

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут політичних і етнонаціональних
досліджень ім. І. Ф. Кураса

Я. С. Калакура, О. О. Рафальський, М. Ф. Юрій

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ ВИМІР



КИЇВ – 2015

Розділ VII.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В ЛЕЩАТАХ БІЛЬШОВИЗМУ

7.1. Більшовизм, модернізація, архаїзація, культура. Радянсько-український пролетаріат як прояв авангардного мистецтва

Більшовицько-російська окупація України вщент зруйнувала контури культурної політики, розробленої в добу Української революції 1917–1921 рр. Тоталітарний режим замість програми відродження української національної культури став реалізовувати під виглядом «культурної революції» курс на уніфікацію культурного життя і насадження так званої «пролетарської культури». Більш широкий погляд на експерименти більшовиків у сфері культури засвідчує, що з утвердженням диктатури комунізму розпочалася глибока цивілізаційна криза суспільства, яка так чи інакше позначилася на всіх інших сферах¹. Під виглядом подолання старих традицій більшовизм фактично вдався до реставрації архаїки.

Поняття архаїки в соціокультурологічній та історичній науках застосовується, як правило, тільки до минулих суспільств, що ж до модерних, то використовується категорія традиції. Тим часом у науковій публіцистиці здебільшого не акцентується увага на відмінностях між архаїкою і традицією. Однак ці поняття мають чимало спільного, їх необхідно чітко розрізняти. Під традицією мають на увазі стійкі культурні й соціальні структури, які забезпечують наступність соціокультурного життя і задають певні рамки мотивам та формам соціальної діяльності. Традиції багатогарбові й різнобічні, до того ж добре структуровані. Стосовно архаїки, то вона не володіє раціональною структурою, не виконує конструктивну функцію регулювання людської поведінки, їй не властиві визначеність та стійкість. Архаїка не кристалізується в соціальних формах – це властивість традиції, але зосереджується на психологічному рівні, насамперед – на рівні несвідомого. Найбільш виражена вона у прикордонних ситуаціях, ірраціональній мотивації, спонтанних, позакультурних рухах людського духу. Якщо традиція є трансльованим культурним текстом, то архаїка – культурним підтекстом, що не формалізується і не вербалізується. Вона виникає у місцях руйнування культурної органіки, традиції і покликана у цьому випадку компенсувати традицію. Тому архаїка до певної міри здатна впливати на традицію. У свою чергу, і традиція несе на собі відбиток архаїки, її дух. Архаїка становить життя конкретних, але пасивних і несамостійних форм традиції. Межа, рубіж, який має традиція і не має архаїка, пролягає у місці зіткнення архаїки з модерном². Як засвідчила епоха більшовизму, архаїка виникає тільки внаслідок неспроможності традиції, що витісняється модернізацією, виконувати свої функції. Парадоксальним є те, що архаїка сама може бути джерелом модернізації і руйнування традиції³.

¹ Попович М. XX Червоне століття. – К.: АртЕк, 2007. – С. 17.

² Костюк К. Н. Архаика и модернизм в российской культуре // <http://www.nir.ru/sj/sj3-4-99kos.shtml>

³ Рашковский Е. Б. На оси времени: очерки по философии истории. – М.: Русское слово, 1999. – С. 153.

надрах людської натури існує першопочаткове бажання гармонізувати в рамках певної системи все, що видається суперечливим і непояснюваним з погляду досвіду. Коли у нас немає простих принципів, єдиної моделі, щоби пояснити те, що відбувається всередині і навколо нас, з'являється відчуття небезпеки¹³. Звільнитися від цього відчуття дозволяють світські релігії як релігії надії. Вони гарантують масі вихід з протиріч у тому разі, якщо вона ідентифікує себе з ідеалом і в своїй поведінці буде виходити з розпоряджень. Так викликається до життя колективне Зверх-я, в жертву якому приноситься індивідуальне життя. Але це і означає викид сакральності в пізніх суспільствах. Заради цих проголошених вождями ідеалів люди готові приносити жертви, інколи жертвувати своїм життям.

При цьому вибух сакральності у її вульгарних формах означає водночас і вихід з історичного часу і включення у міфологічний час. Це не могло не проявитися, наприклад, у мистецтві, коли воно зверталось до реально існуючих історичних осіб. Їх також зображали як відірваних від історичної реальності культурних героїв. Наприклад, цю особливість у зображенні в радянському кіно сучасників відзначив О. Базен. На відміну від Заходу, не спроможного оцінити роль історичної особи в історії доти, поки час, в якому вона жила, не завершився, в СРСР історичні особи, будучи живими, сакралізувалися. Це вони допомагають здійснитися історії і перебороти хаос. Таким у кіно постає, перш за все, Й. Сталін, якому дано керувати історією. Для його поведінки характерна особлива, притаманна мертвим героям і живим богам трансцендентність. По суті, це культурний герой, який творить соціальний космос. Так, О. Базен помічає міфологічний вимір у художньому часі у фільмах з Й. Сталіним¹⁴. Таке сприйняття реальної історичної особи пояснюється тим, що історичні процеси в цьому випадку виводяться за межі історії і перетворюються в такі, що повторюються і перебувають у вічності, а точніше, поза часом, тобто в міфі. Історичний час трансформується в міфологічний. Хоча міф належить до подій минулого, але це минуле – не історія, а те, що було до створення світу або «на початку часу», тобто фактично поза часом. Тому міф однаково належить як до минулого, так і до теперішнього і майбутнього¹⁵.

Повертаючись до проблем архаїчної модернізації, варто зауважити, що її неуспіх був запрограмований уже в самій радянській моделі. Однак його не можна заперечити, оскільки темпи зростання радянської економіки в деякі періоди значно випереджали європейські. Позитивна динаміка була можливою до вичерпання меж екстенсивного, важкозатратного й малотехнологічного розвитку, до наступу інформаційної і комунікаційної сфер модерну. З'ясувати межі архаїчної модернізації дасть змогу топологія архаїки в радянському суспільстві, простежена за основними соціальними секторами.

1. **Влада.** Головним підсумком більшовицького перевороту стало те, що архаїка оволоділа політичною владою. Впродовж кількох місяців були знищені

¹³ Московичи С. Век толп. – М.: Центр психологии и психотерапии, 1996. – С. 420.

¹⁴ Базен А. Миф Сталина в советском кино. Киноведческие записки. – М., 1988. – № 1. – С. 162.

¹⁵ Див.: Хренов Н. А. Воля к сакральному. – СПб.: Алетей, 2006. – С. 414 – 415, 416 – 418, 428 – 429.

досягнення модерну в політиці – плюралізм політичного життя, демократичні інститути, інструменти представництва. Влада набула форми диктатури. Переростання народних хвилювань у диктатуру – давно помічений феномен архаїзації політики, але у цьому разі він набрав нової природи завдяки такому інструментові модерну, як політична партія. Архаїкою були затребувані потужні організаційні, легітимацийні, ідеологічні та виховні ресурси партійної організації за повного вихолощення її конкурентної природи. Партія в ролі джерела влади і Ради як посередник стерли раніше очевидну грань між владою і народом, зробили диктатуру невразливою.

2. Комуністична ідеологія. Тут архаїка просунулася ще далі. Їй вдалося повернути назад процеси секуляризації, індивідуалізації та емансипації громадянської свідомості. Під прикриттям державного атеїзму, боротьби з церквою і релігією були створені міфологічні комплекси державної ідеології та здійснена повна сакралізація політичної свідомості. Політичне життя ритуалізували, вивели з-під критики, закрили від зовнішніх впливів. Ідеологію – інструмент концептуалізації і раціоналізації політичної свідомості модерну – використовували для масштабного проникнення держави в інші життєві практики. Така ідеологія давала змогу викривляти картину соціальної реальності й маніпулювати поведінковими мотивами особистості до невідомого раніше рівня. Тому політична влада за короткий термін зуміла досягти абсолютної, безпрецедентної в радянській історії могутності.

3. Державне управління культурою. В цій галузі архаїці вдалося досягти повної монополізації управління, зберігаючи всі переваги інституційного поділу влади. Використовуючи ще один інструмент модерну – бюрократичний апарат, радянська архаїка повністю ієрархізувала управління і позбавила його всіх елементів самоуправління і автономії. Вольовий рух був можливим тільки в одному напрямі – згори вниз. За формами номенклатури приховувалася кастовість радянської політичної еліти. Корпоративні, кланові за природою відносини були вписані у формалізовані структури влади. Радянська держава виділялася гіпертрофованими репресивними органами безпеки, які розростались і перетворилися на основне джерело влади¹⁶.

4. Суспільство. Найяскравіше владу архаїки у радянський час демонстрував той факт, що тоталітарний режим домігся заборони відкритих форм виявів протесту. Придавлений репресивною владою народ мав зберігати свої революційні традиції, готувати світову революцію і при цьому бути позбавленим права на елементарний протест. Досягненню такого стану сприяли не тільки ідеологічна пропаганда і всесилля репресивних органів, а й першочергово так звані добровільні громадські асоціації – профспілки, різні громадсько-політичні об'єднання, до яких належала й партія. Завдяки державному контролю архаїкою були інструменталізовані й повернені проти модерну механізми суспільної інтеграції. Унікальним феноменом стала «колективізація» всієї країни – перетворення організаційних форм виробничої діяльності в «трудові колективи», в тому числі і творчі об'єднання, які, зазвичай, були інструментом придушення творчої індивідуальності.

¹⁶ Див.: Вишиневский А. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. – М.: Истоки, 1998. – С. 71.

