

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГО ЮАНЬПЕН

УДК 821.161.2:070(477)"195/197"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДИСКУРС ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ПЕРІОДИЦІ: ЖУРНАЛ «ДНІПРО»**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата філологічних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Го Юаньпен

Науковий керівник:
Бандура Георгій Олександрович,
кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Го Юаньпен. Дискурс шістдесятництва в українській літературно-художній періодиці: журнал «Дніпро». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2021.

У сучасному літературознавстві зберігається науковий інтерес до творчості шістдесятників, які обстоювали культурний плюралізм, естетизм, індивідуалізм, наголошували на перевазі загальнолюдських цінностей над соціально-класовими, сповідували ідеї гуманізму та антропоцентризму, заперечували норми та принципи соціалістичного реалізму, розширювали проблемно-тематичні, жанрово-стильові й естетичні горизонти національної літератури. Ці письменники та критики друкувалися на сторінках численних часописів, однак і досі поза увагою дослідників залишається дискурс шістдесятництва в журналі «Дніпро», що й визначає актуальність даної роботи.

У дисертації із застосуванням методів біографічного, історико-функціонального, проблемно-тематичного та порівняльно-психологічного проаналізовано дискурс шістдесятництва на сторінках журналу «Дніпро» середини минулого століття. Об'єктом дослідження стали художні твори поетів (М. Вінграновський, І. Драч, Ірина Жиленко, І. Калинець, В. Коротич, Ліна Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко, В. Стус), прозаїків (Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Шевчук), праці літературознавців і літературних критиків (І. Дзюба, Михайлина Коцюбинська, Є. Сверстюк, І. Світличний), друковані в журналі «Дніпро» в другій половині 50-х – на початку 70-х років ХХ ст.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше здійснено комплексний аналіз тематики, проблематики, жанрово-стильових та художніх особливостей поетичних і прозових творів письменників-шістдесятників, досліджено наукові розвідки критиків-шістдесятників, опублікованих на сторінках журналу «Дніпро» в середині минулого століття.

Дисертація складається із трьох розділів. У першому розділі проаналізовано особливості розвитку української літератури середини ХХ століття, простежено історію становлення і розвитку журналу «Дніпро».

Прихід нового покоління радянської молоді, що отримало назву «шістдесятники», збігається із певними соціально-політичними змінами в країні, пов'язаними зі смертю Сталіна та «хрущовською відлигою». Вони рішуче виступали проти встановлених тоталітарним режимом суворих ідеологічних обмежень та канонів, обстоювали свободу слова й творчості, що цілком вкладається в поняття А. Камю «філософія бунту».

Протягом 20-х – початку 40-х років ХХ століття журнал «Дніпро» виходив також під назвами «Молодняк» (1927–1937) і «Молодий більшовик» (1937–1941), де публікували свої твори ті письменники, які підтримували панівну партію та проголошений нею курс на творення радянської літератури. А в його критичних статтях гостро засуджувалася творчість представників українського футуризму, київської неокласики та літературного об'єднання «Вапліте».

З початком Другої світової війни журнал припинив своє існування, яке поновив у 1944 році, однак уже під назвою «Дніпро». У цей час у ньому домінувала тема війни та її трагічних наслідків, уміщувалися численні нариси, листи з фронту, укази про нагороди й промови лідерів партії.

У другій половині 1950-х років у журналі було видруковано низку новаторських художніх творів М. Вінграновського, Ліни Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка, В. Симоненка, В. Шевчука та інших шістдесятників, а також праці І. Дзюби, Є. Сверстюка, І. Світличного, що виходили за межі радянського літературознавства. У цей період збільшилася

також кількість рубрик часопису, давалися переклади творів зарубіжних класиків.

На початку 1960-х років у журналі «Дніпро» було опубліковано чимало поетичних і прозових творів та критичних розвідок шістдесятників, однак у другій половині цього десятиліття їхня кількість почала суттєво зменшуватися, що зумовлювалося насамперед із переслідуваннями, репресіями й обмеженням свободи слова.

У другому розділі здійснено огляд поетичних та прозових творів письменників-шістдесятників, проаналізовано їхнє проблемно-тематичне та ідейне спрямування. Встановлено, що для деяких письменників властива певна світоглядна роздвоєність, яка полягала в тому, що, з одного боку, вони виконували «соціальне замовлення» влади, а з іншого – намагалися вийти за його межі (зокрема це І. Драч, В. Дрозд, В. Коротич, Б. Олійник, Д. Павличко). Лакування радянської дійсності властиве деяким оповіданням Є. Гуцала-дебютанта. Натомість ідеологічна заангажованість не притаманна «дніпрянським» творам М. Вінграновського, Ірини Жиленко, І. Калинця, Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, В. Шевчука. Водночас усі письменники-шістдесятники прагнули оновити тогочасну літературу, за що часто наражалися на звинувачення у безідейності, абстракціонізмі, формалізмі, камерності, але кожен з них торував у ній власний, неповторний шлях.

Д. Павличко у віршах патріотичного спрямування осмислював складну долю українців та передавав свою любов до рідної країни, а в інтимній ліриці розкривав внутрішній світ ліричного героя, який перебуває в очікуванні великого кохання.

Ліна Костенко публікувала твори широкого проблемно-тематичного діапазону: давала зразки лірики філософської, інтимної, пейзажної, осмислювала трагічну долю народу, піднімала важливі філософські проблеми, аналізувала непрості взаємини митця й загалу. Характерними для творчості

поетки стали риси психологізму, бажання протистояти тиску тоталітарного режиму.

У лише трьох «дніпрянських» творах М.Вінграновського виразно автобіографічного характеру ліричний герой згадує своє дитинство, рідного батька та осмислює життєвий шлях молодих людей. У них він використовував прийоми персоніфікації, анафори, контекстуальні антоніми й індивідуально-авторські епітети тощо.

Поезія І.Драча органічно поєднала інтерес і до сучасної доби, і до минулого. Він застерігав свого сучасника від ейфорійного захоплення досягненнями науково-технічного прогресу, який може призвести до морально-етичних проблем і втрати людством духовності, порушував проблему повернення до традицій та звичаїв свого народу, відтворював атмосферу визвольного руху, виводив традиційні для нього образи сонця та матері.

У своїх «дніпрянських» творах В. Коротич звертався до похмурих часів сталінщини, у філософській ліриці замислювався над швидкоплинністю життя, трагічною долею Лесі Українки, роздумував над питанням сутності нашого буття. У версифікації поет тяжів до верлібру, що дозволяло йому глибше відтворити внутрішній світ ліричних героїв.

Редакція журналу опублікувала понад сорок різножанрових творів Б. Олійника (поема, послання, балада, «діалог», пісня, віршований «портрет»), а також різні за тематикою ліричні вірші громадянського, філософського та інтимного спрямування.

Вірші Ірини Жиленко, що не вкладалися в рамки соцреалізму, глибоко розкривали внутрішній стан жінки-поетеси і жінки-домогосподарки, яких гнітить щоденна суєта, змальовували образ щасливої матері. Їм властива іронічна тональність, змішування різних пластів лексики, естетизм, суб'єктивізм, метафоричність, емоційність.

Особливістю художнього стилю В. Симоненка є простота викладу, традиційність, наявність фольклорних образів, звернення до образів

звичайних людей, автобіографізм. Громадянський пафос його творів, в яких виразняється постать поета як борця із соціальною та національною кривдою, поєднується з увагою до багатого внутрішнього світу особистості.

Різноманітним творам В. Стуса, серед яких є поезії перейняті громадянськими настроями, інтимні, навіяні чи то обставинами власного життя, чи то роздумами на мистецькі теми, характерні інтелектуалізм, філософічність та певна автобіографічність. Тим часом поезія І. Калинця поставала на джерелах усної народної творчості, перехресті язичницького та християнського світоглядів. Автор звертався до верлібру, вдавався до мовних експериментів.

Є. Гуцало створював правдиві картини життя народу за часів радянської влади, глибоко розкривав думки та почуття сучасника, показував різних героїв, проте особливу увагу приділяв образам дітей, крізь свідомість яких можна по-іншому подивитися на світ, спотворений тоталітарною системою. Малій прозі В. Шевчука притаманні психологізм і риси автобіографізму. Письменник часто змальовував один день із життя героїв, однак з допомогою прийому внутрішнього мовлення зазирає у минуле персонажів та показує їхні справжні почуття і переконання. Своїм психологізмом привертає увагу також проза В. Дрозда, в якій порушуються складні морально-етичні проблеми, пов'язані з війною і повоєнним часом.

У третьому розділі висвітлено головні аспекти літературознавчих і літературно-критичних публікацій молодих дослідників, які, подолавши юнацькі ілюзії щодо компартійної влади, у свої працях дистанціювалися від негативних тенденцій радянського літературознавства, відмовлялися від суто ідеологічного принципу трактування літературних явищ на користь естетичних критеріїв в їх оцінці, чим надавали осмисленню тогочасного літературного процесу виразного дискусійного характеру.

І. Дзюба й І. Світличний прагнули відійти від традиційного поцінування доробку майстрів слова (Т. Шевченко, Леся Українка, В. Чумак, О. Довженко, І. Сенченко), підтримували художні шукання своїх молодих сучасників

(В.Голобородько, І. Драч). Так само Михайлина Коцюбинська давала новаторське прочитання хрестоматійних постатей Т. Шевченка та М. Коцюбинського, підтримувала наукові студії молодих тоді дослідників Ніни Калениченко та Наталі Кузякіної.

У своїх працях, присвячених творчості як українських (Т. Шевченко, Леся Українка), так і зарубіжних письменників (Й. Гете, І. Тургенєв), Є. Сверстюк порушував широке коло проблем, центральною з яких була проблема духовної та фізичної свободи особистості – активної, вольової, здатної опиратися несприятливим зовнішнім обставинам.

Комплексне дослідження історії становлення та розвитку журналу «Дніпро» й змісту його публікацій дозволяє розкрити важливі, але маловивчені сторінки діяльності шістдесятників – письменників і критиків.

Доволі перспективними в науковому плані можна вважати подальші дослідження публікацій інших авторів, друкованих на сторінках журналу «Дніпро».

Ключові слова: дискурс шістдесятництва, хрущовська «відлига», філософія бунту, соцреалізм, абстракціонізм, формалізм, «Молодняк», «Молодий більшовик», «Дніпро», поезія, проза, літературна критика.

SUMMARY

Guo Yuanpeng. The discourse of the Sixties in the ukrainian literary and artistic periodicals: the magazine “Dnipro”. - Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of candidate of philology the specialty 10.01.01 “Ukrainian literature“. - Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Taras Shevchenko National University of Kyiv, The Ministry of Education and Science of Ukraine, 2021.

In a modern literature is remained the scientific interest to works of the Sixties, who defended the pluralism in the culture, aestheticism, individualism, and focused

on advantages of human values over social classes, practiced ideas of humanity and anthropocentrism, denied socialist realism' norms and principles, re-increased the issue-thematic, stylistic-variety and aesthetic horizons of the national literature.

Those authors and critics were printed on the pages of numerous magazines , but even now the discourse is ignored among researchers about the Sixties in the magazine "Dnipro", this fact define the relevance of this work.

