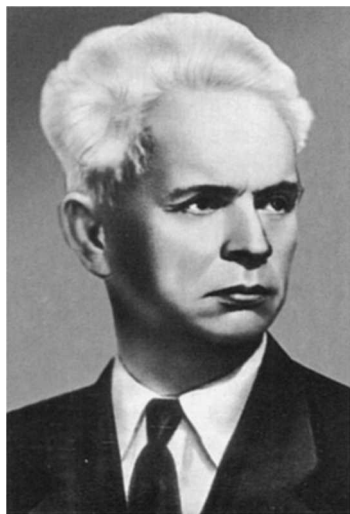
У своїх п'єсах, або “творах для теа-
тру”, як називав їх сам автор, Ігор Ко-
стецький звертає на проблему мови та
комунікації між людьми особливу ува-
гу, що для багатьох дослідників (Л. За-
леська-Онишкевич, С. Павличко) стало
приводом для порівняння п'єс І. Ко-
стецького з творами представників “те-
атру абсурду”, зокрема, з творами
Е. Йонеско, Г. Пінтера та С. Беккета, у
яких тема комунікації між людьми
з'явилася дещо пізніше (прем'єра “Голо-
мозої співачки” Е. Йонеско відбулася у
1950 р., а “Чекаючи на Годо” С. Бекке-
та — у 1953 р.). Ситуації, характери та
діалоги як у п'єсах І. Костецького, так і
в творах Е. Йонеско нагадують більше
образи й асоціації химерних сновидінь,

ніж складники щоденної реальності.
Зокрема, привертає увагу відсутність
логічного, причинно-наслідкового зв'яз-
ку у діалогах між героями та в розмір-
ковуваннях і судженнях самих героїв.
Проте причини алогічності мовлення у
цих двох драматургів різні, як і різні
наслідки, до яких призводить неспро-
можність сучасної людини до комуніка-
ції та особливо сприймання нової ін-
формації і чужого мовлення. І. Ко-
стецький вдається до ряду прийомів де-
струкції мови й мовлення, втілюючи та-
ким чином принципову роз'єднаність,
відсутність порозуміння й осмисленого
діалогу між людьми сучасної епохи.

1.3.5. Олександр Довженко

Могутність мистецького обдарування
і моральна безкомпромісність цього
письменника зробили його унікальною
постаттю в історії української літерату-
ри. Він зумів не скоритися тоталітарно-
му тискові, знайшов сили протистояти
йому, торуючи шлях до справжніх вер-
шин творчості. Почавши активну літера-
турну діяльність у 1930-х рр., Олександр
Довженко (1894—1956) став одним із
фундаторів українського кінематогра-
фа, увійшовши до плеяди найвидатніших
кіномитців світу, писав сценарії, створив
новий прозовий жанр — кіноповість,
збагативши його низкою знакових для
української літератури творів.

Народився письменник 10 вересня
1894 р. у Сосниці на Чернігівщині. На-
вчався в початковій і вищепочатковій
школах, у Глухівському учительському
інституті, вчителював. 1917 р. переїз-
дить до Києва, вступає до Комерційно-
го інституту, поринає в політичну бо-
ротьбу. На початку 20-х рр. змінює чи-
мало керівних посад у системі народної
освіти, працює в дипломатичних місіях
у Польщі, Німеччині, де відвідує лекції
в Берлінській академічній вищій школі



Олександр Довженко.

образотворчого мистецтва. Повернувшись 1923 р. в Україну, стає відомим художником-графіком, ілюстратором періодичних видань, карикатуристом.

1926 рік можна вважати доленосним у біографії Довженка. У цей час він потрапляє до Одеси, де працює на кіностудії разом зі своїм другом Ю. Яновським, який тоді був її головним редактором. Із цього року Довженко одну за одною знімає сатиричну комедію “Вася-реформатор” (1926), короткометражну комедію “Ягідка кохання” (1926), “Сумку дипкур’єра” (1927), “Звенигору” (1928). До перших двох сам пише сценарії, в третій — єдиний раз знімається як актор. Саме “Сумку дипкур’єра” письменник вважав початком свого справжнього шляху в кіномистецтві. Ці фільми вже наприкінці 20-х рр. принесли О. Довженкові заслужену популярність, яка з кожним твором зростала.