5. **Радянська людина.** Головною метою архаїки у боротьбі з модерном залишалося запобігання індивідуалізації, звільнення особистості. Людина архаїки – не особистість, а матеріал, інструмент, раб. Радянська людина не просто мала служити режимові, будуючи комунізм, вона повинна була робити це активно й ініціативно, оскільки «ім'я її звучить гордо». За такого формулювання питання мета її частково полягала в тому, щоб стати пасивною та сірою, особистістю в собі й для себе, а не «для іншого». Все це сприяло виникненню двох альтернативних типів поведінки, що виявлялися в образах ідеологічного монстра, подібного до «героїв революції», і технократа, який утік з політики в експертну культуру, якщо це дозволяли умови. Хоч «ідеологічний монстр» жив у кожній людині, в технократа він редукувався до прояву абсолютної лояльності щодо влади, повної дистрофії громадянського відчуття. Іншими словами, заморозивши деякі базові структури особистості, архаїка давала змогу розвиватися іншим. Розкол між архаїкою і модерном, що пройшов крізь усі сфери буття, був особливо болісний у технологічних сферах, автентичних модерну.

Можна виділити деякі начала, що зумовили архаїзацію модерну в радянську добу:

1. **Родове начало.** Соціалізм ніс на собі відбиток ідеології роду – усупільнення власності, підпорядкування особистості роду, сакральності родової міфології. Очевидно, родовий комплекс започаткований із найдавніших, близьких до архаїки прошарків традиції, що належать до найпримітивнішого рівня суспільства. Родові традиції повністю перебороли сильніші від них західні суспільства, ці традиції існували лише на ментальному рівні, сприяючи виникненню комуністичних ідеологій, але в царській Росії їхні сліди все ще зберігалися у формах обчинного життя. Як практично вимерлий прошарок свідомості родовий комплекс постав у вигляді «нової ідеології», ворожої всім іншим, у т. ч. традиційним ідеологіям¹⁷.

2. **Репресивне начало.** Архаїка за природою репресивна, так вона компенсує дефіцит культурних і соціальних механізмів управління. Чим нижчий культурний прошарок традиції, тим більше він репресивний. Оскільки цінність традиційної свідомості після модернізаційної і архаїчної революції була зруйнована, вона компенсувалася цим елементом архаїки. Насильство стало інструментом, завдяки якому поспішно створювали нові, «радянські традиції». У міру їх зміцнення репресивне начало дещо послаблювалося. Репресії найефективніше допомагали підкорити інструменти модерну завданням архаїки. Репресивний потенціал радянської архаїчної революції сприяв розвитку мілітаризації і конфліктності, що виявилося в глобальному військовому протистоянні систем.

3. **Сакральне начало.** Архаїка сакральна, але не релігійна. Якщо релігійність є культурною формою сакральності, опосередкованої комплексом специфічних уявлень і традицій, то сакральність – це елементарні форми синкретичного сприйняття світу, і проявляється вона не через віру, а через поклоніння, як культ. Тому передумовою поширення сакральності в радянському суспільстві було «зачищення ґрунту» від релігії «науковим атеїзмом». Архаїка сакралізувала нові соціально-культурні форми, такі, як культ і влада, й нейтралізувала старі як «забобони». Форми модерну були інкорпоровані в сакральні комплекси

¹⁷ Див.: Ахизер А. С. Россия: Критика исторического опыта. Т. 1. – С. 400 – 403, 405 – 409.

культури як засіб, а не мету, і світоглядні впливи модерну, таким чином, успішно придушені¹⁸.

Завдання архайки не могли бути досягнуті. Архайка приречена на поразку логікою цивілізаційного процесу. В Радянському Союзі тріумф архайки міг бути тільки тимчасовим: по-перше, вона не могла конкурувати з модерном, по-друге, їй доводилося «грати на його полі». Тому архайка натрапила на потужний опір з боку суспільства й особистості. Цей опір зачепив і модерн, але саме собою це не вело до створення суспільства модерну. Так, опір ідеологічно-міфологічній агресії режиму виражався в прагненні ухилитися від цього впливу, що спричиняло виникнення пасивної громадянської свідомості. Диктат архайчної влади викликав відчуження від влади. Опір засиллю тоталітарних суспільно-політичних організацій обернувся їхньою внутрішньою формалізацією і блокуванням усіх форм соціальної інтеграції. Знищення приватної власності призвело до зміцнення егоцентричного утилітаризму на залишках особистої власності. Іншими словами, завдяки своєму опорюванню особистість замість запланованої нової «радянської людини» перетворилася на *homo soveticus* – невиразну, пасивну, обмежену, забобонну, але в деяких внутрішніх сегментах залишилася вільною, не закріпаченою представницею людства. Опір, котрий блокував нові традиції, тим самим підкріплював архайку. В будь-якому разі, матеріал, що залишився після епохи архайки, лише невеликою мірою був придатним для епохи модерну. Це стало очевидним незабаром після падіння комунізму.

До речі, система модернізаційної архайки впала, підірвана зсередини, а не ззовні. Примітно, що її могильниками стали не стільки маси, скільки номенклатура і партійно-державний апарат, котрому, як виявилось, найважче було витримати внутрішній розкол між архайкою та модерном. Політичний клас і бюрократія залишалися носіями архайки, використовуючи всі переваги її влади. Але водночас були не архайчними «вождями і жерцями», а, переважно, дітьми модерну. Сакральний за змістом політичний культ став за формою повністю секуляризованим. Номенклатура за всією своєю закритістю не володіла спадковими правами влади, а партійні «жерці» змушені були застосовувати «наукову» аргументацію. Носії влади використовували її егоцентрично, не служачи сакральному онтологічному порядку, а здобуваючи особисті привілеї. З їхнього цинізму і водночас прагматизму народилася перебудова. Щоб зміцнити хистке в конкурентній боротьбі з Заходом становище архайки, можновладцям довелося подолати інерцію суспільства. Проте цього разу заморозити «відлигу» не вдалося. Але це попереду. Поки що розглянемо докладніше, як реалізовувався ідеологічний міф у СРСР і які наслідки цих процесів для української культури.

7.2. Перехід від ідеологічного міфу до реалізації марксистської утопії в культурі: націоналізація, репресії та нищення

Труднощі осмислення соціокультурних явищ на теренах підрадянської України першої половини ХХ ст. пов'язані не тільки з пізнанням суперечностей

¹⁸ Див.: Рашковский Е. Б. На оси времени: очерки по философии истории. – М.: Наука, 1998. – С. 121.

і тенденцій інтелектуального процесу в умовах тоталітаризму, його зіставленням із закономірностями світової культури, але й з переборенням міфів у масовій свідомості, успадкованих від минулого. Нові покоління дедали краще усвідомлюють, у якому міфологізованому облаштуванні сприймалася реальність того часу і якою невідворотною стає її нова інтерпретація.

Закони про декомунізацію суспільства, схвалені Верховною Радою України (2015 р.), дозволяють повніше перебороти стереотипне бачення епохи, усвідомити, якою вона хотіла видаватися і якою була насправді. Важливо пояснити, чому у неї було прагнення видаватися саме такою, якою її представляла тогочасна наука, література і мистецтво. Багато відомих нам «наукових» праць, творів літератури, музики, образотворчого мистецтва створювали ілюзію оптимістичного і радісного життя. Звертаючись сьогодні до цієї епохи, мимоволі згадуєш Ф. Ніцше, який побачив протиріччя в образі життя греків і висловив сумнів у їх винятковому оптимізмі. Йому видавалося дивним, що народ, який вважався надзвичайно життєрадісним, створив високу форму трагедії, відчув смак до трагічного. Ф. Ніцше пояснив, що прагнення до краси, свят і видовищ – зворотний бік злиднів, турбот і страждань¹⁹. Інший дослідник – Е. Фромм, намагаючись зрозуміти психологічний фактор історії, дійшов висновку, що представники епохи Відродження не були настільки впевненими і щасливими, як це часто здається. «Напевно, – зазначав він, – нова свобода принесла їм не тільки відчуття сили, але й відчуття ізоляції, сумнівів, скептицизму і, як наслідок всього цього, тривогу. Це протиріччя ми знаходимо у філософських творах гуманістів. Вони підкреслюють людську гідність, індивідуальність і силу, але в їх філософії оголюється невпевненість і відчай»²⁰.

Якщо мати на увазі історію України доби тоталітаризму, то доводиться констатувати: реальний трагізм буття людей, що не отримав або майже не отримав об'єктивного відбиття в офіційних набутках культури і мистецтва, – зворотний бік соціальної психології тих десятиліть, яка відкривається завдяки історіософському пізнанню. Вираження трагічного відчуття революційної і постреволюційної дійсності прозвучало в творах В. Винниченка і М. Хвильового. Але пізніше, коли були опубліковані твори інших українських письменників і поетів, серед яких романи А. Головка «Бур'ян» і М. Стельмаха «Велика рідня», стає зрозумілим, що в літературі і мистецтві відображався інший бік соціального буття епохи. Тим не менше, те, що трагізм буття не отримував відбиття в мистецтві, пояснюється, з одного боку, стихійними настроями, органічною потребою спрямованих у майбутнє революційних пасіонаріїв і зваблюваних ними мас, які, природно, прагнули приховати «темні» сторони свого життя, котрі, за їх переконаннями, вже відмирають, а з іншого, – насильницьке втручання в культуру партійних і державних органів, які намагалися контролювати художній процес. Хоча зображення світлих сторін пояснювалося нормативною естетикою та критикою і виражало сутність насильницьки запровадженого на початку 1930-х років методу соціалістичного реалізму, що ідеологічно регламентував творчу стихію суспільства.

¹⁹ Ніцше Ф. Собрание сочинений. Т. 8. – М.: Наука, 1997. – С. 8.

²⁰ Фромм Э. Бегство от свободы. – М.: Наука, 1990. – С. 50.