In Summary using such methods as biographical, historical-functional, issue-thematic and comparative-psychological and analyzed the discourse of the Sixties on pages of magazine "Dnipro" in the middle of the past century.

The object of research was the works of poets (M. Vingranovsky, I. Drach, Irina Zhilenko, I. Kalinets, V. Korotich, Lina Kostenko, B. Oleynik, D. Pavlychko, V. Simonenko, V. Stus), prose writers (E. Gutsalo, V. Drozd, V. Shevchuk), works of literary critics and literary critics (I. Dzyuba, Mikhailina Kotsyubinskaya, E. Sverstyuk, I. Svetlichny), published in the magazine "Dnipro" in the second half of the 50s- early 70s of The XX century.

The scientific novelty of the work is based on the fact that for the first time it provides a comprehensive analysis of the topics, problems, stylistic-variety and artistic features of poetic and prose works of writers of the Sixties, examines the scientific research of critics of the Sixties published on the pages of the magazine "Dnipro" in the middle of the last century.

The thesis consists of three sections. In the first chapter is analyzed the special features of the development of Ukrainian literature in the mid-twentieth century, is observed the history of the formation and development of the magazine "Dnipro".

The arrival of a new generation of Soviet youth, called the "Sixties", matches with certain socio-political changes in the country associated with the death of Stalin and the Khrushchev "Thaw". They strongly opposed the strict ideological restrictions and canons established by the totalitarian regime, defended freedom of speech and creativity, which fully fits into the concept of A. Camus "philosophy of rebellion".

During the 20s-early 40s of the twentieth century, the magazine "Dnipro" was also published under the names "Molodnyak" (1927-1937) and "young Bolshevik" (1937-1941), where those writers who supported the dominated party and its proclaimed course for the creation of Soviet literature. And in his critical articles, the work of representatives of Ukrainian Futurism, Kiev Neoclassicism and The Literary Association "Waplite" was sharply denounced.

With the outbreak of World War II, the magazine ceased to exist, which it resumed in 1944, but under the name "Dnipro". At this time, it was dominated by the theme of war and its tragic consequences, containing numerous essays, letters from the front, decrees on awards and speeches of party leaders.

In the second half of the 1950s, the magazine published a number of innovative works by M. Vinogradov, Lina Kostenko, B. Oleynik, D. Pavlychko, V. Simonenko, V. Shevchuk and other Sixties, as well as works by I. Dzyuba, E. Sverstyuk, I. Svetlichny that went beyond the Soviet literary. During this period, the number of categories of the magazine also increased, and were given translations of works by foreign classics.

In the early 1960s, in the magazine "Dnipro" were published many poetic and prose works and critical studies of the sixties, but in the second half of this decade, their number began to decrease significantly, which was primarily due to persecution, repression and restrictions on freedom of speech.

In the second chapter, is reviewed the poetic and prose works of writers of the sixties is analyzed their issue-thematic and ideological directions. It is established that some writers are characterized by a certain ideological duality, which consisted in the fact that, on the one hand, they fulfilled the "social order" of the authorities, and on the other – they tried to go beyond it (in particular, these are I. Drach, V. Drozd, V. Korotich, B. Oleynik, D. Pavlychko).

Varnishing of Soviet reality is inherent in some of the stories of E. Gutsal, a debutant. But the ideological bias is not inherent in the "Dnipro" works of M. Vinogradov, Irina Zhilenko, I. Kalinets, Lina Kostenko, V. Simonenko, V. STUs, V. Shevchuk.

At the same time, all the writers of the Sixties sought to update the literature of that time, for which they were often accused of lack of ideas, abstractionism, formalism, and intimacy, but each of them paved their own unique path in it.

D. Pavlychko in patriotic poems comprehended the difficult fate of Ukrainians and conveyed his love for his native country, and in intimate lyrics revealed the inner world of the lyrical hero, who is waiting for great love.

Lina Kostenko published works of a wide issue-thematic range: she gave samples of philosophical, intimate, landscape lyrics, understood the tragic fate of the people, raised important philosophical problems, and analyzed the difficult relationship between the artist and the public. Characteristic of the poet's work were the features of psychologism, the desire to resist the pressure of the totalitarian regime.

In only three " Dnipro " works by M. Vingranovsky of an expressively autobiographical nature, the lyrical hero recalls his childhood, his own father and comprehends the life path of young people. He used techniques of personification, anaphora, contextual antonyms and individual author's epithets, and so on.

I. Drach's poetry seamlessly combined interest in both the modern era and the past. He warned his contemporary against euphoric admiration for the achievements of scientific and technological progress, which can lead to moral and ethical problems and the loss of spirituality by Humanity, raised the problem of returning to the traditions and customs of nation, recreated the atmosphere of the liberation movement, deduced traditional images of the sun and mother.

In his " Dnipro " works, V. Korotich appealed to the dark times of Stalinism, in philosophical lyrics he reflected on the impermanence of life, the tragic fate of Lesya Ukrainka, and reflected on the question of the essence of our existence. In versification, the poet gravitated towards verlibra, which allowed him to recreate the inner world of lyrical characters more deeply.

The editors of the magazine published more than forty different-genre works by B. Oleynik (poem, epistle, ballad, "dialogue", song, poetic "portrait"), as well as various lyrical poems of civil, philosophical and intimate orientation.

Irina Zhilenko's poems, which did not fit into the framework of social realism, deeply revealed the inner state of a female poetess and a female housewife, who are oppressed by the daily hustle and bustle, and depicted the image of a happy mother. They are characterized by an ironic tone, mixing different layers of vocabulary, aestheticism, subjectivism, metaphorical, emotionality.

A special feature of V. Simonenko's artistic style is the simplicity of presentation, traditionality, the presence of folklore images, appeal to images of ordinary people, autobiography. The civil pathos of his works, which emphasize the figure of the poet as a fighter against social and national inequity, is combined with attention to the rich inner world of the individual.

Diverse works of V. Stus, among which there are poems permeated with civil sentiments, intimate, inspired either by the circumstances of his own life, or reflections on artistic topics, are characterized by intellectualism, philosophicness and a certain autobiography. Meanwhile, the poetry of I. Kalinets appeared on the sources of oral folk art, the crossroads of pagan and Christian worldviews. The author appealed to verlibra, resorted to language experiments.

E. Gutsalo created true pictures of the life of the people during the Soviet era, deeply revealed the thoughts and feelings of his contemporary, showed various characters, but paid special attention to the images of children, through whose consciousness you can look at the world differently to the totalitarian system.

V. Shevchuk's short prose is characterized by psychologism and features of autobiography. The writer often depicted one day in the life of the characters, but using the technique of internal speech, he looked into the past of the characters and showed their true feelings and beliefs. V. Drozd's prose also attracts attention with its psychologism where is shown complex moral and ethical issues related to the war and the post-war period.

In the third chapter is highlighted the main aspects of literary and literary-critical publications of young researchers who, having overcome youthful illusions about Communist Party power, in their works distanced themselves from the negative trends of Soviet literary, abandoned the purely ideological principle of interpreting

literary phenomena in favor of aesthetic criteria in their assessment and gave the understanding of the literary process of that time an expressive debatable character. I. Dzyuba and I. Svetlichny sought to move away from the traditional appreciation of the heritage of the Masters of the word (T. Shevchenko, Lesya Ukrainka, V. Chumak, A. Dovzhenko, I. Senchenko), supported the artistic search of their young contemporaries (V. Goloborodko, I. Drach).

Mikhailina Kotsyubinskaya also gave an innovative reading of the textbook figures of T. Shevchenko and M. Kotsyubinsky, supported the scientific studios of young researchers at that time - Nina Kalenichenko and Natalia Kuzyakina.

In his works devoted to the work of both Ukrainian (T. Shevchenko, Lesya Ukrainka) and foreign writers (J. Goethe, I. Turgenev), E. Sverstyuk raised a wide range of problems, the central of which was the problem of spiritual and physical freedom of the individual – active, strong-willed, able to resist unfavorable external conditions.

A comprehensive study of the history of the formation and development of the magazine "Dnipro" and the content of its publications allows us to reveal important, but little – studied pages of the activities of the Sixties-writers and critics.

Further research in the scientific meaning of publications of other authors published on the pages of the Journal "Dnipro" can be considered as quite promising.

Keywords: discourse of the Sixties, Khrushchev's "thaw", philosophy of rebellion, social realism, abstractionism, formalism, "Molodnyak", "young Bolshevik", "Dnepr", poetry, prose, literary criticism

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Го Юаньпен. «Філософія бунту» в контексті літературно-мистецького феномену шістдесятництва. *Літературознавчі студії*. Вип. 51. 2017. С. 57–61.
2. Го Юаньпен. Художній світ Ірини Жиленко (на матеріалі ліричних творів, опублікованих у журналі «Дніпро» у 1960-х роках). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2018. Т. 29 (68). № 4. С. 137 – 142.
3. Го Юаньпен. Основні мотиви та стильові домінанти ранньої поезії Віталія Коротича (на матеріалі віршів, опублікованих у журналі «Дніпро» у 1960-х роках). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство*: Серія : Мовознавство. Фольклористика. Випуск 1 (28). 2018. С. 16 – 19.
4. Го Юаньпен. Літературознавчі концепції Михайлини Коцюбинської (на матеріалі публікацій у журналі «Дніпро» середини ХХ ст.). *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 25. 2018. С. 69 – 80.
5. Го Юаньпен. Психологізм прозових творів Є. Гуцала, опублікованих у журналі «Дніпро» всередині ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 34. 2020. С. 93 – 101.