У 1929 р. він знімає за власним сценарієм фільм “Арсенал” (відтоді всі фільми зніматиме тільки за своїми сценаріями). Події повстання робітників київського заводу “Арсенал” (1918) письменник трактує з прорадянських по-

зицій, проте це не нівелює могутній загальнолюдський потенціал твору. Символічні картини, насичений відеоряд фільму витримані в тому поетичному, пісенному річищі, який властивий усій творчості митця. В “Арсеналі” вражали художньою несподіваністю талановито застосовані Довженком засоби умовності (у тупому розпачі б’є однорукий солдат-селянин коня — “злидні заїдають”. І раптом кінь повертається: “Не туди б’єш, Іване”); народнопоетична образність, засоби українського фольклору, пісні органічно поєдналися тут з технікою найсучаснішого мистецтва (“Ой були в матері три сини” — перший титр “Арсеналу”).

1930 року з’явилася “Земля”, яка впевнено вивела українське мистецтво на широкі міжнародні обшири й принесла Довженкові світову славу. Кінокритики й кіномитці відзначатимуть масштабні, романтично узагальнені образи героїв фільму, незвичайні ракурси, монументальність композиції багатьох кадрів, особливий плавний ритм монтажу. Пізніше, 1952 р., О. Довженко повернеться до цього фільму й напише за ним кіноповість — твір, який має окрему мистецьку вартість.

На початку 1930-х рр. О. Довженко виїздить у тривале закордонне відрядження, з 1933 р. працює в Москві, де готується до зйомок “Аерограду” (1935). У цей час загострюється його конфлікт із владою, письменник дедалі більше розходиться із більшовицькими цінностями, з класовим розумінням дійсності. Дотепер у його творах ці переконання досить мирно співіснували з гуманістичним пафосом, з національними цінностями. Проте вже в 1933 р. загострюється конфлікт, розвиток якого накладе фатальний відбиток на творчу долю О. Довженка. Це не лише опозиція письменника до влади, а й внутріш-

ня колізії, що полягала в поступовому розчаруванні під тиском реальності в тих класових ідеалах, які він прийняв у 20-х рр., вступивши до лав більшовицької партії.

Ранні твори засвідчили утвердження в українському мистецтві унікального авторського стилю О. Довженка, у якому органічно поєднувалися суворий життєвий реалізм із високою романтикою, символіка масштабних образів і проникливий ліризм. Змальований у “Землі” “класовий” конфлікт служив тільки тлом розгортання справжнього образного світу фільму, який піднімався над житейською конкретикою до масштабів вічних проблем, до епічного узагальнення величезної художньої сили. Ця неповторна суто “довженківська патетика” властива і наступному творові митця — картині “Щорс” (1939). Присвячений громадянській війні, “Щорс” разом з тим був гострою відповіддю на події в світі, насамперед на визрівання фашистської агресії. Довженко, за його словами, віддав картині “весь свій життєвий досвід”, створюючи її “з любов’ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам’ятник народу...” Фільм швидко став популярним, глядачеві подобались подані з гумором колоритні народні характери, особливо Боженка, Трояна, Чижа... Запам’ятовувалася реквіємно-патетична сцена смерті Боженка: обережно несуть на носилках таращанці свого умираючого командира, а навколо широкий безмежний степ, ревуть важкі гармати, в порожнє небо звивається дим і прах пожежі, “все виросло до велетенських розмірів своїх”, могутньо звучать “Заповіт” Шевченка та тихі прощальні слова Боженка.

У травні 1941 р. він закінчив сценарій “Тарас Бульба”, почав знімати фільм, задумавши поетичну епопею з історії українського народу, переносючи на екран прозу близького йому Гого-

ля. Завершити розпочате перешкодила війна. Довженко проситься на фронт і протягом 1942—1943 рр. працює як пропагандист політуправління, політпрацівник, військовий кореспондент на Північно-Західному, Сталінградському, Воронезькому фронтах. Одночасно ставить документальні фільми, пише кіносценарії, оповідання й статті, постійно виступає на радіо.