Про те, що реальність не відповідала тому, як її зображали засоби масової інформації і нав'язувалися суспільній свідомості, люди почали здогадуватися. Так, у філософському трактаті Х. Ортеги-і-Гассета «Повстання мас», що з'явився у 1930 р., йдеться про згасання моралі і культурних традицій в європейській історії XX ст. У цьому зв'язку він допускав можливість відновити цивілізацію Нью-Йорка і Москви, але перспективу змальовував досить скептично. Автор підозрював тут «камуфляж», тобто розбіжності між сутністю і її зовнішньою формою, коли остання приховує сутність. Філософ вважав, що марксизм, проникнувши із Заходу в Російську імперію, зберіг лише зовнішню форму, без врахування традиції власної історії. «Я очікую появи книги, яка перекладе сталінський марксизм на мову справжньої історії. Адже те, що становить його силу, ховається не в комунізмі, а в справжній історії. Хто знає, що з цього вийде»²¹. Спостереження філософа виявилися пророчими. Така книга (і не одна) в українському суспільстві з'явилася. Належала вона «Розстріляному відродженню» – драмі духовно-культурного та літературно-мистецького покоління 20–30-х рр. XX ст., що дало високохудожні твори у галузі філософії, літератури, живопису, музики, театру і яке знищив тоталітарний режим.

Термін «Розстріляне Відродження», як відомо, належить Єжи Гедройцю. Вперше він появився у його листі до Юрія Лавріненка від 13 серпня 1958 року – як пропозиція назви антології української літератури 1917–1933 рр., що її на замовлення Є. Гедройця підготував Ю. Лавріненко²². Антологія представляла найкращі зразки української поезії, прози й есеїстики 1920–1930 рр. За це десятиліття (1921–1931) українська культура в деяких сферах спромоглася компенсувати штучно створене відставання й навіть переважити на етнічних теренах вплив інших культур, російської зокрема (на 1 жовтня 1925 р. в Україні нараховувалося майже 5 тис. письменників).

Увертюрою до **масового знищення української інтелігенції** став зловісний процес над учасниками «Спілки визволення України», а її початком вважається травень 1933 р., коли відбулися арешт Михайла Ялового та самогубство Миколи Хвильового у недоброї пам'яті харківському Будинку «Слово». Кульмінацією репресивних акцій радянського режиму стало 3 листопада 1937 року. Тоді, «на честь 20-ї річниці Жовтня» у Соловецькому таборі особливого призначення за вироком Трійки був розстріляний Лесь Курбас. У списку «українських буржуазних націоналістів», розстріляних 3 листопада, були також Микола Куліш, Матвій Яворський, Володимир Чеховський, Валер'ян Підмогильний, Павло Филипович, Валер'ян Поліщук, Григорій Епик, Мирослав Ірчан, Марко Вороний, Михайло Козоріз, Олекса Слісаренко, Михайло Яловий та інші. Загалом, в один день, за рішенням позасудових органів, було страчено понад 100 осіб представників української інтелігенції – цвіту української нації.

У своїх творах ці та інші письменники, поети, митці внаслідок пошуків і запитів продемонстрували інверсійне, **руйнівне зрушення, яке відбулося в 20–30-ті роки XX ст.**, через що нова державність відтворювала стереотипи архаїчної свідомості або колективного несвідомого, витісненого друкованою культурою

²¹ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. – 1989. – №4. – С. 132.

²² Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія–проза–драма–есеї. – К.: Смолоскип, 2007. – 976 с.

епохи модернізму. Образи вождів і «ворогів народу» в цю свідомість вписувалися. Показова в цьому плані новела М. Хвильового «Я (Романтика)», провідна ідея якої – розчарування в революції, кричущі суперечності і роздвоєння людини того часу. Головний персонаж – людина без імені, а отже, без індивідуальності, без душі. Заради революції він вбиває свою матір і карає себе думкою, чи варта була революція такої жертви²³.

Сьогодні є очевидним, що покоління, яке спокусилося на соціалістичні ідеї, насправді було лише одним прошарком історичного процесу, причому прошарком, найбільш свідомим, але від цього не менш фантастичним. Цей прошарок можна назвати раціональним, оскільки його легко відтворити, аналізуючи партійні документи, публіцистику і мистецтво того часу. Інші, найменш свідомі верстви історичного процесу, названі К. Леві-Стросом «колективним несвідомим», демонстрували лише історичну безпрецедентність. Як відомо, К. Леві-Строс доходить висновку про необхідність історика усвідомлювати не тільки «хронологічний порядок династій і війн, але й комплекс несвідомих проявів історичного процесу»²⁴.

Якщо б історик володів методологією аналізу несвідомих психологічних і ірраціональних процесів, йому б обов'язково довелося замислитися над тим, що безпрецедентна спрямованість у майбутнє і рішуча відмова від минулого на рівні свідомості не виключають занурення в ірраціональні глибини історії. Йому б стало зрозуміло, що, чим активніше прагнення наблизити майбутнє, тим фатальніше люди опинялися ближчими до минулого.

Важливо зазначити, що в своїй історії кожна культура демонструє дві основні орієнтації: на традицію (її повторення і відтворення) і на творчість, на створення принципово нових форм. У певному сенсі можна стверджувати, що історія зрілої культури – це повторення традиції, що і надає їй цілісності і єдності, забезпечує можливість творити у межах традиції. Незалежно від переважання тієї чи іншої тенденції можна фіксувати певну статичність, нерухомість культури, повторення в ній відомих форм, що демонструє її застій, або ж фіксувати її незвичний динамізм, здатність до створення нових комбінацій. Якщо взяти за увагу українську культуру ХХ ст., то можна стверджувати, що в 1920–1930 рр. вона переживала виняткову ситуацію, пов'язану з її орієнтацією на новизну, на творчість, причому не тільки в естетичних, художніх, але, першочергово, в соціальних, політичних формах. Для неї характерне те, що Л. Гумільов називав «пасіонарним вибухом», протестом проти традицій²⁵. Це не означає, що українська культура в нових умовах втрачала орієнтацію на традицію. Тут діяла закономірність, сформульована К. Юнгом і названа ним компенсацією. Чим рішучіше культура брала курс на творчість, що проявилось також і в революційних інверсіях, тим незаперечніше в її надрах, у підсвідомих формах назрівав протест проти цієї нестримної «пасіонарної» напруги, прагнення від усього відмовитися, все змінити і перетворити, тобто духу модернізму. В глибинах «колективного несвідомого» історії, тобто психологічної сфери

²³ Хвильовий М. Я (Романтика) // <http://ukrlitra.com.ua/165-1.html>

²⁴ Леві-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – С. 25.

²⁵ Див.: Хренов Н. А. Воля к сакральному. – С. 458–460, 463.

ущільнення найдавніших мотивів, формул, образів і архетипів, назривала зворотна реакція. Пружина традиції, як універсальний механізм будь-якої культури, стискала в період «пасіонарної» напруги, щоб потім у наступні десятиліття випрямитися і витіснити орієнтацію попереднього покоління на творчість. Ця обставина визначила поворот не тільки від космополітизму художнього авангарду до архетипів традиційних цінностей у 1930-ті роки, але і від проголошених у період Української революції національно-демократичних цінностей до нової форми монархії і диктатури, що встановилися з утворенням Радянського Союзу і насадженням режиму одноособової влади.

Така закономірність історії простежується на різних рівнях – художньому і соціальному. Психологія «пасіонарної» напруги, що виявляється в розриві з попередніми поколіннями, у відмові наслідувати традиції у яскравій формі проявилася в радянському мистецтві. Причому ця тенденція ніби випадає із усталеної періодизації. Піднесення українського мистецтва почалося на рубежі XIX–XX ст. і характеризувалося як культурний «ренесанс» у добу Української Народної Республіки, гетьманату П.Скоропадського, а відтак в умовах так званої «українізації». Однак цей ренесанс не варто пов'язувати винятково з політичною ситуацією, оскільки він – загальний вияв культури, специфічне вираження її «пасіонарної» напруги, що наклала на революційні перетворення особливий відбиток.

Водночас «пасіонарна» напруга виявляється не тільки в творчих формах. Психологія вітчизняних «пасіонаріїв» визначила психологію революційної інтелігенції, яка не знаходила застосування своїм силам в умовах жорсткої диктатури. Революційні зміни у Радянському Союзі, включаючи й УРСР, – результат іншого, вже соціального рівня діяльності «пасіонаріїв», безпосередньо не пов'язаний з художнім рівнем. Однак чим радикальніші були соціальні перетворення, чим глибше вони зачіпали культурні прошарки життя, тим невідворотнішою ставала активізація найдавніших прошарків української культури, без чого художнє життя 1920–1940 рр. не можна зрозуміти.

Логіка була такою, що соціальний прогрес, який вселяв надії та оптимізм, провокував протилежну стихію суспільства – регрес. Стає очевидним, що всі спроби зрозуміти те, що відбулося на межі 1920–1930 рр., приречені на поразку, якщо цей «перелом» пояснювати лише в поняттях і категоріях політичної історії. Від догм «Короткого курсу історії ВКП(б)» необхідно рішуче відійти і звернутися до історичної психології, пам'ятаючи, що рух історії має і соціально-психологічну детермінованість. З цього погляду важливо відповісти на питання: був сталінізм продовженням чи запереченням більшовизму і ленінізму? Важливо зрозуміти, що правонаступність історії відбувалася на рівні не тільки політичних схем, а й масових настроїв суспільства, які або посилювали резонанс цих схем, або взагалі були до них нечутливими і несприйнятними. Якщо мати на увазі наступну за революційним потрясінням омасованість, коли всі виявилися «рівні», демонструючи, з погляду патріархальної традиції, хаос, то подальший рух маятника в бік посилення патріархальної традиції як реакція на протест має стає зрозумілим. Звідси з очевидністю випливає, що сталінізм – не тільки політичне, але й соціально-психологічне явище, тобто наслідок настрою маси. Сучасні дискусії про сталінізм і думки з приводу руху спротиву Й. Сталіну в партії і в суспільстві часто

не враховують сутності поміченої американським істориком С. Коеном тенденції²⁶, яка полягає в тому, що Й. Сталін, як політичний діяч, виражав психологію мас. Точніше, маси були налаштовані до наведення порядку патріархальними методами. В цьому випадку Й. Сталін, як реальна людина, міг і не подобатися. Тим не менш він відповідав консервативній проекції образу нового порядку. Підкреслимо: така налаштованість характеризує, перш за все, саму масу, її конкретно-історичну форму і соціокультурну сутність.