Статті у закордонних наукових фахових виданнях:

6. Го Юаньпен. Художня творчість українських письменників у критичних розвідках Івана Дзюби. *Zbiór artykułów naukowych recenzowanych*. Warszawa, 2018. P. 56 – 62.
7. Го Юаньпен. Раннее творчество Лины Костенко как предтечи поколения шестидесятников. *European Journal of Literature and Linguistics an international*. Vienna, 2019. № 3. P. 16 – 21.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| Вступ | 16 |
| Розділ 1. Шістдесятники й журнал «Дніпро»..... | 20 |
| 1.1. «Філософія бунту» в контексті літературно-мистецького феномену шістдесятництва..... | 20 |
| 1.2. Журнал «Дніпро»: становлення й еволюція..... | 36 |
| Висновки до першого розділу | 55 |
| Розділ 2. Письменники-шістдесятники на сторінках журналу «Дніпро» (кінець 1950-х – початок 1970-х років)..... | 57 |
| 2.1. Журнальний дискурс лірики нової літературної генерації 50 – 60-х років..... | 57 |
| 2.1.1. Поезія перехідного етапу від традицій до новаторства (Д.Павличко, Ліна Костенко)..... | 57 |
| 2.1.2. Художні відкриття лірики шістдесятників: М. Вінграновський, І.Драч, Ірина Жиленко, В.Коротич, Б.Олійник, В.Симоненко | 68 |
| 2.1.3. Феномен бунту поетів-дисидентів (В.Стус, І.Калинець) | 117 |
| 2.2. Апробування прози шістдесятників в журналі «Дніпро»: епічний дискурс..... | 131 |
| 2.2.1. Психологізм прозових творів Є.Гуцала..... | 131 |
| 2.2.2. Проблематика малої прози В.Шевчука..... | 144 |
| 2.2.3. Палітра художніх образів у прозі В.Дрозда..... | 149 |
| Висновки до другого розділу..... | 161 |
| Розділ 3. Літературно-критичний дискурс шістдесятників у журнальному форматі | 163 |

| | |
|--|-----|
| 3.1 Літературно-критичні студії І.Дзюби та І.Світличного..... | 163 |
| 3.2 Літературознавчі погляди Михайлини Коцюбинської в контексті наукових розвідок середини ХХ ст. | 200 |
| 3.3 Світоглядні засади наукових студій Є. Сверстюка | 218 |
| Висновки до третього розділу..... | 230 |
| Висновки | 232 |
| Список використаних джерел | 244 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У середині ХХ століття на хвилі десталінізації в українській літературі, ширше – у всьому суспільстві – виникає і утверджується нова генерація талановитої молоді – національно зорієнтованої, політично, суспільно й мистецьки активної, ідеологічно та культурно опозиційної до системи компартійно-радянського «народовладдя», збагаченої досвідом донедавна забороненої літератури доби «розстріляного відродження» та сучасного їй західного мистецтва, яка за часом своєї появи отримала назву «шістдесятники». У своїх ідейно-художніх шуканнях вони дедалі сміливіше намагалися говорити власним голосом: обстоювали свободу творчості, культурний плюралізм, естетизм, індивідуалізм, наголошували на перевазі загальнолюдських цінностей над соціально-класовими, сповідували ідеї гуманізму та антропоцентризму. Своїми творами шістдесятники заперечували норми та принципи соціалістичного реалізму, розширювали проблемно-тематичні, жанрово-стильові й естетичні горизонти національної літератури. У них вони осмислювали буття народу і людини в минулому та сьогоденні, глибоко розкривали внутрішній світ, думки і прагнення свого сучасника. Художній доробок шістдесятників був викликом заідеологізованій творчій практиці письменників старшого покоління, користувався популярністю серед читачів.

Ці письменники і критики друкувалися на сторінках численних часописів, зокрема й у журналі «Дніпро», який у післявоєнні роки свідомо орієнтувався на молодіжну аудиторію, продовжуючи тим традиції своїх попередників – часописів «Молодняк» і «Молодий більшовик». На відміну від постійного наукового інтересу до творчості шістдесятників загалом, дискурс шістдесятництва в журналі «Дніпро» ще й досі залишається поза увагою дослідників, що й визначає **актуальність** дослідження.

Зв'язок роботи з науковими темами та програмами. Дисертаційна робота виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту

філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах наукової теми: «Актуальні проблеми філології» (номер державної реєстрації 02БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Ф. Семенюк).

Тему дослідження «Дискурс шістдесятництва в українській літературно-художній періодиці: журнал “Дніпро”» затверджено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 8 від 29.02.2016 р.).

Мета дослідження – визначити дискурс шістдесятництва в українській літературно-художній періодиці на матеріалі журналу «Дніпро».

Для реалізації поставленої мети передбачено вирішення таких **завдань**:

- дослідити поняття «філософія бунту» в контексті літературно-мистецького феномену шістдесятництва;
- простежити історію виникнення та функціонування журналу «Дніпро»;
- вивчити особливості поетичного дискурсу шістдесятників;
- з'ясувати проблемно-тематичну та жанрово-стильову специфіку прозових текстів авторства шістдесятників, розміщених на сторінках журналу «Дніпро»;
- на матеріалі «дніпровських» публікацій окреслити спектр зацікавлень літературних критиків, діапазон їхніх методів та підходів.

Об'єктом дослідження є художні твори шістдесятників – поетів (М. Вінграновський, І. Драч, Ірина Жиленко, І. Калинець, В. Коротич, Ліна Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко, В. Стус), прозаїків (Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Шевчук), праці літературознавців і літературних критиків (І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, Михайлина Коцюбинська), друковані в журналі «Дніпро» в середині минулого століття.

Предметом дослідження є дискурс шістдесятництва на сторінках журналу «Дніпро» (кінець 50-х – початок 70-х років ХХ ст.).

Методи дослідження. У дисертаційній роботі застосовано системний підхід до вивчення літературних явищ, використано методи: *біографічний* –

для виявлення зв'язків життєпису митців з їхньою творчістю; *історико-функціональний* – для вивчення опублікованих у журналі «Дніпро» творів письменників-шістдесятників у контексті нової хвилі національного та культурно-історичного відродження; *проблемно-тематичний* – для аналізу змістового наповнення поезії та прози письменників, літературно-критичних публікацій; *порівняльно-типологічний* – для вивчення спільних і відмінних, традиційних і новаторських рис творчості шістдесятників.

Теоретико-методологічну основу роботи становлять праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців і філософів (І. Дзюба, М. Жулинський, Н. Зборовська, О. Зінкевич, А. Камю, М. Коцюбинська, І. Кошелівець, О. Обертас, Т. Салига, Є. Сверстюк, І. Світличний, Л. Гарнашинська, І.Хруслінська, Н. Частакова та ін.).

Наукова новизна роботи визначається тим, що в ній буде вперше комплексно досліджено тематику, проблематику, жанрово-стильові, поетикальні особливості віршованих і прозових творів письменників-шістдесятників, а також проаналізовано наукові студії критиків-шістдесятників, опублікованих на сторінках журналу «Дніпро».

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що в ній розкриті актуальні та маловивчені проблеми, пов'язані з особливостями художнього та літературно-критичного дискурсу шістдесятників на сторінках журналу «Дніпро». Результати комплексного дослідження сприятимуть осмисленню як літературно-критичного, так і суспільно-політичного процесів, що відбувалися в українському суспільстві середини ХХ ст. Висновки дослідження відкривають нові можливості для подальших наукових студій діяльності шістдесятників як талановитих, продуктивних та незламних творців української літератури та критики.

Практичне значення дисертації полягає у тому, що результати комплексного дослідження можуть використовуватися у курсах лекцій з історії української літератури, у спецкурсах і спецсемінарах, при написанні підручників та посібників для вищих і загальноосвітніх навчальних закладів,

курсів і кваліфікаційних студентських робіт, у процесі подальшого вивчення поезії, прози та літературної критики шістдесятників.

Особистий внесок дисертанта. Робота є самостійним дослідженням, яке узагальнює наукові студії автора. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними; будь-які форми використання праць інших дослідників супроводжуються посиланнями.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертаційної роботи були представлені та обговорювалися на засіданні кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості та апробовані у формі доповідей на наукових конференціях різних рівнів («Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції і новаторство (м. Київ, 2018 р.), Science, research, development philology, sociology and culturology (Rotterdam 30.03.2018-31.03.2018), Аналіз та інтерпретація тексту (Світязь, 2020).

Публікації. За матеріалами дисертаційної роботи опубліковано 7 статей, з яких 5 – у фахових виданнях України і 2 – у закордонних виданнях.

Структура та обсяг роботи. Тема дослідження, сформульовані мета й завдання зумовили структуру дисертації, яка складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 255 сторінок.

Розділ 1. ШІСТДЕСЯТНИКИ Й ЖУРНАЛ «ДНІПРО»

1.1. «Філософія бунту» в контексті літературно-мистецького феномену шістдесятництва

Шістдесятництво як культурно-філософський, мистецький, національний феномен перебуває на вістрі вітчизняних наукових пошуків ось уже третє десятиліття, фактично, з моменту здобуття Україною незалежності. Раніше цей процес не міг початися через ідеологічний дисонанс між панівним політичним режимом і суспільно-моральними переконаннями шістдесятників. У літературознавстві до сьогоднішнього дня точаться дискусії навколо того, як визначати природу шістдесятництва. Ще зовсім недавньою є полеміка, що розгорнулася на сторінках «Літературної України» між М. Наєнком (стаття «Шістдесятництво: в історії і в сучасності») та В. Яременком (стаття «Задушене відродження в історії і в сучасності»). Проблема шістдесятництва полягає не тільки у виборі адекватного терміна на означення цього явища (різnobій термінів ми бачимо навіть у назвах статей дискусантів). Суть цього питання полягає ще й у тому, що необхідно комплексно досліджувати цю епоху, спрямовуючи зусилля як мінімум у кількох напрямках: літературознавчому, історичному, філософському, культурологічному. Кожен із них, безперечно, поділятиметься на значну кількість спеціалізованих мікронапрямків, що дозволить у перспективі вести мову про шістдесятництво як про більш-менш досліджений період розвитку України як держави.

Наразі ж маємо чимало інформаційних лакун і неточностей, які слід заповнювати й спростовувати. Хоча в царині історії літератури уже є дослідження, які проливають світло на дискурс шістдесятництва в українській літературі. Сюди належать праці масштабів як наукової розвідки (статті), так і монографії таких авторів, як: Д. Дроздовський, М. Жулинський, О. Зарецький, Н. Зборовська, М. Ільницький, Г. Касьянов, Ю. Ковалів, Р. Корогодський, Л. Медвідь, М. Наєнко, М. Неврлий, О. Пахльовська, В. Слапчук, Л. Тарнашинська, Г. Яструбецька та ін. Крім того, особливо

цінними є напрацювання самих шістдесятників – І. Дзюби, І. Жиленко, М. Коцюбинської, Є. Сверстюка, І. Світличного, В. Стуса та ін.

Як відомо, поняття «дискурс» є багатозначним, поліфункціональним, активно використовується у філософії та гуманітаристиці, осмислюється у працях Л. Альтюссера, Е. Бенвеніста, Т. ван Дейка, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, П. Серіо, М. Фуко та ін. У нашому дослідженні ми спиратимемося на думку Н. Арутюнової, згідно з якою «дискурс – це зв’язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; це текст, що узятий у подієвому аспекті; це мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості (когнітивних процесах)» [4, 136 - 137].

Наше завдання полягає в тому, аби з’ясувати передумови появи шістдесятництва як руху опору й окреслити палітру настроїв та зацікавлень, що творили атмосферу того історичного періоду.

У 1951 р. було опубліковано філософський трактат французького екзистенціаліста А. Камю «Бунтівна людина», в якому автор виявив своє негативне ставлення до сталінізму-тоталітаризму як логічного наслідку соціалістичної революції. Будь-які масові суспільні повстання, на думку філософа, неминуче призводять до тиранії, тобто ті, хто раніше бунтував, рано чи пізно самі стануть поневолювачами, проти яких будуть бунтувати інші. Отже, бунтарство не може припинятися, адже воно є опозицією владі як джерелу насильства та несправедливості: «У наших щоденних випробуваннях бунт відіграє таку роль, як і “cogito” в характері мислення: бунт є першою очевидністю. Але ця очевидність визволяє індивіда з його самотності. Вона є тим загальним місцем, що закладає основу першої вартості всіх людей. Я бунтую – отже, ми існуємо» [124, с. 134].