Вражає обсяг зробленого письменником за роки війни. Це і написані протягом 1942—1943 рр. кіноповість “Україна в огні”, протягом 1944—1945 рр. — “Повість полум’яних літ”, і численні статті в періодиці, і оповідання “Ніч перед боєм”, “Відступник”, “Стій, смерть, зупинись!”, “На колючому дроті”, “Воля до життя”, “Битва”, “Перемога”, “Мати”, і листівки, і багато інших творів. У публіцистиці, оповіданнях, щоденникових записах, усій воєнній прозі Довженко вражають напруга пристрасі, “вогняна патетика”. Довженко умів звертатися до всього народу, говорити від його імені, умів і створювати образи, у яких ніби матеріалізовано весь народ, його дух.

Такими, наприклад, виступають діди з наддеснянського села Савка і Платон в оповіданні “Ніч перед боєм”, одному з найсильніших у нашій воєнній прозі. Твір будується як розповідь капітана Колодуба про перші місяці війни, про відступ. Старі діди-колгоспники, які, спостерігаючи це, допомагають бійцям переправлятися на другий бік Десни, вміють сказати й гірке слово правди червоноармійцям — усім своїм ладом мислення, своїми гострими й розважливими судженнями про життя і смерть, любов і ненависть, виповненими болем думками, самою своєю героїчною смертю являють нам правдивий образ воюючого українського народу.

Як і в оповіданні “Ніч перед боєм”, в кіносценарії “Україна в огні” Довженко

сміливо вникав в усі героїчні й складні, драматичні сторінки війни: відступу, окупації німецькими фашистами України. Душі великі й душі ниці, безмежна любов до Батьківщини й безмежна ненависть до окупантів, зусилля ворогів шибеницями, розстрілами, провокаціями, натравлюванням людей один на одного залякати й розкласти народ — і його мужнє пронесення свого знамена боротьби крізь усі жахи й морок окупації. Розкриваючи героїчне, Довженко розкривав і низьке, слабодухе, явища людської малості, страху, роздумував над їхніми причинами щоправда, подеколи надто відверто передоручаючи героям свої публіцистичні тези про недостатність виховання історією, неприпустимість зневажливого ставлення до історичного минулого.

“Україна в огні” — це крик болю, це перше, гостре, вразливе сприймання фашистської навали. Довженко не оминає гострих проблем, устами героїв запитує самого вождя: як же сталося, що не “б’ємо ворога на його території” і цілий народ український віддано на заклання? О. Довженко полемізує з однобічними й поверховими поглядами на війну. Митець бачить і героїзм людини, яка стала на оборону своєї Батьківщини, справедливості її помсти й кари, але він бачить також і тяжкі трагедії народу, зранюючий моральний вплив війни на людину, бо “людина народжена для радості, праці, для братства”. Ясна річ, кіноповість не сподобалася Сталіну, і він її заборонив як для друку, так і для постановки.

Напруженою була творча діяльність митця і в повоєнний час — це яскраво засвідчує хроніка його режисерської і письменницької праці в останнє десятиліття. Він створює художньо-документальний фільм про Вірменію “Країна рідна” з власним дикторським текстом,

починає роботу над романом “Золоті ворота”, де головним персонажем мав виступати давно виношуваний ним і так чи інакше вже окреслюваний в різних творах, зокрема в “Україні в огні”, народний герой-трудівник і воїн Кравчина; пише п’єси “Молода кров” і “Міра життя”, остаточно завершує п’єсу “Потомки запорожців” (“На зламі століть”, 1953), знімає фільм “Життя в цвіті”, створює на основі кіносценарію п’єсу з такою ж назвою (1946) і другий варіант фільму “Мічурін” (1949), пише кілька оповідань (“У полі”, “Слава”, “Сіятель” та ін.), сценарії “Прощай, Америко!” і “Відкриття Антарктиди”, викладає у ВДІКу, читає лекції перед різними аудиторіями, виступає зі статтями, доповідями, промовляє з трибуни Другого з’їзду письменників СРСР, 1954 р. створює кіноповість “Зачарована Десна”.