Зосереджена в містах маса населення – це не тільки синонім народу першої половини ХХ ст. Останній пов'язаний з найдавнішими традиціями культури. Щодо самої маси, то вона опинилася у духовному вакуумі і виникнення у її свідомості фантому сильної особистості варто розглядати як своєрідну патологію. Маса – історичний стан народу, який опинився в ситуації, коли значущі в його образі культурні традиції постали зруйнованими і, відповідно, активізуються консервативні архетипи. Щоб надати масі нові форми існування, які були б соціально прийнятними, влада намагалася замінити культурні традиції ідеологічними установками. Поняття «народ» передбачає, що в ньому існує безліч особистостей. Поняття «маса» особистість заперечує. Ідеологія, що орієнтується на масу, скочується до створення інакомислячих, оскільки, за словами Х. Ортеги-і-Гассета, маса агресивна щодо всього, що від неї відрізняється²⁷. Як наслідок, у структурі влади, як і в мистецтві, відбувається орієнтація на масу. Тут формуються підстави для культу особи.

Ця соціально-психологічна логіка історії свідчить і про зміну логіки літературно-художнього процесу. Яскравий «пасіонарний вибух», що проявлявся упродовж 1920-х у безпрецедентному плюралізмі у мистецтві, з початку 1930-х рр. і наростанням культу особи Сталіна почав затухати. Річ тут не тільки в тому, що відбувається бюрократизація культури і насаджується тотальна ідеологізація мистецтва. Справа знову ж таки у зміні соціального середовища функціонування і розвитку культури. Соціальний склад міст, що змінювався, порушував взаємодію літератури і мистецтва та їх «споживача». Селянська культура, що руйнувалася, поповнювала міські спільноти «уламками», які зберігали в свідомості консервативні традиції фольклорного типу і які не були чуттєвими до індивідуальних і особистих цінностей, що стали сутністю нового мистецтва²⁸. Можна також стверджувати, що й фольклорні образи, які були незмінними з часів середньовіччя, почали активно втручатися не тільки в художні, але й політичні процеси.

«Червоне століття», як його назвав М. Попович, цікаве своєрідним «діалогом» фольклорної й ідеологічної свідомостей, їх взаємопроникненням, а також спробами витіснення новою ідеологією національних цінностей. В історії «пасіонарної напруги настає момент, який за аналогією можна було б назвати естетичним, художнім і культурним «термідором», тобто, коли традиційні цінності всупереч політиці режиму пробивають собі шлях до реабілітації. Якщо для 1920-х рр. мистецтво демонструвало поетику «шкіряних тужурок» і «револь-

²⁶ Коэн С. Большевизм и сталинизм // Вопросы философии. – 1998. – №7. – С.46 – 72.

²⁷ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – С. 142.

²⁸ Див.: Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Сталінізм в Україні: 20–30-ті роки. – 344 с.

вера», тобто психологію аскетичних героїв, які борються з усіма зовнішніми і внутрішніми ворогами, що заважали побудові нового життя, то література і мистецтво 1930-х рр. реанімує раніше заперечені прості цінності і радощі життя.

Культуру міжвоєнних років неможливо досягнути без соціально-психологічного виміру історичного процесу, тобто без суспільної психології того часу. Першочергово необхідно відмовитися від уявлення, що маса була винятковою жертвою, лише об'єктом маніпуляції з боку держави, партії і Й. Сталіна. Остання обставина зовсім не заперечується. Провина всіх суспільних інститутів і конкретних історичних діячів безсумнівна. Особливості утопічного світосприйняття часу кореняться не тільки в державних планах, але і в неусвідомлених установках масової свідомості. Є підстави стверджувати, що останні до певної міри ініціювали перед інститутами влади задуми і здійснення тих чи інших планів. Така постановка питання вимагає аналізу не тільки теоретичних, практичних, естетичних і художніх явищ цих десятиліть, але й утопічних, міфологічних, фольклорних і соціально-психологічних його аспектів.

Оскільки ірраціональні образи минулого спричиняли колосальний вплив на реальність, то представники режиму перебували в ситуації, коли треба було відповідати установкам масової свідомості. Це не означає, що Й. Сталін не у всьому відповідав суспільній психології. Але та обставина, що на вершині влади опинився саме він, не випадкова, як не випадкове і те, що в цьому становищі він перебував тривалий час. Нам можуть дорікнути у непослідовності: якщо маса не є лише жертвою, то як пояснити спрямовані на масу репресії? Ці суперечності потрібно розгадати. В цьому і проявляється раціональний початок історії. Маса не могла б бути обманутою, якби не була б схильною до цього. Розгадка цього парадоксу становить кардинальні особливості суспільної психології всього історичного моменту доби тоталітаризму.

Гіпертрофія масової свідомості і її вплив на політичне, економічне і культурне життя цих десятиліть – не що інше, як наслідок руйнування культурної цілісності й ієрархії цінностей, що мало місце в умовах насадження більшовицького режиму. Щодо культури масова свідомість не є чимось зовнішнім і чужим. Її зміст становлять елементи, що мають різне походження і отримали свободу проявів. Вона повертає подавлені пізніми традиціями різні «комплекси» і «травми». Деякі філософи, зокрема М. Бердяєв, звертали увагу на взаємозв'язки, що існували між вождями і масами. Останній наголошував: «Маси бувають захоплені лише ідеями, які допускають просту й елементарну символіку, стиль, характер для нашого часу. Пошуки вождя, який поведе за собою маси і дасть звільнення, вирішить усі питання, означає, що всі класичні авторитети монархії і демократії впали і необхідна заміна їх новими авторитетами, породженими колективною одержимістю мас»²⁹. Однак взаємозв'язки існують не тільки між вождями і масами, але і між масами і культурою. Тут доречно навести деякі роздуми Г. Лебона, який вказував на такі особливості масової психології, як відсутність критичного, аналітичного початку і сприйнятливості до вражень. «Для натовпу, не спроможного ані до роздумів, ані до міркувань, немає нічого неймовірного, адже неймовірне якраз завжди і вра-

²⁹ Бердяев Н. Судьба человека в современном мире (К пониманию нашей эпохи). – Париж, 1934. – С. 11.

жає найсильніше. Ось чому натовп вражається найбільш дивною і легендарною стороною подій»³⁰. У зв'язку з цим натовп схильний приймати фантастичне за дійсне, не задумуючись, що це може бути звичайна казка. Справді, бажання дивного диктує необхідність пояснити нев'янучу у віках популярність фольклору і, перш за все, казки. Звернення до казки не буде відхиленням від характеристики естетичних процесів вказаних десятиліть. В історії навряд чи знайдеться який-небудь інший період, в якому було б настільки активним саме фольклорне мислення, що наклало відбиток на всю культуру цього періоду і сформувало найбільш універсальні риси її стилю.

«Прорив» і неймовірний розвиток фольклорного мислення, що часом визначало навіть політичні і практичні процеси життя, в цей період пояснюється порушенням спадкоємності у розвитку культури, руйнуванням її пізніх традицій, коли на зміну модерну приходив модернізм. Повертаючись до казки як прояву фольклору, підкреслимо, що відчуття здивування або захоплення, що виникає у сприймаючого казку внаслідок зображення незвичного і фантастичного, викликане ілюзією того, що це незвичне і фантастичне відбувається ніби у самій реальності.

Згасання художнього авангарду 1920-х рр., що настільки очевидно проявився, наприклад, у розвитку документалістики, пов'язане з тим, що у 1930-ті рр. зображення звичних характерів і звичних дій у повсякденному житті, характеризуючи документальний принцип, перестає виконувати естетичні функції. В ситуації пробудження фольклорного мислення мистецтва закликається розказувати про те, що здатне вражати незвичайністю³¹.

Казковість реальності в 1930-ті роки виявлялася у специфічному сприйнятті життя, ніби йшлося не про повсякденне, оточуюче всіх життя, а те, що існувало десь «за тридев'ятим царством». Щоби сприймати цю незвичну, фантастичну дійсність казки, не потрібно вирушати у подорож, долати перешкоди, піддаватися дії надзвичайних сил. Але саме тому змінювався ракурс на все, що доводилося спостерігати. Все реальне ставало незвичним, фантастичним, казковим, безпрецедентним і для багатьох привабливим. Звідси і ставлення до минулої історії. Тому негативне ставлення до історії – не тільки зла воля конкретного діяча, а вираження ракурсу у сприйнятті масами дійсності, що змінилася.

Виявляючи соціально-психологічний аспект культури досліджуваного періоду, не важко помітити деякі нові ознаки стилю нової культури. Перш за все, виділимо найбільш універсальну і, як нам видається, «ключову» ознаку цього стилю, назвавши її видовищністю. Її сенс впливає з театрального уявлення часу. Мабуть, сталінізм характеризується тим, що епоха свідомо створює систему образів, здатну виразити сутність нового часу. Така стихія образів однозначно не відповідає реальності³². Не відповідає настільки суттєво, що сьогодні, аналізуючи це явище, часто вживаємо слово «брехня». Дійсне і показове, реальне і видиме в цю епоху збігаються. При цьому видиме не тільки покликане «ховати» реальність, але має значущий зв'язок з масовою свідомістю. Масова свідомість і влада, яка намагається їй відповідати, уникають безпосереднього,

³⁰ Лебон Г. Психология народов и масс. – СПб.: Обрис, 1996. – С. 87.