Особливо помітними в дослідженні феномену бунту є також праці як українських, так і зарубіжних дослідників І. Бичка, Е. Баталова, С. Великовського, М. Гуцало, В. Остроухова, В. Табачковського, В. Полюги,

М. Поповича, П. Рябова, О. Руткевича, Н. Хамітова. ХХ ст. і справді насичене різноманітними суспільними катаклізмами, які здебільшого спрямовані в русло насильства над людиною: дві світові війни, громадянські війни, соціалістичні революції, тоталітаризм тощо. Саме в аспекті тоталітарного режиму, на думку В. Полюги, А. Камю тлумачить явище бунту [229, с. 73], оскільки людина починає виражати протест саме в умовах тиску (політичного, ідеологічного, релігійного). Чим сильніший зовнішній тиск, тим сильнішим буде спротив. У цьому виявляється одвічне людське прагнення до свободи.

В. Остроухов вказує на інший бік поняття «бунт». За його словами, «процес “розвінчування” морально-світоглядних принципів християнства, здійснений Ф. Ніцше з позицій суб’єктивного ідеалізму, теоретично, в реаліях суспільного життя, державних ідеологемах нацизму перетворився на взірць “бунту”, заперечення загальнолюдської системи цінностей і потреб окремого класу, нації, раси, а практика жахливого терору, холокосту і насилля виступала знаряддям втілення таких інтересів, цінностей і потреб» [215, с. 9]. З цього можемо зробити висновок, що бунт проявляється як деструктивний чинник у суспільних стосунках та аксіологічній ієрархії. Проте в нашому випадку шістдесятники – це бунтівники якраз-таки проти суспільно-політичної несправедливості та ідеологічної заангажованості.

Вважаємо за доцільне розглянути основні передумови виникнення такого явища, як бунт в Україні. 40-ві – 50-ті роки ХХ ст. видалися для країни вкрай важкими. Фронтіві втрати посилювалися голодними 1946 – 1947 роками. Суспільство перебувало в умовах терору, ідеологічного тиску та післявоєнної депресії. Відчуття абсурдності буття посилювалося, оскільки навколо панувала несправедливість та відсутність свободи вибору. Повертаючись до трактату А. Камю, відзначимо, що філософ простежував прямий причинно-наслідковий зв’язок абсурдності буття і бунту. На його думку, «перша і єдина очевидність, яка дається як досвід абсурду, це бунт.

Бунт виникає з усвідомлення побаченої безглуздості, з усвідомлення незрозумілості й неусвідомленості людської долі» [124, с. 410].

Логічним, відповідно, видається формулювання О. Пахльовської щодо ідеології шістдесятництва (назва статті – «Українські шістдесятники: філософія бунту»), адже бунтарство (ідеологічне, національне, культурно-мистецьке) є основою цього багатовекторного явища.

Смерть Й. Сталіна в 1953 р. сколихнула увесь тодішній радянський простір і викликала неоднозначну реакцію суспільства. Значна частина громадян, отримавши відносну свободу, очевидно, перебувала в стані розгубленості. За словами Є. Сверстюка, «...люди раптом прокинулись від падіння страшного ідола і кинулись до пробоїни в стіні, де він упав. Цілі ідеологічні загони було кинуте на заліплення пробоїни. Однак одиниці кинулись її розширювати. З цього почалися шістдесятники ... – ті, яким засвітилась істина і які вже не захотіли зректися чи відступитися від украденого світла» [245, с. 128]. Шістдесятництво – це найперше нонконформістський, елітарний рух, спрямований проти масової культури, що пояснює думку Є. Сверстюка про поодиноких поборників, які продемонстрували бажання повністю зруйнувати «ідеологічну стіну». В умовах тоталітаризму та консерватизму нонконформізм – це закономірна реакція, яка настає в момент навіть незначного послаблення тиску. Таким послабленням була так звана хрущовська «відлига», що розпочалася ХХ з'їздом компартії (1956), де М. Хрущов виголосив промову «Про культ особи та його наслідки». Десакралізація постаті Й. Сталіна, який був водночас богом і катом для значних груп населення, спричинила тотальну переоцінку цінностей, пошук нових ідеалів, утвердження нових моральних принципів.

Кінець 1950-х – поч. 1960-х років позначений розквітом мистецької сфери. Причому це стосується не лише радянської України, а й інших країн так званого «соціалістичного табору», в яких зі смертю Й. Сталіна почалися антикомуністичні виступи: спочатку в Східному Берліні та Угорщині, а згодом – у Чехословаччині, Польщі та ін. Історики вбачають причину такої

ланцюгової реакції у прийнятій у 1948 р. «Загальній декларації прав людини», яка, до речі, у СРСР була поширена лише з 1963 р.

Важливим у контексті українського шістдесятництва є поняття культури нонконформізму, яке стало противагою офіційній ідеології соцреалізму. Нонконформізм корелюється певною мірою із такими неформальними явищами, як андеграунд і контркультура (поняття західних реалій), інше мистецтво, неофіційне мистецтво, дисидентство.

З'ясуймо, які процеси розбудила «відлига» (як у суспільстві, так і в свідомості) і як вони вплинули на подальший розвиток української літератури.

Насамперед мусимо відзначити, що у зв'язку із такими кардинальними суспільними змінами серед громадськості, зокрема її свідомої частини, ширилися відчуття віри в демократію і верховенство права. У сфері мистецтва такі зрушення обнадіюють творчу еліту, пророкуючи можливість вільно виражати себе.

Наслідком розпочатих реабілітаційних процесів була поява чи, точніше, повернення імен раніше добре знамих, проте знищених у 1930-х роках саме за нонконформізм постатей. Так, читач знову почув імена М. Зерова, В. Підмогильного, Є. Плужника та інших письменників «розстріляного відродження». Було опубліковано «націоналістичні» твори «Чорна рада» П. Куліша, «Чотири шаблі» Ю. Яновського, окремі вірші М. Рильського та П. Тичини тощо.

Послаблення ідеологічного тиску та розвінчання особи Й. Сталіна стали потужним поштовхом до оновлення морально-етичних принципів суспільства та інтересу до власне національних цінностей. Так, у 1958 р. відновилося видання журналу «Всесвіт». У 1957 році та 1958 роках відповідно засновані Спілка журналістів України та Спілка працівників кінематографії України, а в 1961 році – сучасна Національна премія України імені Тараса Шевченка.

Визначальною рисою 60-х років було те, що інтелігенція сміливо пішла вперед, позбувшись страху бути покараною за інакшість, відхилення від соцреалізму та вільнодумство. Усе це були молоді люди, перспективні, освічені, з новаторським, креативним поглядом на життя. Приміром, І. Дзюба уже на початку 60-х був відомим критиком, В. Чорновіл працював редактором газети республіканського масштабу, а В. Стус був аспірантом Київського інституту літератури.

Процеси, які зазнають потужного розвитку у 60-х роках, насправді розпочалися ще в попередньому десятилітті, позначеному різноспрямованими тенденціями. З одного боку, перша половина 50-х рр. зазнає інерційного впливу сталінщини. У 1956 р. В. Симоненко занотує: «Сучасна література – своєрідна артіль незрячих: старші письменники осліпли в 20-х роках від надмірно яскравого світла, молодші (моє покоління) і народилися сліпими» [276]. Це означає, що покоління 20-х рр. було зламане репресіями 30-х рр., а покоління ровесників В. Симоненка народилося в умовах нещадного терору і страху, підсвідомо засвоївши покору, конформізм та відчуття меншовартості. З іншого боку, у тому ж році відбувся антисталінський XX з'їзд КПРС. Духовна еліта українського суспільства почала поступово оживати, відновлювати свої сили. Так, у 1953 р. уже з'явилася перша збірка Д. Павличка «Любов і ненависть», а через чотири роки – збірка Л. Костенко «Проміння землі».

1961 рік стає точкою відліку в появі самобутніх текстів, інших, нових, нетрадиційних, бунтівних. Цього року з'являються вірші М. Вінграновського «З книги першої, ще не виданої», Є. Гуцала «Зелена радість конвалій», В. Коротича «Бетховен», поема І. Драча «Ніж у сонці. Феєрична трагедія в двох частинах», публікації Б. Олійника, В. Симоненка, В. Стуса, Гр. Тютюнника. Молодь гуртувалася відповідно до спільних духовних, національних, естетичних інтересів. Штаб-квартирою тодішнього бунтарського руху було київське помешкання науковця, літературного критика й поета І. Світличного.

1962 р. надруковані поетичні збірки М. Вінграновського («Атомні прелюди»), І. Драча («Соняшник»), Б. Олійника («Б'ють у крицю ковалі») та В. Симоненка («Тиша і грім»), книги малої прози Є. Гуцала («Люди серед людей») та В. Дрозда («Люблю сині зорі»). Українська література після тривалого затишся «вибухнула» новими іменами, темами, стилями, художніми засобами.

Шістдесятництво цілком можна вважати епохою, попри нетривалість у часі, оскільки масштаби її поширення сягають далеко за межі лише цього десятиліття. Шістдесятники – це «покоління проти течії», яке «навіть народилося всупереч...» [84]. Д. Дроздовський говорить так не дарма – фактично всі представники цього покоління народилися у 30-х роках ХХ ст., у час найпотужнішого сталінського терору, масових вбивств української інтелігенції, що тільки-но почала відроджуватися.

І. Дзюба називав шістдесятників «дітьми війни», адже «на їхню дитячу долю випали тяжкі випробування воєнного лихоліття та повоєнної відбудови. І ці враження потім лягли в основу багатьох їхніх творів. Але хочеться звернути увагу й на інше в долі цього покоління. Великі історичні події, картини зрушення світу, запавши в дитячу свідомість, сприяли формуванню такого душевного ладу, в якому визрівали масштабність мислення, дух тривожної причетності до історії, почуття відповідальності за долю свого народу. Не сліпий випадок, а велика потреба нашого народу в духовному відродженні, в припливі нових творчих сил стояла за долею кожного з отих "дітей війни" і вела їх дорогами, всю символічну значущість яких видно лиш тепер» [62, с. 331].

Симптомом морального одужання визначає шістдесятництво в Україні В. Стус: «Після кривавої доби сталінщини на Україні з'явилася інтелігенція, що почала свій родовід не від щасливих трудівників соціалістичних ланів села Дзвонкового (це родовід дзвонарів типу Корнійчука), а від безпаспортного колгоспного люду, якого цензура й досі не пускає в літовану літературу. Після 1956 року з'явилися вірші Ліни Костенко і Миколи

Вінграновського, статті І. Дзюби, Є. Сверстюка та І.Світличного – людей, які повернули нам почуття самоповаги» [292].

Персональний склад шістдесятників доволі широкий, різноманітними виявилися і сфери суспільного життя, в яких шістдесятницький рух знайшов свій вияв. Одну зі спроб без претензії на остаточність систематизувати наявну інформацію зробив Д. Дроздовський. За ним, це поети (М.Вінграновський, І.Драч, І.Калинець, В.Коротич, Ліна Костенко, Б.Олійник, Д.Павличко, О.Різниченко, В.Симоненко М.Холодний); прозаїки (Ніна Бічуя, Є.Гуцало, В.Дрозд, Р.Іваничук, Гр.Тютюнник, В.Шевчук); майстри художнього перекладу (Г.Кочур, М.Лукаш, А.Перепадя та А.Содомора); літературні критики (І.Дзюба, Михайлина Коцюбинська, Є.Сверстюк, І.Світличний); малярі та графіки (Алла Горська, О.Заливаха, В.Зарецький, В.Кушнір, І.Марчук, І.Остафійчук, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Г.Якутович); кіномитці й театральні діячі (режисери Ю.Ілленко, Л.Осика, С.Параджанов, Лесь Танюк); композитори (В.Івасюк, В.Сильвестров, М.Скорик); публіцисти та правозахисники (Михайло та Богдан Горині, Л.Лук'яненко, В.Марченко, В.Мороз, О.Тихий, В.Чорновіл) та інші.