У 50-х рр. розпочинається будівництво Каховської ГЕС, і письменник, задумавши фільм про цю подію, кілька років їздить до Каховки, живе там, зустрічається з будівельниками, селянами, інженерами, вченими, збирає матеріал, веде записні книжки і щоденник. Із притаманною йому громадянською пристрасстю й зацікавленістю він дбає не лише про майбутній фільм, а й висловлює незгоду, обурення, конструктивну критику. 1956 р. письменник завершує кіноповість “Поема про море”.

У той же час О. Довженко друкує “Зачаровану Десну” — автобіографічний твір, спогади письменника про своє дитинство, перші кроки пізнання життя, про діда і прадіда Тараса, прабабу, матір і батька, коваля діда Захарка, дядька Самійла — неперевершеного косяря, про “перші радощі, і вболівання, і чари перших захоплень дитячих...” Спогади ці час од часу переростають у авторські роздуми — про “тяжкі кайдани неписьменності і несвободи”, інші лиха й

страждання трудових людей України і разом з тим — багатство їхніх душ, моральне здоров'я, внутрішню культуру думок і почуттів, їхній смак, їхню вроджену готовність до “найвищого і тонкого”, про війну і спалене фашистами село, про джерела дитинства і ставлення до минулого.

Повість О. Довженка з'явилася в час, коли в українській прозі, і не тільки в ній, значно посилювався інтерес до лірико-публіцистичного, лірико-епічного осягнення індивідуальної людської долі і долі народу. У “Зачарованій Десні” народне й особисте поставали в рівновеликій гармонійній взаємодії.

Про наявність у кіноповісті і лірико-романтичного, і реалістично-побутового, і публіцистичного, і сповідально-поетичного струменів ішлося не раз. Слід лише підкреслити особливе значення в цій цілісній “полісемічній” розповіді й лірико-іронічної тональності — повість густо помережана “лагідними усмішками”, а подекуди зблисками іронічно-сатиричного стилю, наприклад, згадки про “нетипову ворону”, дуже некрасивих і коростявих коней, яких “не можна узагальнити”.

Багато хто з дослідників Довженка звертає увагу на те, що різножанрові його твори тісно пов'язані між собою й укладаються в єдиний цикл, чи єдину епопею, що висвітлює корінні етапи в житті українського села. Не раз говорив про це і сам Довженко. Головним героєм його творів справді виступає увесь український народ; історичний шлях нашого народу, етапи його життя й боротьби є постійним об'єктом образного синтезу митця. Незаперечним є одне: оповідання, кіноповісті Довженка мають внутрішню єдність, значно більшу, ніж звичайна спільність у творах, написаних тим самим письменником, — це і справді ніби одна книга про час і народ, її прологом по праву може вва-

жатися “Зачарована Десна”, а вершиною — “Поема про море”, перейнята прагненням широкого поетичного синтезу розповідь про сучасність та історію, народ і особистість, працю й красу, схвилювані роздуми про “народну душу” та “виховання почуттів”.

У кіноповісті фактично вперше в тодішній літературі порушувалося питання, яке стане предметом широких художніх роздумів у кінці 60-х рр., — про єдність матеріального і духовного, взаємозалежність науково-технічного прогресу і прогресу людини. З боку філософського тут не раз заявляла про себе, а то й вибухала, складна діалектика загального й окремого. Будівництво могутньої ГЕС, нового моря — це реальне творення добра, це тепло і світло для людей, це вода в засушливому степу. Але в ім'я цього і Кравчині, і Шияну, і Бесарабу треба зруйнувати хату, в якій виріс і сам, і батько з матір'ю, і діти, треба вирубати садок біля чистої криниці, треба вирвати щось із серця рідне й дороге.