³¹ Див.: Хренов Н. А. Воля к сакральному. – С. 469 – 470, 472 – 473.

³² Див.: Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Сталінізм в Україні: 20–30-ті роки. – К.: Либідь, 1991. – 344 с.

стихійного відображення реальності. Творчі імпульси контролюються і регламентуються державними і партійними установками, корегуються замовною критикою, що й породжує невідповідність між намірами художньої інтелігенції і державними інститутами, що керують мистецтвом.

Як ілюстрацію незбігу реального і демонстративного знаходимо у М. Гефтера, який стверджує, ніби після вбивства С. Кірова в Радянському Союзі деякий час існувала гласність: представники партії, що знаходилися на різних щаблях влади, піддавалися критиці³³. Насправді, в реальності існувала не гласність, а видимість гласності, гра в гласність, і водночас проводився експеримент, після якого найбільш відвертих критиків фізично знищили. Це спостереження дозволяє поставити питання про театралізацію епохи, про незбіг реальності з образом, який штучно конструювався.

Наступна характерна ознака видовищності цієї епохи – прагнення здивувати, привести до стану захоплення і потрясіння. Цей характерний для видовищних форм культури ефект сприйняття в ці десятиліття переходить межі естетичного і художнього, виражаючи сприйняття нехудожньої реальності. Нарешті, демонстрація незвичного, такого, що зрідка зустрічається, виняткового, спроможного здивувати, свідчить про відродження «кунсткамерності» культури, що становить елементарну структуру будь-якого видовища. В ці десятиліття за принципом видовища сприймаються не тільки різні художні явища, але і сама реальність. Там, де реальність не відповідала цьому суб'єктивному сприйняттю епохи, придумували її специфічний образ, незважаючи на те, збігається він з реальністю чи не збігається. Це насильницьке втілення суб'єктивного образу в явища політики, економіки, промисловості, сільського господарства, урбанізації, архітектури тощо становило сутність театралізації епохи.

Ф. Фукуяма показав, що радикальні політичні зміни в країні можуть відбуватися не тільки у зв'язку з економічними процесами, необхідністю переходити до нових економічних структур, як це доводив К. Маркс, а інколи просто через популярність тієї чи іншої ідеї і ставлення до неї певного політичного лідера³⁴. Але при цьому масові настрої у суспільстві також впливають на установки політичного лідера. Тому можна стверджувати, що система суб'єктивних, театралізованих образів, за допомогою яких визначалася реальність нового світу, що будувався, ґрунтувалася не стільки на раціоналістичних, скільки на утопічних і фольклорних уявленнях мас. Тут доречно звернутися до думки В. Гроссмана, який вказував, що театральний підхід пронизував радянське суспільство, політичне і державне життя. «Мертва свобода стала головним актором у гігантському інсценуванні, в театральній виставі небаченого обсягу. Держава без свободи створила макет парламенту, виборів, професійних спілок, макет суспільства і суспільного життя в державі без свободи, макети правлінь колгоспів, правлінь Спілок письменників і художників, макети президій райвиконкомів і облвиконкомів, макети бюро і пленумів райкомів, обкомів і центральних комітетів національних компартій обговорювали справи і виносили рішення, які були винесені раніше зовсім в іншому місці. Навіть Президія Центрального комітету партії була театром»³⁵.

³³ Гефтер М. Сталин умер вчера // Рабочий класс и современный мир. – 1988. – № 31. – С. 126.

³⁴ Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. – 1980. – №3. – С. 138.

³⁵ Гроссман В. Все течет // Октябрь. – 1989. – №6. – С. 102.

Потреба у казковому сприйнятті життя визначала виробничі, стаханівські рекорди і небачені перельоти, на зразок перельоту В. Чкалова, Г. Байдукова й О. Беякова в США через Північний полюс у 1937 році. Звідси всі ці сільсько-господарські утопії з небачено «колосистою пшеницею» у дусі Т. Лисенка, обіцянки загального достатку і неймовірних урожаїв. Звідси будівництво в кінці 1930-х років Виставки досягнень народного господарства – справжнього символу свого часу, що демонстрував усе видатне, виняткове, рідкісне. Причому не як випадкове, а як характерне для життя.

Провідником ідеї тотального перетворення природи мав стати представлений образ І. Мічуріна в однойменному фільмі О. Довженка 1947 р. Подібно до того, як робітники м'ясоцардгоспу в О. Платонова вирощують гігантські гарбузи, І. Мічурін мріє про безпрецедентну врожайність і збільшення обсягу плодів. М. Калінін, переглянувши фільм, з пафосом мовив, що здійснюється мрія В. Леніна про той час, коли будуть «свята квітів, цвітіння і свята плодів»³⁶.

Акцентуючи на масовій психології, що активно формувала образ нової культури, вкажемо на її конкретно-історичну форму – фантастичне сприйняття дійсності масами, які втратили зв'язок із землею, відійшовши від звичного середовища життя, зіткнулися під час колективізації з реальністю тоталітарного режиму, з розв'язаним голодомором-геноцидом 1932–1933 рр. Подвійність моралі мас коріниться не тільки у захоплюючому пориві мас до майбутнього, але й у їх страху, який навіювала жорстока політика репресивного режиму і його вождя.

Потребу вибудовувати прояви нового способу життя, зокрема засобами літератури і мистецтва, можна розглядати як компенсацію втраченої реальності минулого, розриву з традиційними цінностями. Сильна влада, уособлювана вождем, каральними органами і армією, сприймалася як компенсація за відносну стабільність дореволюційної доби. Державна політика у сфері культури, сенс якої зводився до возвеличення діяльності головної особи в державі, партії й армії, сприймалися також відповідно до потреби в переборенні розгубленості, хаосу і життєвого дискомфорту. Чим спроможнішими виявлялися література і мистецтво вражати і захоплювати, тим ближчими вони ставали масі, яка намагалася звільнитися від відчуття покинутості, самотності, розгубленості і невлаштованості, гострого відчуття розірваного звичного укладу. У зв'язку з тим, що мистецтво мало демонструвати ідеальний, бажаний образ дійсності, здатний допомогти перебороти суперечності «колективної душі» суспільства, його соціально-психологічна природа рішуче розходила з гносеологічною. Соціально-психологічна особливість історії цього періоду стає основою «театралізації» життя, що можна фіксувати у поведінці представників влади, в установках маси, в різних проявах культури. До певної міри ця особливість характеризує стиль нової культури в цілому.

Як уже говорилося, маси сприймали дійсність казкою. На згадку приходять слова з маршу льотчиків: «Ми народжені, щоб казку зробити дійсністю». Реальність і задум змішувалися. Дивувати і вражати масу мало оспівування і возвеличування діяльності Й. Сталіна, його проектів форсованої індустріалізації,

³⁶ Довженко А. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 3. – М., 1968. – С. 94.

насильницької колективізації, економічно та екологічно невиправданого Дніпрогесу, оспіваного у фільмі О. Довженка «Іван», Біломорсько-Балтійського каналу, підчас будівництва якого загинуло 300 тис. ув'язнених. Для цього періоду характерне особливе сприйняття простору. Радикально перебудовуються не тільки міста в центрі, але й віддалені окраїни. Цю атмосферу переобладнання глухих місць і перетворення їх на соціалістичне світле місто особливо романтично передавав фільм О. Довженка «Аероград» (1935).

Крім зазначеної універсальної ознаки стилю культури цього періоду, що виражався у видовищності, виділимо й деякі інші риси. Йдеться, зокрема, про протиріччя між крайнім раціоналізмом радянської культури і «колективним несвідомим», що деформує цей раціоналізм і призводить його до своєї протилежності, тобто до ірраціоналізму. Якщо **крайній раціоналізм** можна вважати результатом насадження більшовицької свідомості, то «колективне несвідоме» виражало психологію мас, здатну задавати установки при сприйнятті майбутнього. Якщо «колективне несвідоме» становить потужну силу, на яку необхідно зважати, то крайній раціоналізм також становить важливе явище, оскільки ще з часів Просвітництва в історії західної культури він встиг стати традицією. Мабуть, історія ХХ ст. становить активну взаємодію цих початків.

Чим очевидніше виявляло себе раціоналістичне, здебільшого вольове прагнення все перетворити, переробити, тим вірогідніше активізовувалося «колективне несвідоме», диктуючи перетворення існуючого в певному, заданому минулому напрямі. Чим більш різким виявлявся розрив із безпосередньо відчутним минулим, тим активніше починало виявлятися «колективне несвідоме», що представляло «пам'ять» у формі найдавніших і вже забутих або напівзабутих образів і уявлень, які передаються в ході історії з покоління в покоління. У зв'язку з цим протиріччям можна поставити питання, чому в такому разі ці два початки не призводили до антагонізму, не доходили до протиріччя? Мабуть, річ була у тому, що крайнощі зійшлися в тому явищі, яке ми назвали в назві параграфа – «утопізм». Називаючи це явище, доцільно виділити ще одну універсальну ознаку культури сталінського соціалізму – її утопізм.

Синтез раціоналізму й ірраціоналізму, що становив сутність утопічного мислення 1930-х років, дає змогу пояснити його емпірично. Якщо теоретичний утопізм можна встановити, вчитуючись у твори його основоположників, то несвідомий утопізм можна виявити, звертаючись лише до фольклорних формул і архетипів. Як уже зазначалося, радянська доба – це період безпрецедентного «прориву» в реальність фольклорного мислення. Виникає відчуття, що спадковість історичного процесу виявилася зірваною своєрідним вибухом, а поведінку людей почали визначати установки віддаленого в історії періоду. Свого часу П. Мілюков, оцінюючи революцію в Росії, писав, що, подібно до могутнього геологічного перевороту, вона зруйнувала тонкий шар пізніших культурних нашарувань, стимулюючи активність найдавніших шарів історії³⁷.