Культурними осередками шістдесятництва у першій половині 60-х рр. були Київ та Львів, де діяли Клуби творчої молоді відповідно «Сучасник», керівником якого був Л. Танюк, і «Пролісок», очолюваний М. Косовим. До речі, поштовхом до створення львівського осередку був візит до Львова киян М. Вінграновського, І. Дзюби, І. Драча, Д. Павличка в 1962 р.

Шістдесятники ставили перед собою різні завдання, у тому числі й повернути із забуття імена жертв сталінського терору. 1962 року В. Симоненко разом з А. Горською та Л. Танюком виявили місця масових поховань жертв НКВС на Лук'янівському та Васильківському кладовищах, а також в урочищі Биківня. Результатом цієї страшної знахідки був меморандум, адресований владі із вимогою детально переглянути справи невинно вбитих і встановити пам'ятний знак жертвам сталінського терору. Сьогодні висловлюється думка про невідповідність побиття міліціонерами

В. Симоненка влітку 1962 р. на залізничній станції ім. Т. Шевченка в м. Сміла. Цей інцидент підірвав здоров'я поета, адже трохи більше, як через рік, він помер від раку нирок. Імовірно, залякування проукраїнської молоді розпочалося саме з цього інциденту, причиною якого стало прагнення до правди трьох молодих людей.

Хрущовська «відлига» тривала недовго, хоч і в межах цього суспільно-політичного явища далеко не все було дозволено. Наприкінці 1964 р. М. Хрущова звільнили з посту Генерального секретаря ЦК КПРС і на його місце був обраний неосталініст Л. Брежнєв, після чого владний тиск на прогресивну молодь посилювався. Головному ідеологові КПУ А. Скабі було доручено розробити пропозиції щодо «перевиховання» вільнодумної молоді. Зрозуміло, що А. Скаба такі пропозиції розробив, причому зі значним ідеологічним розмахом. Молодих українських інтелігентів почали звинувачувати у «формалізмі», «абстракціонізмі» та «національній обмеженості». Дії ідеологів комунізму були настільки радикальними, що на одному із засідань СПУ (12 грудня 1964 р.) відбулася не лише моральна розправа над І. Дзюбою, М. Холодним та І. Драчем, а було розглянуте питання про виключення І. Дзюби із СПУ. Ця ситуація дуже вплинула на молодих авторів, багато з яких піддалися шаленому тиску та змінили свої переконання.

По-справжньому «поколінням проти течії», на думку Д. Дроздовського, шістдесятники стали у 1965 р., коли з'явилися перші арештовані – критик І. Світличний, маляр О. Заливаха, правозахисники В. Мороз та брати Горині. Четвертого вересня цього ж року відбулася прем'єра фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», на якій І. Дзюба, В. Чорновіл та В. Стус висловили протест проти проведених серед їх однодумців арештів, за що самі зазнали переслідувань: І. Дзюбу та В. Чорновола звільнили із займаних ними посад – відповідно з видавництва «Молодь» та з редакції газети «Молода гвардія», а В. Стуса виключили з аспірантури Інституту літератури.

Таким чином, молоде покоління втрапило у своєрідні історичні лещата. З одного боку, хрущовська «відлига» стала рушійною силою в процесі формування нової генерації, нового світогляду, нової літератури, а з іншого – брежнєвські «приморозки» загрожували новими репресіями. І ось, коли ці ідеологічні лещата почали стискатися, «тоді гнідий сахається вороного, з яким досі йшов в одній упряжі. На чарівного крилатого коня перетворюється та жменька гордих лицарів духу, апостолів непокори, яка не спасувала перед імперським канчуком. Нехай з надламаними крилами, вони все ж прагнуть до вічного неба краси і правди, неба людяності. Решта – слухняні “посполиті”, гніді і сірі – тамуючи біль і образу, мовчать у ярмі. І далі тягнуть віз імперії дорогою історії, не зводячи очей до сонця свободи» [84]. Д. Дроздовський, очевидно, говорить про ту точку, від якої розходяться дві дороги, одна з яких – дорога правди (важка й терниста), інша – дорога лицемірства. Тобто перед кожним митцем поставав моральний вибір, який потрібно було зробити.

Наступний 1966 р. був ще більш складним, адже у Львові розпочався судовий процес над братами Горинями, М. Осадчим та М. Зваричевською. Київські шістдесятники всіляко висловлювали свою солідарність із львівськими побратимами. У цьому ж році Центральним Комітетом КПУ було прийнято рішення щодо «серйозних недоліків» у кіновиробництві на кіностудії ім. О. Довженка. Відповідно були зняті з прокату фільми «Криниця для спраглих» (сценарист І. Драч, режисер Ю. Ілленко), «Перевірте свої годинники» (сценарист Ліна Костенко, режисер В. Ілляшенко), «Київські фрески» (сценарист і режисер С. Параджанов). Цього ж року, у липні, за відмову давати свідчення проти братів Горинів був засуджений до трьох місяців виправних робіт В. Чорновіл.

28 листопада 1970 року за нез'ясованих обставин вбито Аллу Горську – відому художницю-шістдесятницю, активну громадську діячку та правозахисницю. Похорон Алли Горської (7 грудня 1970 р.) став патріотичним мітингом і водночас грізним попередженням влади, адже кожен із тих, хто не підтримував тогочасну владу, міг бути наступним.

Зрозуміло, що для покоління шістдесятників настав час вибору: бути чесним із собою, далі йти до своєї мети, творити нове мистецтво поза встановленими правилами та офіційними вимогами чи пристосуватися, зрадити себе, свої ідеали, аби залишитися живим чи мати змогу хоч якось реалізувати себе.

Починаючи із середини 60-х років у середовищі молоді української інтелігенції формуються три вектори взаємодії зі світом: перший – дисидентство – «активне інакодумство, відкрите протистояння тоталітарному режимові, цілковите неприйняття його псевдоідеалів і псевдоцінностей, опозиційна громадська діяльність – геройська самоофіра приречених на страту, свідомих своєї приреченості» [84] (А. Горська, Ірина Калинець, І. Калинець, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Стус); другий – внутрішня еміграція – «статус творчої інтелігенції за тоталітаризму, будь-якого репресивного режиму, яка, зберігаючи свої творчий потенціал, фаховий рівень та гідність, уникає публічного життя, перебуває у підпіллі, не залишаючи художньої творчості» [84] (Ліна Костенко, Михайлина Коцюбинська, В. Шевчук); третій – конформізм – прагнення «ціною моральних та ідейних поступок врятувати власне життя й кар'єру; пасивне сприйняття нав'язуваної ідеології, підпорядкування «правилам гри» тоталітаризму заради фізичного виживання (Д. Павличко, І. Драч, В. Коротич...) [304].

По-різному складалися долі представників кожної із цих груп: як відомо, перші, були ув'язнені або просто фізично знищені, другі «писали в шухляду», треті, виконуючи соціальне замовлення влади, водночас отримали можливість писати естетично вартісні твори.

Світоглядними, культурними джерелами для письменників-шістдесятників стали надбання світової культури, зокрема модерністського гатунку (початку та першої половини ХХ ст.). Масштаби мислення цих митців виходили далеко за національні рамки, торкаючись глобальних, екзистенційних питань. Популярністю користувалися переклади творів Е.

Гемінгвея, А. Камю, Ф. Кафки, Е. М. Ремарка, А. де Сент-Екзюпері та інших, що «сприяло підвищенню статусу людських цінностей, модернізації свідомості інтелігенції, посіяло сумніви в непогрішимості “соціалістичного реалізму” як еталоні. [...] з'явилася потреба знайти своє місце не поруч із культурою “старшого брата”, а в контексті всіх світових культур, передусім західної» [198, с. 47].

Ще одним джерелом для шістдесятників стали український фольклор, який осмислювався з точки зору громадянина-патріота, що прагне возвеличити землю, на якій народився, і власна, українська, література, особливо періоду 20–30-х рр., розширенню уявлення про ідейно-естетичну вартісність якої сприяло підготовлене Ю. Лавріненком видання «Розстріляне відродження. Антологія 1917 –1933. Поезія – проза – драма – есей» (Париж, 1959), яке в 60-х рр. потрапила в Україну.

У зв'язку зі змінами в суспільно-політичному житті змінюються, відповідно, й особистісні світоглядні імперативи молодого покоління українських письменників. Для шістдесятників надважливим було питання свободи у всіх її проявах: свободи вибору, слова, національної свободи тощо. За словами Л. Гарнашинської, «однією з найпосутніших проблем, яку винесло на поверхню шістдесятництво, якраз і була проблема вибору й проблема внутрішньої свободи («Моя свобода завжди при мені» – заявляла Ліна Костенко) – те екзистенційне поняття, яке приходило до молодих не стільки через праці представників такої філософської течії, як екзистенціалізм, бо доступ до першоджерел був дуже обмеженим, скільки через власний досвід зіткнення та пережиття зі світом тоталітаризму й комуністичних догм» [304].

Як зазначає О. Зінкевич, «діючи в рамках тогочасної системи, шістдесятники відновили основні соціально-психологічні риси інтелігенції: природну самоповагу, індивідуалізм, орієнтацію на загальнолюдські цінності, подолання провінційності, неприйняття несправедливості, повагу до етичних норм, права й законності» [105, с. 133]. Водночас доробку митців-

шістдесятників було властиве «протистояння штампам соцреалістичної догматики, сповідування свободи творчого самовираження, культурний плюралізм, пріоритет загальнолюдських цінностей над класовими, естетична незалежність, індивідуалізація, обстоювання свободи митця, естетизм, інтелектуалізм, єдність національних і світових традицій та новаторства, увага до історико-національної тематики, реалістичне зображення дійсності» [105, с. 13].

Людмила Тарнашинська у свою чергу звернула увагу на те, що у творах шістдесятників діє, з одного боку, герой-інтелектуал, представлений у доробку Ірини Жиленко, Ліни Костенко, Є. Сверстюка, І. Світличного, а з іншого – «тип маргіналізованої людини, далекої від прогресу цивілізації, замкненої в локальному просторі свого буденного, нічим не примітного існування, репрезентованим цілим пластом “житомирської прози” В. Шевчука» [304]. Тож вони нерідко зверталися до звичайної людини, показували їхнє буденне життя в умовах тоталітарного суспільства, не оминаючи при цьому й теми дитинства.