Позитивну “програму”, ідеал автора втілено в ряді “бриластих” і колоритних героїв — цим “Поема про море” не в останню чергу вирізнялася в літературному процесі. Генерал Федорченко — людина мужньої долі й непохитного характеру; голова колгоспу Сава Зарудний, що “весь проріс корінням хліба”; Іван Кравчина, красивий у роботі, бо працює легко й швидко, у любові до величеського гурту своїх дітей, до дружини Марії; старий тесля Максим Федорченко, Олесь, п'ятдесятирічний Філон Бесараб з “античним чолом” і голосом чистим і проникливим, і чимало інших.

У кіноповісті постає і образ автора — складний, емоційно та інтелектуально багатий, де в чому суперечливий, але надзвичайно глибокий і чуйний на людську красу характер. По-музикальному сприйнятливий до навколишнього

світу, естетично проникливий, автор “Поєми про море” переповнюється високими почуттями, спостерігаючи і птахів у вечірньому небі, і картини зосередженої людської праці. Думаючи про проблеми й труднощі в житті людини, він нещадно судить і себе; моральний максималізм — ще один із Довженкових громадянських і естетичних “уроків”. Образ автора в “Поємі про море” — явище художньо своєрідне, без його аналізу важко збагнути джерела гармонії змісту й форми в кіноповісті, засади Довженкової естетики (вся твор-

чість О. Довженка, — писав М. Рильський, — “це передусім він сам”).

Активна мистецька настроєність на сучасність та її проблеми, органічний історизм образного мислення, принципи творення глибоко народних, національно-своєрідних характерів, поєднання високого романтичного злету думки з проникливим аналізом реальної дійсності, переосмислення поетики народної творчості, вільне застосування гіперболізму, гротеску, символіки — це й багато іншого істотно збагачувало пошуки української прози.

1.4. Література 1960—1980-х років

1.4.1. Літературний процес

Величезні зміни, пережиті Україною в 60—80-х рр., наклали помітний відбиток на художній процес, різко й неодноразово змінюючи соціальні передумови його розвитку. Тоталітарні негації не знищили, та й не могли знищити осердя літератури, її гуманістичний потенціал, співмірний з духовністю народу. Шляхи мистецького самовираження нації більш чи менш складні за будь-якої епохи, але мистецтво існує, доки існує народ.

Позитивні тенденції в літературі з’являлися в контексті загальнономістських зрушень. На 60-ті рр. припадає становлення українського поетичного *кінематографа* — і в подальших десятиліттях найвиразнішої лінії національного кіномистецтва (“Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Ніч на Івана Купала”, “Білий птах з чорною ознакою” Ю. Ілленка, “Камінний хрест” Л. Осики, “Вавилон-XX” І. Миколайчука та ін.). Традиції О. Довженка, І. Савченка, І. Кавалерідзе розвивають Т. Левчук, В. Денисенко, Г. Кохан та ін. У жанрі комедійного кіно В. Іванов знімає фільм “За двома зайцями”.

Прихід нових сил і творче відсвіження старших помітні і в інших жанрах мистецтва. Поряд із композиторами-поборниками класичних традицій української *музики* (Л. Ревуцький, П. Козицький, Г. Верьовка, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, А. Штогаренко, Г. Майборода, П. Майборода, К. Данькевич, Ю. Мейтус, В. Кирейко, М. Вериківський та ін.), плідно працюють носії нових музичних ідей (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Губа, Є. Станкович, В. Загорцев, М. Скорик, Леся Дичко та ін.). Значних змін зазнає естрадна музика (творчість О. Білаша, В. Івасюка, М. Скорика та ін.), здобуває широку популярність майстерність оперних співаків (Б. Гмиря, Лариса Руденко, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, Белла Руденко, А. Мокренко, А. Солов’яненко, А. Кочерга, Діана Петриненко, Євгенія Мірошниченко та ін.), драматичних акторів (Г. Юра, Д. Мілютенко, Наталя Ужвій та ін.), естрадних виконавців (Софія Ротару, В. Зінкевич, Н. Яремчук та ін.), творчих колективів (“Смерічка”, “Кобза”, “Світязь” та ін.). Дедалі помітніше заявляє про себе сучасна українська