У контексті цивілізаційного осмислення культури цей «геологічний переворот» можна трактувати як подолання установок друкованої (вченої) культури і повернення до усної стихії мислення, тобто до фольклорних

³⁷ Мілюков П. История второй русской революции. Т.1. Вып.1. – София, 1921. – С. 10.

традицій. У 1930-ті рр. такі тенденції почали визначати всі сфери суспільного буття, включаючи й культуру. Д. Фрезер застерігав, що вони становлять постійну загрозу для цивілізації, особливо у ті періоди, коли прориваються на поверхню, починаючи визначати соціальні і практичні сфери³⁸.

Усвідомлення сутності установок тоталітарної влади дозволяє глибше зрозуміти специфіку пріоритетів соціальних функцій літератури і мистецтва. Звичайно, культура була покликана, з одного боку, тиражувати установки влади і, відповідно, освічувати маси, а з другого, здійснювати профілактичні заходи, тобто впливати на маси так, щоб виключити невдоволення або його нейтралізувати. Взагалі «катарсис», що виник у суспільстві як наслідок сталінського макіавеллівського театру, викликав сильніший емоційний ефект, ніж власне література і мистецтво. Зображення такого катарсису в романі, фільмі, спектаклі чи на полотні було набагато блідішим, ніж у житті. Справжні емоційні переживання вирували в самому суспільстві. Переживання від сприйняття мистецтва не були настільки сильними, тим більше, що наповнювалися моралізуванням, точніше, виправданням трагедій, що розігрувалися в житті. Наявність «ворогів» як повторюваних образів культури тих часів і їх знищення виправдовувалося політичними, ідеологічними і моральними мотивами. Тому в тогочасних творах літератури і мистецтва було багато резонерського. Такі твори мали сенс лише у зіставленні з тим, що відбувалося насправді. У свідомість мас вони заносили установки, що виправдовували репресії і геноцид проти власного народу. Отримуючи таке виправдання за допомогою художнього образу, людина заспокоювалася, допускаючи, що вороги справді існують і їх необхідно знищувати, мирилася з дійсністю, починала більше довіряти владі, яка постійно шукала аргументів у пошуках ворогів, тиражованих пропагандистською машиною держави. Такі твори були потрібні суспільству, яке так і не здобуло свободу. Література і мистецтво такого типу становили щось на зразок притч Старого і Нового Завітів, за допомогою яких ставали доступними і зрозумілими принципи, що утверджувалися владою. Втративши себе в анонімних (класових, партійних і державних) співтовариствах, особистість втрачала і необхідні для оцінки того, що відбувалося, моральні критерії. Тому їй все-таки потрібні були установки, які б допомагали оцінити ту чи іншу подію. Офіційна мораль, або мораль влади, виправдовувала все, що сприяло партії, державі, будівництву соціалізму. Твори літератури, кіно і театру виявилися притчами, за допомогою яких моральність влади мала стати зрозумілішою. Такі твори полегшували сприйняття складних ситуацій і поведінку в цих ситуаціях. Наприклад, твори мистецтва популярно пояснювали, що потрібно робити, якщо твій чоловік, батько, син, брат виявляється ворогами держави, народу. Так, старий Степан Глушак у фільмі «Аероград» О. Довженка веде в тайгу свого товариша дитинства Василя Худякова, щоб там розстріляти «за зраду і допомогу самураям», які заважали будувати нове місто на березі океану. Перед тим, як здійснити жорстокий суд, старий мисливець говорить: «Вбиваю зрадника і ворога трудівників, мого товариша»³⁹.

³⁸ Фрезер Д. Золотая ветвь. – М.: Политическая литература, 1980. – С. 69

³⁹ Довженко О. Твори: в 4-х т. Т. 1. – К.: Дніпро, 1986. – С. 176.

Безособовість і посередність, які процвітали в літературно-мистецькому процесі сталінських часів, пояснюються не тільки тим, що твори задумувалися і сприймалися як ілюстрація державної моралі, яка дозволяла підданам держави почуватися спільнотою, що утверджувала вперше у світовій історії нові ідеали і будувала відповідно до цих ідеалів нове суспільство. Вони пояснюються тим, що твори створювалися і для здійснення інших, навіть протилежних функцій. Так, одні твори формували і пропагували нову мораль, виправдовуючи вбивство багатьох мільйонів невинуватих співвітчизників, інші ж дозволяли уникати нелюдської, варварської державної педагогіки, цього сталінського макіавелізму. Більша частина тогочасних творів сприймалася контрастом щодо реальності, дозволяла забути, що в цій реальності відбувається насправді. Ці твори відволікали від особистих драм і трагедій, коли дружини, чоловіки, сини, доньки, батьки і матері були заарештовані чи померли від голодної смерті. Реальність була настільки тривожною, що першим прагненням особистості виступало бажання забути про неї. Ось чому поширення набували твори, що відволікали від жорстокої реальності і зображали казкове, нереальне життя з його радощами і достатком. Як тут ще раз не згадати О. Довженка, а також М. Бажана, М. Рильського, П. Тичину та інших, змушених співпрацювати з владою. Щоб реально сприймати деякі їх твори, сучаснику необхідно відчувати себе в ситуації сталінських репресій, змодельовати становище, коли потрібно було комусь нести передачу або ж намагатися віднайти місцеперебування рідної людини, дізнатися, жива вона чи вже мертва. Цю соціально-психологічну ситуацію сьогодні важко уявити, тому трудно і зрозуміти, чому твори цього періоду, крім тих, що за цензурними міркуваннями не стали фактом соціального функціонування, перестають здійснювати для нових поколінь естетичні функції.

7. 3. Пролеткульт і українська радянська культура міжвоєнних років

Спроба російських більшовиків замінити стару систему культури, науки і освіти пролетарською супроводжувалася створенням під контролем партії спеціальних організацій, зокрема «Пролеткульту», ідеологія якого насаджувалась і в Україні. Тут восени 1921 р. було засновано Всеукраїнський пролеткульт як «пролетарська культурно-освітня і літературно-мистецька організація», який невдовзі набув виразно проросійського характеру. Микола Хвильовий ініціював створення Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і митців, яка відмежувалася від Пролеткульту. Ідеологія пролетарської культури не становила цілісної системи, швидше вона відбивала соціальні і духовні суперечності цього періоду і охоплювала такі проблеми: ставлення до культурного спадку минулого; етичні принципи людини «нового світу»; естетичні принципи творчої діяльності; принципи нової «пролетарської науки, літератури і мистецтва». Розглянемо кожен із цих напрямів.

Культурна спадщина. Щодо культурного спадку – ідеологи Пролеткульту виступали за рішучий розрив із буржуазною культурою, критичний перегляд культурних цінностей минулого та негативне ставлення до їх носіїв.

Етичні принципи. Пролетарська культура пов'язувалася з формуванням нової людини-колективіста. Колективізм трактувався як вища форма розвитку індивідуальності. Першопочатково проголошений Пролеткультом принцип «колективного співробітництва і творчості» згодом був замінений на принцип «класової боротьби» і «класової ненависті».

Естетичні принципи. Розглядаючи культуру як соціальне явище, ідеологи Пролеткульту пов'язували сутність літератури і мистецтва з його класовою природою, виступаючи за розвиток нового «пролетарського мистецтва», яке мало замінити мистецтво «буржуазне». Його творцем повинен був стати митець, що вийшов з робітничого середовища і відстоює інтереси пролетаріату.

Принципи «нової науки». Ідеологи Пролеткульту вважали за необхідне реформувати наукове знання, критично переглянути за змістом і способом викладання, ліквідувати розбіжності наукового знання. Спрощене трактування природи наукового знання вело до його інтерпретації як уталітарно-прикладного явища. Наукове знання, на їхню думку, має класово зумовлену природу, звідси вимога – розвиток власної пролетарської науки на марксистському ґрунті.

Закладені принципи Пролеткульту мали вплив і на українське суспільство у ті непрості часи. Угрупування, що виступали під прапором Пролеткульту, відкидали принципи спадкоємності в українській культурі. Вони вважали, що культура експлуататорських класів з її цінностями за своєю природою глибоко ворожа робітникам і селянам – переможцям революції. На їх думку, навіть фольклор слід було відкинути як культуру рабів, невільницьку за своєю сутністю. Хибні теоретичні настанови всеросійського Пролеткульту український Пролеткульт доповнив концепцією «двох конкуруючих інтелігенцій: петлюрівської і русотяпської», які, мовляв, уособлюють головну небезпеку в культурі. Прикриваючись дзвінкою фразою, пролеткультівці практично усувалися від розв'язання назрілих національно-культурних проблем українського духовного відродження, а тому така культурна політика не могла стати продуктивною.

9 березня 1919 р. тимчасовий робітничо-селянський уряд УСРР для заспокоєння селянських протестів прийняв постанову «Про обов'язкове студіювання у школах місцевої мови, а також історії та географії України», яка не була виконана з огляду на зміну політичної ситуації. Майже через рік (21 лютого 1920 р.) ВУЦВК ухвалив постанову «Про вживання в усіх установах української мови нарівні з великоруською», яка теж не була реалізована на практиці. Нарешті, в серпні 1921 р. було прийнято декрет РНК УСРР «Про запровадження української мови у школах та радянських установах»⁴⁰, що з великими складнощами і досить кон'юктурно втілювався у життя.

У жовтні 1922 р. пленум ЦК КП(б)У ухвалив директиву з національного питання, в якій повторювалися постанови конференції РКП(б) 1919 р. щодо української культури і мови. Вона підтвердила проголошення офіційного курсу на розвиток двомовності в республіці і вільний розвиток української мови і культури, але вільний у розумінні класовому. «Напівукраїнізація» була

⁴⁰ Постанова Ради народних комісарів УСРР про запровадження української мови в школах і радянських установах // <http://textbooks.net.ua/content/view/1059/17>

своєрідним маневром більшовиків, до того ж нейтралізовувалася негативним ставленням до національної інтелігенції, яка характеризувалася як служанка «буржуазної контрреволюції».