Шістдесятники потужно розробляли й утверджували такі концепти, як антропоцентризм, гуманізм, людинолюбство: «гуманізм шістдесятників був космічно-масштабним. Але не абстрактно-космополітичним, не плакатно-загальниковим! Тож віра в людину й любов до людини втілювалися насамперед у несамовито-щирій любові до України і вірі в непоборну силу її народу» [84]. На думку Д. Дроздовського, дуже яскраво гуманізм проявився у ліриці В. Симоненка, де людина перестала бути гвинтиком суспільства, а стала в центрі всесвіту.

Варто зауважити, що шістдесятники у своїх творах возвеличували звичайну людину-трудівника, можливо, селянина, який осмислювався уже не в плані побутографізму, а як першооснова нації.

Культ високоморальної особистості продиктований у цього покоління письменників потребою створити надійну базу, основу для сходження до вищих ідеалів. Звідси – космізм як належність людини до Всесвіту,

усвідомлення її вагомості в усіх його процесах. Д. Дроздовський простежує у цьому аспекті певну динаміку теми космічної всеохопності: «Шістдесятників надихали новітні здобутки НТР: розщеплення атома, з'ясування молекулярної структури ДНК й особливо – польоти у міжпланетний простір. Проте з орбіти планета видалася такою крихітною й безборонною... Після легкого запаморочення від космічної невагомості щойно подолане відчуття земного тяжіння набуло особливої свіжості й гостроти – й наповнило душу тривогою... Тому невдовзі на зміну романтиці нестримного освоєння космосу прийшло тверезе усвідомлення крихкої беззахисності всезагальної гармонії. Виявилося, що людська “причетність планетарна” (І. Драч) – це ще й космічна відповідальність» [84].

Актуальною на той час була й активна позиція шістдесятників в аспекті патріотизму, утвердження традиційних національних цінностей, а особливо – мови. Саме шістдесятники поклали новий початок відродженню всього українського, яке в умовах «відлиги» наче і не було заборонене, але й не віталася. Свого часу Михайлина Коцюбинська виокремлювала себе й інших шістдесятників «з амфорної маси середньоарифметичного радянського громадянина – як мислячого індивіда, як українця і як громадянина всесвіту» [158, с.6].

Письменники покоління 1960-х років виявили себе в різних тематичних напрямках творчості. Вони активно осмислювали образ України як центральний концепт у ментальній картині світу. Україна для шістдесятників – земля сили, без якої неможливо повноцінно реалізувати себе. Людина водночас виступала неповторною особистістю, частиною Всесвіту, проте такою, що активно впливає на його рух і розвиток. Людина більше не асоціювалася із «гвинтиком» системи, яким легко управляти і так само легко викинути із цієї системи, замінивши іншим.

Щодо прози цього періоду, то тут варто зазначити, що вона вирізнялася психологізмом, значним суб'єктивізмом, присутністю авторського «я» і мала багато спільного з тематикою поетичних творів. Яскравими письменниками

середини минулого століття були В. Дрозд, Гр. Тютюнник, В. Шевчук та ін. Персонажами їхніх творів були звичайні пересічні люди, що опинялися в різних життєвих обставинах і ситуаціях: воєнне і повоєнне дитинство, складні людські взаємини, побут селян і мешканців міста та ін. До того ж у цих творах письменники показували справжню суть війни, змальовували важке повоєнне життя людей у тоталітарному суспільстві, передавали повагу та любов до людини як особистості. Для розкриття головної думки твору важливим, особливо у творах малої прози, виступає така картина природи, завдяки якій автор може яскраво передати переживання героя.

Письменниками також викривалися моральні пороки суспільства, зокрема і в середовищі своїх колег. Маємо на увазі пристосуванство та конформізм. У цьому плані найактивніше виявив себе В. Стус – чи не найвідоміший із дисидентів, активний поборник закостенілої, догматичної системи комунізму. Активно переосмислювалася також роль митця і мистецтва у світі.

Таким чином, в аспекті «філософії бунту» А. Камю шістдесятники «не тільки лицарі, а в'язні й заручники бунту. Бо за десятиліття боротьби з тоталітаризмом хоч-не-хоч звикли до утисків і переслідувань, мітингів протесту й актів непокори, як і до самозречень та самозрад. Тому так нелегко знаходити їм себе у сьогоденні: адже йдеться-бо вже не про протест, не про заперечення, а про творення, будування...» [84].

Прагнучи вийти за межі соцреалізму, шістдесятники у своїх творах обстоювали право на власне бачення людини та дійсності, демонстрували широкий жанрово-стильовий діапазон, розмаїття художніх засобів і прийомів, за що повсякчас наражалися на звинувачення в «естетизмі», «абстракціонізмі», «відірваності від життя», потерпали від свавілля цензури, заборон на друк їхніх видань.

Проте дух свободи, дух бунтарства уже неможливо було остаточно викоринити. Можливо, якусь частину і вдалося примусити мовчати, але незворотні позитивні світоглядні зміни уже ширилися в суспільстві,

головним чином серед його духовної еліти, яку вже не можна було залякати арештами й ув'язненням, як от визначних дисидентів І. Калинця, Є. Сверстюка, І. Світличного, В. Стуса, незламність котрих надихала на ще більший протест.

1965-й, 1972-й, 1980-й роки знані як чорні роки арештів українських шістдесятників, дисидентів, яких тоталітарний режим усіляко намагався приборкати. Однак навіть концентраційні табори чи каторга не могли завадити процесу творення концептуально нової літератури.

Шістдесятники утверджували одвічні ментальні цінності українців, що заховані в нашій свідомості на рівні архетипів Матері, Батька, Батьківщини, Волі тощо. Це молоде покоління намагалося самотійно, фактично з нуля, досягнути всю велич і глибину власної культури та історії. Ці люди відчували відразу до поневолення у будь-якому вигляді. Можливо, не усі представники шістдесятництва стали «зрячими» з огляду на вектор конформізму, але ті, хто продемонстрував неймовірну витримку і силу духу (І. Калинець, Є. Сверстюк, В. Стус, І. Світличний та ін.) спричинили поширення безсмертних ідей свободи та непокори.

Отже, 1960-ті роки ХХ ст. – це період в українському політичному, культурному, суспільному, релігійному, національному, духовному, моральному дискурсах, що проклав шлях і став по суті плацдармом для формування незалежного, самобутнього сучасного мистецтва і загалом держави. У цей час у літературу прийшло нове покоління митців-шістдесятників, які виступали проти суспільно-політичної несправедливості, стагнації та абсурдності буття, що суголосно поглядам А. Камю про бунтівну людину. Прагнучи вийти за межі соцреалізму, ці письменники утверджували національні цінності, гуманізм, антропоцентризм, естетизм, інтелектуалізм, відроджували українські традиції, звеличували просту людину, яку ставили в центрі Всесвіту, розширювали жанрово-тематичний діапазон творів тощо.

1.2. Журнал «Дніпро»: становлення й еволюція

Відродження 20-х років ХХ ст., як відомо, охопило всі сфери життя українського суспільства, у тому числі і культурно-мистецьку. У відносно вільних ідеологічних умовах за свого читача змагалися журнали як провладні, що покликані були відображати ідеї та інтереси більшовицького режиму («Плужанин» і «Плуг», видавані літературною організацією «Плуг», «Гарт» – орган Всеукраїнської спілки пролетарських письменників), так і опозиційні («ВАПЛІТЕ» – журнал однойменної літературної організації).

Першими редакторами журналу був тріумвірат у складі А. Крижаного, І. Шевченка та С. Божка, після них цю посаду обіймав поет і журналіст П. Усенко, засновник однойменного угруповання.

Редакція журналу пропагувала «рішучу боротьбу з буржуазно-націоналістичними течіями української літератури» [17, с.4], засуджувала творчу діяльність представників українського футуризму, київської неокласики та літературного об'єднання «Вапліте», критикувала письменників-«плужан» за те, що вони «спрошували поставлені перед ними завдання в галузі літератури» [23, с. 1]. У журналі переважно друкувалися твори молодих літераторів, зокрема О. Донченка, А. Клочья, О. Корнійчука, В. Кузьмича, О. Кундзіча, Т. Масенка, Л. Смілянського, М. Шеремета, які підтримували панівну партію, оспівували вождя та успіхи соціалістичного будівництва в країні, писали про різноманітні досягнення радянських громадян. Як от у вірші П. Голоти «Будні»: «Гвинтики, болтики, гайки / Чистила ловко Галя. / Дзвони заліза лунали, / Билися густо у стелю. // В стіни товпилися дзвони, / Дзвеніло залізо струнно. / Кожная гайка і болтик – / Владі робочій дарунок» [27, с. 13].

Уже назви вміщених у журналі творів свідчать про тогочасний добір актуальних тем: «Сельбудівські вечори» Я. Гримайла, «Знов на шахту» М. Крикуна, «Молоте, молоте!» М. Павлівського, «Мавзолей» Т. Масенка тощо. Суттєвим його здобутком стало оприлюднення окремих художньо вартісних поезій О. Влизька («Пролог», «Сентименталістам»), Л. Первомайського («Стрічні потяги», «Пісня про звичайне»), В. Чумака («Пісня хвилі», «До праці»).

Статті тогочасних критиків (зокрема, Б. Коваленка, В. Коряка, С. Крижанівського, І. Момота, М. Рудермана, А. Хвилі й інших) характеризувалися ортодоксальністю: ставлення до тих, хто не дотримувався норм соцреалістичного методу, було вкрай негативним; натомість майже не приділялося уваги естетичному аспекту творчості.

Зокрема, у статті «Блакитний і Чумак» [314, с. 83] А. Хвиля виступав проти М. Зерова й М. Хвильового, які обстоювали думку, що письменник не може бути одночасно ще й членом партії або громадським діячем, бо партійність перешкоджає розвиткові поетичного таланту. Б. Коваленко виступав проти футуризму М. Семенка, вірші якого, на думку критика, «начебто скеровані проти міщанства, по суті ховають у собі такий же міщанський ідейний, вірніш, безідейний зміст люмпенського нігілізму, що базується на обмеженому обивательському світогляді й індивідуалістичному самозакоханні» [131, с. 100]. Так само негативно оцінювалися і поезії Гео Шкурупія, якого Б. Коваленко критикував за «убогий, суто міщанський провінціалізм поетичної фантазії колись дуже талановитого автора», що «свідчить яскраво за помітний відрив його від революційних елементів сучасності й за психологічну змичку з назадняцькими» [131, с. 100].

На думку цього ж автора, за основу української літератури слід узяти саме метод пролетарського реалізму, що зародився в радянській літературі приблизно з 1926 року [186, с. 70]. А І. Момот наголошував ще й на тому, що твір кожного письменника повинен нести «соціально-художню правду» й бути «виховною зброєю для молоді, запалюючи її емоції класовою боротьбою» [186, с. 68].

Наприкінці 1920-х років частина письменників через свої ідейні переконання вийшла з літературного угруповання «Молодняк». Це були, зокрема, Ю. Вухналь, О. Донченко, О. Кундзіч, Т. Масенко, І. Момот та інші. Пізніше колишні «молодняківці» зазначали, що причиною прийняття ними такого рішення стали вульгаризаторські тенденції у літературі та «літературне назадняцтво» [185, с. 116]. На думку Т. Опришка, ці письменники були «незадоволені панівним методом літератури», тому «захопилися формальною чистотою творчості та

тематикою, що подає негативні риси комуністичної дійсності, обминаючи пафос соціалістичного будівництва та класову боротьбу» [216].