Надрукована в 1920 р. стаття М. Скрипника «Донбас і Україна» продовжила ідею широкомасштабної українізації, закладеної в добу Української Народної Республіки. Автор доводив, що російський та зросійщений пролетаріат України може побудувати нове життя, лише повернувши, в соціальному відношенні, на свій бік решту українського народу (передусім, селянство), і зробити це він зможе тільки тоді, як стане на бік селянства у відношенні національному⁴¹. Для практичного втілення в життя українізації місцевих органів влади, державного і господарського апарату, розвитку національної преси та мистецтва в республіці було створено спеціальну комісію на чолі з секретарем ЦК КП(б)У В. Затонським.

Дискусії тривали, а все йшло своїм шляхом. Українська інтелігенція розвивала (як могла) національну культуру. З'являлися наукові видання українською мовою; попри перешкоди, діяли товариства «Просвіти», в школах запроваджувалося викладання українською мовою. Іншими словами, неофіційна українізація розпочалася значно раніше, ніж офіційна, оскільки реальний крок до її здійснення було зроблено на XII з'їзді РКП(б) (1923 р.), на якому висловилися за політику коренізації в союзних республіках. Вона стала офіційно проголошеним курсом, обов'язковим для всіх членів партії і державних службовців. У червні 1923 р. Раднарком УСРР ухвалив постанову «Про заходи в справі українізації шкільно-виховуючих та культурно-освітніх установ», а у вересні того ж року було видано декрет ВУЦВК та РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і про допомогу розвитку української мови». Передбачалося остаточне переведення шкіл, дитячих будинків та ін. на український мовний режим (крім установ нацменшостей) протягом двох років і поступова українізація всіх установ професійної освіти. Українська мова і українознавство пропонувалися для неукраїнських шкіл як обов'язкові дисципліни. Українізовувалися і деякі військові навчальні заклади. Загалом ці заходи, незважаючи на їх ідеологічну зашореність, були схвально сприйняті українським суспільством, зокрема інтелігенцією, прагнення якої зосередитися на культурній ниві ніби збіглося з політикою влади.

У партійно-державній діяльності виявилися два важливі аспекти українізації: по-перше, підготовка, виховання і висування українських національних кадрів, урахування національного складу республіки для формування кадрового корпусу, організація навчальних закладів з українською мовою викладання, закладів культури, національної преси, книговидавництва, сприяння українському мистецтву. По-друге, важливим напрямом мовної політики вважалося створення умов для вільного культурного та духовного розвитку національних меншостей, насамперед росіян.

Реакція інтелігенції і службовців на заходи щодо українізації була неоднозначною. На одному із засідань Політбюро ЦК КП(б)У говорилося, що значна частина інтелігенції відгукнулася на заклик працювати на справу українізації безкоштовно. В Академії наук розгорнулася робота над словником української мови, згодом було утворено Інститут української наукової мови для

⁴¹ Скрипник М. Статті й промови. – Т.2. – Ч.2. – Харків, 1931. – С. 57.

розробки термінології в різних галузях науки; вчителі і науковці викладали на курсах українізації та ін. – складно охопити всі напрями діяльності на цьому терені. В 1923–1924 рр. в Україну з еміграції повернулася частина інтелігенції на чолі з М. Грушевським, яка теж включилася в процес національно-культурного відродження. Разом з тим, багато хто, особливо із службовців державного апарату, поставився до нової політики або негативно, або байдуже, вважаючи її штучним заходом. Практично не сприймали ідею українізації інженерно-технічні працівники, серед яких більшість становили етнічні росіяни, до того ж вони працювали в робітничому середовищі, майже цілком зрусифікованому. Частина професорсько-викладацького складу вишів, які до революції були російськомовними, також негативно ставилася до українізації⁴².

І все ж реалізація політики коренізації давала позитивні наслідки: функціонували національна школа, преса, книговидавництво, в тому числі для національних меншин. Тільки в Києві протягом 1920-х рр. було відкрито інститути єврейської культури, польської (Польський педагогічний інститут і технікум). На середину 1920-х рр. українці в педагогічних ВНЗ становили більше половини всіх студентів. Але з великими складнощами відбувалася українізація державних установ і партійного апарату. Повсюдно, особливо на Сході республіки, спостерігався опір українізації з боку працівників, що служили в державних установах, їхнє небажання відвідувати курси української мови. Такі ж настрої панували і в апараті ЦК КП(б)У, в нижчих ланках партапарату.

Деякі з перешкод поступово відпадали – з'являлася розроблена співробітниками ВУАН наукова і ділова термінологія, продовжувалися терміни українізації, кількість видань спеціальної україномовної літератури зростала. Залишалося основне і найскладніше – небажання службовців, фахівців, частини викладачів, учителів та ін. вивчати українську мову і здійснювати українізацію. Очевидно, Кремль робив все для того, щоб вона сприймалася як кампанія, як тимчасовий захід, маневр. Таке ставлення побутувало і в місцевому партійному керівництві.

Офіційна адміністративно-апаратна українізація формально прискорилося з «обранням», а точніше, з призначенням Сталіним на посаду генерального секретаря ЦК КП(б)У Л. Кагановича, який був людиною суворою, схильною до адміністрування. Він зумів перевести українізацію на рейки адміністративного тиску, що не могло не викликати зворотної реакції. При Раднаркомі УРСР була утворена Центральна Всеукраїнська комісія з українізації (голова – В. Чубар, члени – М. Скрипник, О. Шумський, В. Пайко, Д. Лебідь, І. Булатта ін.), на місцях створювалися відповідні губернські та округові комісії.

У липні 1925 р. Раднарком УРСР прийняв постанову «Про практичні заходи по українізації радянського апарату»⁴³. Згідно з нею проводились облік службовців та їх атестація на знання української мови. Вони ділилися на три категорії: перша – ті, що знали мову добре, друга – з посередніми знаннями, третя – ті, що не знали взагалі. Залежно від категорії працівники зобов'язувалися відвідувати курси української мови. Працівників, які саботували українізацію,

⁴² Див.: Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920-х – 1930-х років: соціальний портрет та історична доля. – К.: Глобус; Едмонтон: КІС, 1992. – С. 178.

⁴³ Див.: Культурне будівництво в Українській РСР (1917–1927). Збірник документів. – К.: Наукова думка, 1979.

звільняли з роботи. Вся робота була поставлена під жорсткий контроль. Відповідні заходи здійснювалися в інших установах – культурних, освітніх та ін.

Утім, такі заходи викликали спротив з боку проросійської кваліфікованої інтелігенції. Вивчаючи стан українізації ВНЗ на початку 1925 р., комісія Наркомату РСІ (Робітничо-селянська інспекція) УСРР відзначила, що професори ставляться до необхідності вивчати українську мову вельми негативно.

Українізація, запропонована офіційними владними структурами, була досить стримано сприйнята апаратом управління. Безпосереднього впливу на загальне національно-культурне відродження України українізація не справляла, але давала свободу дій тим партійцям, які були зацікавлені в піднесенні національної культури (О. Шумський, М. Скрипник, Ю. Озерський та ін.), а також інтелігенції, яка і без офіційної політики працювала на ниві української культури. Українізація могла стати пріоритетною частиною загального процесу розвитку української культури, якби до неї був справжній, а не кон'юнктурно-політичний інтерес партійних структур.

Культурні явища, які не піддавалися контролю з боку держави і партії або протягом національно-культурного відродження виходили з-під відповідного ідеологічного впливу, ставали об'єктами репресивної політики. Репресивні заходи спрямовувалися не лише проти старої інтелігенції, над якою майорів жупел націоналізму, а й проти її нової генерації. Вже тоді почалася боротьба проти «ідеології М. Хвильового», розгорався конфлікт щодо шляхів і темпів українізації між О. Шумським і Л. Кагановичем. Почалися спекуляції на українізації: в складнощах проведення українізації звинувачувалися «шовіністично настроєні спеціалісти і службовці державного апарату», з одного боку, і «українські націоналістично-інтелігентські кола», – з іншого.

Процес українізації дав поштовх розвитку інших сфер української культури, зокрема, під партійним патронатом створювалася низка літературних і мистецьких організацій. У 1922 р. в Харкові під керівництвом Сергія Пилипенка з'явилася перша з масових літературних організацій — «Плуг». Заявивши, що для мас треба створювати таку літературу, якої вони хочуть, ця організація заснувала мережу письменницьких гуртків, котра незабаром охопила майже дві сотні письменників і тисячі початківців. Один із діячів організації так охарактеризував її ставлення до мистецтва: «Завдання нашого часу в царині мистецтва полягає в тому, щоб знизити мистецтво, зняти його з п'єдесталу на землю, зробити його потрібним і зрозумілим для всіх». Через рік Василь Еллан-Блакитний організував літературну групу «Гарт», що також прагнула працювати для створення пролетарської культури в Україні. До неї входили Костянтин Гордієнко, Олександр Довженко, Олесь Досвітній, Михайло Йогансен, Олександр Копиленко, Іван Микитенко, Валер'ян Поліщук, Володимир Сосюра, Іван Сенченко, Павло Тичина, Микола Хвильовий та ін. Поряд із цими організаціями марксистської орієнтації виникають невеликі групи ідеологічно нейтральних, або «непролетарських» письменників та художників.