Критик Ів. Ісаєв звинуватив цих майстрів слова в «недостатній ідейно-політичній загартованості та марксівській підготовці, нерозумінні тих виключно складних завдань, що покладаються революцією на літературний комсомол» [116, с. 94]. А також закидав цим авторам «створення негативних героїв» у творах, особливо наголошував на тому, що Т. Масенко «не показує нових зрушень на селі, велетенської соціалістичної реконструкції сільського господарства» [116, с. 98].

У 1930-х роках становище в суспільстві суттєво погіршується: залякування, переслідування, репресії, заслання, розстріли й повне обмеження свободи слова. Подібні негативні явища призвели до того, що більшість письменників обрали шлях покори та служіння системі, тож і писали звідтоді відповідно до настанов і вказівок панівної партії. Зміст журналу «Молодняк» відчутно збіднів, до кінця 1930-х років залишилися лише такі рубрики, як «Поезія», «Проза», «Творчість молодих» і «Літературний календар». Нерідко цілий номер відводився одному письменнику. Яскравим прикладом цього стали числа видання, цілком присвячені Т. Шевченкові, О. Пушкіну, у творчості яких шукали риси, характерні для соцреалізму. Багато уваги приділялося й особі Й. Сталіна, уміщувалися численні доповіді та інформаційні повідомлення про чергові пленуми ЦК ВКП (б).

Із 1933 року журнал «Молодняк» набуває статусу літературно-мистецького, громадсько-політичного й науково-популярного журналу, і в березні 1935-го його редакція переїжджає до Києва. Від червня 1936 року журнал стає органом ЦК ЛКСМУ та правління Спілки радянських письменників України. У 1937 році журнал перейменовується на «Молодий більшовик», літературно-мистецький і громадсько-політичний ілюстрований місячник, орган ЦК ЛКСМУ, що виходив за редакцією І. Ісаєва, А. Клоччя, П. Лакизи, А. Воробіна, П. Усенка.

У прозових творах і віршах, опублікованих у виданні упродовж 1930-х років, до певної міри відчувалися нещирість, несправжність і штучність. Найчастіше художні твори були позбавлені поетичної глибини осягнення дійсності; автори тяжіли до оспівування передовиків праці, повсякчасного змалювання досягнень і

здобутків трударів; чільне місце у творах відводилося партійним лідерам; типовими сюжетами стали історії із сільського повсякдення: ішлося про розбудову колгоспів, змичку робітництва з селянством (М. Бажан «Безсмертя», А. Головка «Пасинки степу», «Мати», Я. Городської «За Сталіна!», О. Копиленко «Народжується місто», І. Ле «Інтеграл», В. Марченко «Приїзд Леніна», І. Рижей «Йосиф Сталін», М. Рильський «Пісня про Сталіна», Ю. Смолич «Що було потім», С. Стальський «Поєма про Серго Орджонікідзе» тощо).

До кінця 1930-х років у журналі практично не з'являлися літературознавчі розвідки та критичні матеріали. А в нечисленних публікаціях такого ґатунку догматична та вульгаризаторська критика вишуковувала факти недотримання тогочасними письменниками стандартів соціалістичного реалізму – єдиного творчого методу радянської літератури, а також заперечувалося існування будь-яких літературних угруповань, окрім визнаних офіційною владою.

Так, Г. Пронь вказував, що лірика повинна бути правдивою та сюжетною, оскільки тільки так можна найкраще показати тип і характер героя. На додачу до тез колеги М. Жебрун висногував, що літературна критика мусить бути могутньою зброєю партії в боротьбі за соціалізм, тому повинна боротися проти абстрактності, схоластичності й аналізувати образ позитивного героя нашої дійсності.

Критики зверталися також до творчості відомих письменників, твори яких не суперечили ідеологічним настановам партійної верхівки. Зокрема А. Сенченко зауважував, що драматурги О. Корнійчук, І. Микитенко й І. Кочерга подають «тип нової радянської людини, зображують соціалістичний побут, висміюють класового ворога і ведуть боротьбу за нове життя в побудові соціалізму» [267, с. 137]. Чільне місце серед тогочасних поетів критик відводить П. Тичині, який своїми творами порушує нагальні питання соціалістичного будівництва та оспівує «справжніх творців соціалістичної радянської країни» («Пісня трактористки» й низка подібних поезій), а також М. Рильському, який «розриває поступово з неокласичною поетикою і робить поворот до радянської дійсності» [267, с. 138]. Натомість про роман В. Підмогильного «Місто» А. Сенченко відгукнувся

несхвально, мовляв, автор хотів внести «розбрат між робочим класом і трудящим селянством, маюючи пролетаріат як експлуататорів селянства» [267, с. 151].

У 1932 році виникла літературна дискусія, зініційована й курована чільними партійними діячами. Під час неї прибічники соцреалізму викривали ідейні помилки у творах своїх опонентів і визначали важливі завдання, що поставали перед радянськими письменниками. Не оминули участі в цій дискусії й автори журналу. Зокрема В. Мускін зауважував, що слід «боротися за те, щоб ворожого письменника політично знищувати, попутника і спільника перевиховувати, а пролетарського письменника і зокрема комуніста по дружньому виправляти, ні в якій мірі не зменшуючи принциповості в критиці, жорстоко борючись проти гнилого лібералізму» [189, с. 9]. Водночас цей заангажований провладний критик наголошував, що літераторам варто «перебувати в тісному зв'язку з робітниками й селянами», аби «бути в лавах своєї кляси, в її активі» [189, с. 19], щоб показати «єдине в основному, але різноманітне в подробицях героїчне обличчя ударника на всіх ділянках класової боротьби за соціалізм» [189, с. 14].

У 1930-х роках журнал «Молодняк» також потрапив під нищівну критику. Друкованих у ньому письменників звинувачували в тому, що вони не усвідомлюють головного завдання партії, не вчаться в робітників і колгоспників, не порушують актуальних питань, вчасно не реагують на важливі події, не завжди показують позитивного героя тощо. Наприклад, В. Мускін доходив висновку, що деякі твори П. Усенка не мають великої мистецької цінності, бо недостатньо висвітлюють буття робітників, тож критик дорікав поету за те, що він «не зумів під час навчання забезпечити найщільніший зв'язок з нетрами робітничої кляси» [189, с. 18]. А І. Юрченко відзначав, що деякі поезії С. Крижанівського «відбивають ідеологічно-шкідливі впливи. Так, у поезіях «Пам'яті В. Еллана» і «Пам'яті В. Чумака» С. Крижанівський ідеалізує ці постаті, роблячи з них своєрідні ікони і тим самим ідеалізує їх дрібно-буржуазне націоналістичне минуле» [329, с. 128].

У 1941 році друком вийшло лише 5 номерів журналу «Молодий більшовик», із початком Другої світової війни він припинив своє існування, а відновили видання тільки в 1944 році, щоправда, під новою назвою – «Дніпро».

Природно, що в 1940-х роках більшість авторів журналу писали про війну та її трагічні наслідки, безмежну хоробрість радянських воїнів і безсмертя рідного народу, діяльність партизанів, почуття солдатської дружби, про рідну землю, про страждання людей тощо («Сльози матері» І. Фоменка; «Балада про броню», «Сапер», «Солдати» П. Дорошка; «Повертаються хлопці додому» В. Семеновського; «Ланка Ліди Скворцової» М. Нагнибіди; «Завжди солдати» М. Шаповала, «Легенда про сталь» М. Рудя; «Полковий прапор» Б. Хандроса). У ньому також оприлюднювалися листи з фронту, численні укази про офіційні державні нагороди, промови лідерів партії, а також чимало віршів про Й. Сталіна.

У ці роки в журналі часто друкувалися нариси, якими письменники досить швидко відгукувалися на сучасні їм події: «Щорсівці» В. Бережного, «На передовій лінії п'ятирічки» А. Дрофаня, «Молодь одного заводу» В. Кучера, «Акорди війни» І. Ле, «Дитинство і юнацтво Миколи Щорса» А. Левенка.

Досить влучно ідеологічну заангажованість згаданих нарисів окреслив Ю. Кобилецький у статті «Шляхи нарису». Так, автор наголошував, що «типова риса, спільна для всіх нарисів – політична цілеспрямованість, партійна пристрась, яку треба підносити на ще вищий ступінь в нарисі. Публіцистичність – основна якість радянського нарису, [...] де автор, одштовхуючись од факту, може і мусить робити політичні висновки, обстоюючи свої ідейні позиції і погляди на життя» [130, с. 123].

Упродовж 1940-х років у журналі майже не було представлено критичних статей і наукових розвідок. А ті, які зрештою друкувалися, усіляко підтримували радянську владу та пропагований нею метод соціалістичного реалізму, про що свідчать публікації О. Гарнатенка («Комсомол і молодь на відбудові народного господарства!»), Ю. Кобилецького («За високу ідейність радянської літератури»), Марії Луговиківни («Права і обов'язки молоді Радянської країни»),

А. Трипільського («Література і комуністична мораль»), Л. Федоровича («Повсякденно боротись за партійність нашого літературознавства»).

Серед них більш вартісною виглядає стаття С. Крижанівського про творчість П. Тичини. У ній автор слушно зауважує, що для всіх творів П. Тичини є характерним «постійне дбання про музику вірша, про його строфічне й ритмічне багатство, про різноманітність і новизну» [173, с. 124]. Особливу увагу критик приділяє аналізу поеми «Похорон друга». На його думку, цей твір є «глибоким поетично-філософським узагальненим ставлення поета до подій Великої Вітчизняної війни, до її героїв й жертв [...] її основна життєстверджуюча ідея – незаперечна. Через жертви, муки, боротьбу, зміни форм і явищ природи проходить ідея торжества життя над смертю, світла над темрявою» [173, с. 123], він вирізняється «багатством зорових образів, характерних для живописця, бо поезія Тичини така ж близька до живопису, як і до музики» [173, с. 124].

Початок 1950-х років так само регламентується жорсткими партійними приписами щодо літератури. Тож від середини 1930-х до середини 1950-х рр., як слушно зауважив І. Кошелівець, «виходила «Літературна газета» й літературні журнали – а літератури не було» [166, с. 245]. Після смерті Й. Сталіна, особливо від 1956 року, почалися нерішучі зміни в суспільній свідомості. За тих часів і в українській літературі відчувалося чимале творче піднесення: свої твори змогли друкувати письменники, для яких важливими були мистецькі ідеали, а не графоманська писанина на замовлення влади. Однак вони ще не повністю відійшли від канонів соцреалізму. У 1955 році в «Літературній газеті» була опублікована стаття О. Довженка «Мистецтво живопису і сучасність», у якій митець закликав «розширювати творчі межі соціалістичного реалізму».

За це десятиліття значно збільшилася кількість тематичних рубрик журналу, як от «Поезія», «Проза», «Лірика молодих», «Гумор і сатира», «Критика та бібліографія», «Листи наших читачів», «Молоді – про науку», «Старші письменники – про молодих», «Критика та бібліографія», «Письменники про свою роботу», «Публіцистика», «Дніпровські усмішки», «Наука і культура», «Спорт», «Спогади», «Публікації», «Документи», «Короткі рецензії» тощо.