У добу українізації особливо виділялася київська літературна група «неокласиків», яку очолював Микола Зеров. До її складу входили Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, О. Бургардт (Юрій Клен), Максим Рильський. Це були блискуче освічені люди, які володіли багатьма іноземними мовами,

створювали численні переклади світової класики, активно протистояли «Пролет-культу». «Неокласики» орієнтувалися на поєднання національних традицій і традицій світової та європейської літератури. Естетичні погляди «неокласиків» поділяв М.Хвильовий, який виступав проти хуторянства й «масовізму» у літературі. Його публіцистика («Камо грядеші?», «Думки проти течії») відіграли значну роль у розвитку українського літературного процесу. Памфлет М.Хвильового «Україна чи Малоросія?» наголошував, що бути українцем – справа вибору, а не крові. Не випадково твір був вороже зустрінутий владою і в 1926 р. вилучений з літературного обігу (опублікований лише 1990 р.)⁴⁴. У 1925 р. після розпаду «Гарту» частина його членів (серед них Микола Куліш, Павло Тичина, Микола Бажан, Петро Панч, Юрій Яновський та Іван Сенченко) утворили елітарну літературну організацію «Вапліте» («Вільна академія пролетарської літератури») на чолі з Миколою Хвильовим.

Противниками «Вапліте» були не лише влада, але й С.Пилипенко та інші прихильники «Плуга». З гострою критикою «буржуазно-націоналістичної ідеології» виступило тодішнє комуністичне керівництво України. Навіть Сталін вказав на небезпеку поглядів М.Хвильового. Для боротьби з поширенням націоналістичних ідей у літературі у 1927 р. було створено прорадянську Всеукраїнську спілку пролетарських письменників (ВУСПП) і посилено контроль за літературною діяльністю з боку комуністичної партії.

У розпал цих подій з'являються знакові літературні твори П. Тичини та М. Рильського. Одразу ж після виходу в 1918 р. збірки «Сонячні кларнети» П. Тичина здобув широке визнання. Мистецьке володіння словом, продемонстроване ним у таких збірках, як «Замість сонетів і октав», «Вітер з України», не лишало сумніву в тому, що твори Тичини є справжньою віхою в розвитку нової української поезії. Вірші Максима Рильського, що публікувались у збірках «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Тринадцята весна», були стриманими, філософськими й глибоко вкоріненими у класичні традиції Заходу. Серед багатьох інших поетів того часу на особливу увагу заслуговують Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Євген Плужник, Володимир Сосюра, Микола Бажан і Тодось Осьмачка⁴⁵.

Головними темами прозових творів стали наслідки революції та війни в житті людини і суспільства. У «Синіх етюдах», що пройняті тонким відчуттям слова, симбіозом романтичності й грубого реалізму, Микола Хвильовий оспівує революцію, в той час як в «Осені» і «Я» він відображає її суперечності й своє зростаюче почуття розчарування її наслідками. В таких творах, як «У житах», Григорій Косинка майстерно змальовує рішучість селян у боротьбі з чужоземцями. У романі «Місто» скептично-містичний Валер'ян Підмогильний описує, як українському селянинові безбідно жити в чужому для нього місті завдяки тому, що він відмовляється від кращих селянських цінностей. У творі «Із записок холуя» майстер сатири Іван Сенченко висміює безхребетних лакіз, що їх породжував радянський лад. У романі Юрія Яновського «Чотири шаблі» з його

⁴⁴ Хвильовий М. Твори. У 2 томах. – К.: Дніпро, 1990.

⁴⁵ Розвиток літератури, освіти й науки в Україні у 20–30-х рр. XX ст. // <http://www.ukrlib.com.ua/referats/printout.php?id=154>

яскравими описами селян-партизан проступає дух запорозьких козаків. Але неперевершеним щодо популярності був Остап Вишня, дотепні гуморески якого читали мільйони людей.

Серед драматургів найвидатнішою постаттю став Микола Куліш. Три його п'єси – «Народний Малахій», «Мина Мазайло» і «Патетична соната» – викликали сенсацію своєю модерністською формою і трагікомічним трактуванням нової радянської дійсності, російського шовінізму, «малоросійської» ментальності, анахронічного українського націоналізму, духовної незрілості комуністів-доктринців.

У цей період сталися показові зміни у відносинах між українським Заходом і Сходом. Якщо на межі століть галицькі видання відкривали свої шпальти для письменників з Наддніпрянщини, то в 1920–1930 роки східноукраїнська преса широко публікує галицьких та буковинських авторів. А в Харкові створюється письменницька спілка «Західна Україна» з однойменним журналом, яку після повернення з Америки очолює Мирослав Ірчан. Імена Степана Тудора, Петра Козланюка, Ярослава Кондри, Олександра Гаврилюка, Василя Бобринського, Катерини Гриневичевої, Мирослави Сопілки розмаїто репрезентують літературно-мистецькі пошуки західноукраїнських авторів. Новаторським талантом у Західній Україні вирізнявся поет-імажиніст Богдан-Ігор Антонич. Привертають увагу філософським осмисленням буття його збірки «Три перстені», «Книга Лева», «Зелена Євангелія», «Ротації». Творчість Б.-І. Антонича співзвучна з поезією П. Тичини.

На розвитку театрального мистецтва 20–30-х років також позначився процес українізації, що трагічно закінчився «розстріляним відродженням». Новим етапом розвитку українського театру став ще 1918 р., коли в Києві були засновані три театри: Державний драматичний, Державний народний і «Молодий театр». Державний драматичний театр очолювали Олександр Загаров і В. Кривецький, виховані на традиціях Костянтина Станіславського і Володимира Немировича-Данченка. Державний народний театр очолив Панас Саксаганський. До складу трупи увійшли Марія Заньковецька, Любов Ліницька, Дарія Шевченко. Репертуар складався з побутової, історичної й класичної тематики.

У 1922 р. діячі «Молодого театру» створюють у Києві творче мистецьке об'єднання – модерний український театр «Березіль», що функціонував до 1926 р. Очолював цей театр Лесь Курбас, видатний режисер-реформатор українського театру. Лесь Курбас у цей період пристосовує принципи модерну до класичного західноєвропейського й українського репертуару (драми В. Шекспіра, Ф. Шиллера, п'єси М. Старицького, І. Карпенка-Карого). З творчого об'єднання бере початок театральна бібліотека, театральний музей, перший театральний журнал. Втіленням творчих пошуків театру постали вистави, постановку яких Лесь Курбас здійснює в різних стилях: традиційно-реалістичному («У пущі» Лесі Українки), психологічному («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх» В. Винниченка), символічному («Драматичні етюди» О. Олесь), народного гротеску («Різдвяний вертеп»), імпресіоністському («Йола» Є. Жулавського). Етапною у творчості митця і в історії українського театру стала вистава «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка.

У 1926–1933 рр. театр «Березіль» працював у Харкові. До його складу входили митці Мар'ян Крушельницький, Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Іван Мар'яненко, Йосип Гірняк, Валентина Чистякова, Надія Титаренко, Олімпія

Добровольська. Найближчим помічником Леся Курбаса у модернізації українського театру став драматург Микола Куліш. У його п'єсах («Мина Мазайло», «Народний Малахій») знайшли широке відображення взаємозв'язки людини і нового історичного часу. Творчість Леся Курбаса належить до визначних здобутків українського і світового театру ХХ ст.

У 1934 р. театр «Березіль» було перейменовано в театр ім. Т.Шевченка. Доля Леся Курбаса, Миколи Куліша, як і багатьох представників творчої інтелігенції України, склалася трагічно. Вони були репресовані й розстріляні 1937 р. у Соловецькому таборі особливого призначення.

Революційна доба дала поштовх розвитку й українського кінематографа, насамперед завдяки Олександру Довженку. Йому належить створення таких фільмів як «Звенигора», «Арсенал», «Земля».

Різноманітність стилів і напрямів була властива й українському образотворчому мистецтву. Так, серед професури Академії мистецтв, заснованої в грудні 1917 р. в Києві, були Микола Бурачек, Михайло Жук, Василь Кричевський, Абрам Маневич, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут – митці різних шкіл. Авангардне мистецтво представляли Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Казимир Малевич та ін. О. Богомазов – художник-кубофутурист, автор трактату «Живопис та елементи», у якому виклав бачення авангардного мистецтва. К. Малевич – один із основоположників супрематизму, його мистецтво ґрунтується на фольклорних джерелах. Цікаво, що свій «Чорний квадрат» він характеризував як «живописний реалізм селянки у двох вимірах», зближуючи у такий спосіб елітарний абстракціонізм з народним мистецтвом. Новаторські пошуки властиві творчості Петра Холодного, який послідовно розробляв принципи сучасного українського стилю в монументальному мистецтві, вбачаючи цей стиль у новому переосмисленні традицій давньоруського іконопису.

Новий напрям монументального мистецтва ХХ ст. започаткував М. Бойчук, так званий неовізантизм, в основі якого лежали конструктивні особливості візантійського та давньоруського живопису (домонгольського періоду). В його творах присутня іконописна традиція («Плач Ярославни»). Пізніше, коли його стали таврувати в пресі за «ухили», дорікати за «живопис на фанері», М. Бойчук на сторінках «Вечірнього Києва» (1929 р.) нагадував: «Я ніколи не приховував свої праці і демонстрував її в тих мистецьких творах, які виконувалися саме для мас...»⁴⁶

Отже, комуністичні експерименти у сфері культури міжвоєнних років, спрямовані на знищення старої і створення нової, пролетарської культури, врешті-решт були приречені на провал. Відсутність свободи творчості, тотальна політизація та ідеологізація культури мала згубні наслідки. Насправді, не завдяки, а всупереч цим експериментам українська культура зуміла вистояти, зберегти своє осердя, хоча й зазнала великих втрат. Одним із чинників збереження національних традицій української культури був «двоколісний» характер її розвитку: в тоталітарному СРСР, де все національне витравлювалось і нищилось, і на західноукраїнських землях (до їх радянізації) та в діаспорі, де

⁴⁶ Розвиток літератури, освіти й науки в Україні у 20–30-х рр. ХХ ст. // <http://www.ukrlib.com.ua/referats/printout.php?id=154>