Позитивним було й те, що редакція аналізувала проблеми кіно й мистецтва загалом.

Упродовж 1950-х років у журналі «Дніпро» були опубліковані твори О. Довженка («Зачарована Десна»), В. Земляка («Рідна сторона», «Кам'яний брід»), В. Собка («Стадіон»), О. Гончара («Провесінь»), П. Загребельного («Учитель»), Ю. Дольд-Михайлика («І один у полі воїн»), а також поезії М. Рильського, П. Тичини, П. Усенка, А. Малишка й інших. Одні з них одразу здобули шалену популярність серед читачів (гостросюжетний пригодницький роман «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика), інші засвідчили прихід у літературу письменників, які посядуть провідні позиції в наступні десятиліття (О. Гончар, П. Загребельний, В. Земляк), а «Зачарована Десна» О. Довженка стала знаковим явищем усієї новітньої української літератури.

З другої половини 1950-х років свої твори почали друкувати, у тому числі й у журналі «Дніпро», М. Вінграновський, Ліна Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко, В. Шевчук.

Поряд з ними дебютували молоді критики І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний, публікації яких виходили за межі радянського літературознавства. Так, І. Світличний, у статті «Багатство життя й одноманітність мотивів» зосередився на аналізі творчості К. Журби, головно на її віршах-пейзажах, хоч цей ліричний жанр у культівські часи заперечувався. А статтею «Гартована поезія» автор нагадував читачеві про творчість донедавна забороненого В. Чумака.

У 1957–1959 роках низку статей видрукував І. Дзюба («Проблематика нашої сатири», «За духовно багатого героя», «У праці зростають герої»), кожна з яких не залишилась непоміченою читачами. Зокрема в першій з них він на матеріалі молодіжної прози гостро виступив проти тематичних меж у тогочасній літературі.

Як слушно згодом писав В. Стус про своїх побратимів, «вони повернули нам почуття самоповаги. Це проблиски нашого налюднемого зору, свідчення нашого самовідродження, морального одужання» [287].

Значно обережнішими у своїх виступах були критики старшого покоління, як от Б. Буряк, Л. Новиченко, Ю. Кобилецький, С. Крижанівський. Про ідейну спрямованість публікацій часто свідчили вже їх назви: «З партією, з народом» Л. Дмитерка, «Славні сторінки історії комсомолу країни» А. Сухорукова. Ідейною непримиренністю відзначалася стаття Ю. Петрова, у якій твердилося, що найбільшим недоліком багатьох поетів є прагнення «запозичити на Заході «модні» думки, зокрема погляди на мистецтво. Їм невтямки, що ці нові модні шукання «чистої» поезії зовсім не нові, що це, властиве, старий мотлох, давно відкинутий і засуджений життям» [225, с. 88]. А Й. Кисельов у статті «Сучасність справжня і мнима» наголошував, що письменники «не повинні відступати від принципів панівного методу літератури, водночас мають розкривати пафос боротьби за побудову комуністичного суспільства та надихати народ на нові звершення» [129, с. 139].

Знаковим для української повоєнної літератури став 1961 рік, коли в «Літературній газеті» (редактором був П. Загребельний) було оприлюднено твори митців-шістдесятників М. Вінграновського, Є. Гуцала, І. Драча, В. Коротича. Значущість і важливість цієї події свого часу зауважував іще І. Кошелівець: «1956 рік можна вважати часом «зачаття в душі» покоління шістдесятників», а їх правдивим «народженням у слові» – творчий вибух 1961 року» [164].

Відтоді твори шістдесятників – М. Вінграновського, Є. Гуцала, І. Драча, Ліни Костенко, В. Симоненка та ін. – стали часто з'являтися і на шпальтах журналу «Дніпро». Водночас поряд з ними тут було оприлюднено чимало віршів, прозових творів і критичних розвідок, яких не торкнулися свіжі віяння, публікувалися рішення партійних з'їздів і доповіді керівників партії. Графоманська, заідеологізована поезія й надалі відігравала провідну роль у журналі (П. Пустовіт «Комсомольск-на-Дніпрі»; В. Швець «Кузня», «Електричка»; Л. Дмитерко «Славимо партію»; Ніна Іваницька «Вулиця Кремлівська»; М. Гірник «Друг і вождь»; М. Тарновський «На благо людськості, на славу Ілліча»; Л. Речмедін «Правофлангові нашого віку»; В. Гуртовенко «Дівчина-агроном», «Садівники те добре знають» і подібні). Як показові можна навести рядки із поезії

«Офіціантка» О. Юрченка: «Чаї і гуляші, лимони і гранати – / Все є на всіх дванадцяти столах. / Ти стільки подала борщів, салатів, / Що зараз чуєш втому у руках» [330, с. 77] чи «Друг і вождь» М. Гірника («Друг і вождь»): «Ми – комуністи! Нас мільйони, / Солдатів Леніна в путі...» [25, с. 8].

Поруч з ними продовжували публікуватися й такі знані письменники, як О. Вишня («Кубушка», «Проліски»), О. Довженко («До зброї!», «Перемога»), В. Земляк («Гнівний Стратіон»), Ю. Мушкетик («Серце і камінь», «Зеленеє жито», «Крапля по краплі»), В. Сосюра («В мені»), прагнучи до ідейно-тематичного оновлення своїх творів.

У першій половині 1960-х років на сторінках журналу «Дніпро» було видрукувано низку поезій І. Драча («Спрага», «Дві балади» й подібні), Ірини Жиленко («Червоні вітрила», «Трави», «Він любив», «Там живуть по-степовому», «Літак», «Дума над попелищем»), І. Калинця («Країна колядок»), В. Коротича («Повернення батька», «З фестивального блокнота»), Ліни Костенко («Оксані», «Тиха щедрість невичерпних вод», «В пустелі сизих вечорів»), Б. Олійника («Веління совісті», «В дозорі», «Іспанський мотив», «Сто тринадцятий полк», «Безсмертна книга», «Зодчий», «Тяжіння серця», «Чайка», «Вам вічно сімнадцять буде», «Пам'ятник», «Миколі Островському» тощо), Д. Павличка («Із циклу «Жест Нерона», «В зажурі, в гніві чесний світ» й інші), В. Симоненка («Ми думаємо про вас», «Дід умер», «Косар», «Баба Онися», «Піч»), В. Стуса («Зореплавцю», «Мати», «Озеро Кисегач», «Епістолярне»). Разом з ними на шпальтах журналу були оприлюднені поезії В. Голобородька («Добазікався», «Культурна дама»), Б. Мамайсура («Модниці»), В. Рубана («Коли б мені прийти...»), М. Холодного («Шевченко») та інших.

Серед прозаїків слід виокремити твори В. Дрозда («Люблю сині зорі», «У березі», «Дороги», «Туба»), Є. Гуцала («У полях», «Дума про Овлура», «Гордій», «Розлилися круті бережечки», «Припутень», «Бузок у рядні», «Уночі»), В. Шевчука («Навіщо я про це згадую»), Г. Тютюнника («Зав'язь», «На згарищі», «У сутінки»).

Тож бачимо, що в першій половині 1960-х років у журналі «Дніпро» публікувалися поетичні твори письменників як старшого покоління, так і тих, кого називають «другою хвилею» шістдесятників, хто брав активну участь у дисидентському русі – В. Голобородька, В. Рубана, В. Стуса, М. Холодного.

Свого часу Є. Сверстюк досить влучно висловився про тогочасних літераторів: «І. Дзюба в перших публікаціях наполохав міщанське болото: він знайшов цитати з Маркса, а потім з Леніна, які звучали викривально, і повів їх зовсім не в той бік... Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури. Іван Драч приніс перші вірші, незручні і незрозумілі, так наче його ніколи не вчили, про що і як треба писати... Микола Вінграновський тривожно заговорив про свій народ, і метафори його зазвучали апокаліптично. Василь Симоненко заговорив з Україною в тоні недозволеної ширості й одвертості. Ліна Костенко зрідка виступала з віршами, але то були вірші такого звучання, наче вся радянська поезія для неї неістотна... Валерій Шевчук писав блискучі психологічні новели «ні про що». Євген Гуцало естетично животворив образи поза межами «соціальної дійсності», а Володимир Дрозд відкривав цю соціальну дійсність з недозволеного боку...» [245, с. 26].

У 1963 році в журналі було опубліковано кіносценарій Ліни Костенко й А. Добровольського «Перевірте свої годинники», за своїм ідейно-філософським спрямуванням близький до українського поетичного кіно. У 1962 році кіносценарій було відзначено другою премією на українському республіканському конкурсі. Молодий кінорежисер В. Ілляшенко почав працювати над фільмом «Перевірте свої годинники», однак через компартійний тиск роботу над ним було зупинено. А фільм, знятий іншим кінорежисером – Л. Осикою – у реалістичному стилі, виявився далеким від кіносценарію Ліни Костенко й А. Добровольського.

У журналі регулярно вміщувалися українські переклади творів литовської, білоруської, таджицької та інших літератур. Перекладалися і відомі твори зарубіжних класиків, як-от поезії Р. Бернса та П. Верлена (перекладач – М. Лукаш), а також проза Дж. Д. Селінджера.

У журналі було опубліковано чимало сатиричних творів, котрі звично трактувалися як «зброя» у боротьбі проти і ворогів влади, і негативних явищ у житті радянського суспільства. Так, у творах О. Ковіньки («Коти і кошачі хвости»), В. Чемериса («Класична теща»), М. Хижка («Піп-атеїст», «Походження п'яниці») засуджувалися ледарі – як ті, хто не хотів ходити до колгоспів, так і ті, хто уникав роботи взагалі. Характерним явищем для тогочасної сатири було написання творів на актуальні для влади теми: показовим тут є досвід Ю. Личука, який у творі «Герой» акцентував на важливості служби в армії: «Він ще й в армії не служив, а вже носить кашкет пілота цивільного повітряного флоту. Герой» [176, с. 107].

Більшість критиків продовжували оцінювати твори крізь призму їх відповідності існуючим ідеологічним вимогам (О. Губар «Епохою окрилою серце ти своє»; М. Равлюк «Юність комуніста»; Ю. Петров «Полум'яна книга революціонера-більшовика»; В. Речмедін «Серця наші з тобою, комунізм!»; В. Бойко «Партія наша – народу цвіт» тощо). Скажімо, О. Губар характеризує твори П. Тичини виключно як такі, що «сповнені масштабного героїчного діяння народу, благородства душі нашого сучасника – будівника комунізму, захопленого безсмертними ділами Комуністичної партії, величчю звершень, які сьогодні чарують і потрясають увесь світ» [41, с. 70].

Варто зауважити, що частина критиків – Б. Буряк, В. Іванисенко, А. Кацнельсон, С. Крижанівський, Л. Новиченко – намагалася відійти від ідеологічної заангажованості в трактуванні літератури. Так, В. Іванисенко стверджував, що розвиток науки повинен наштовхнути митців на нові теми, немає поетичного «емоціо» без «раціо». Він наполягав, що поети мусять «підвищувати рівень художньої майстерності та інтелектуальності поезії» [107, с. 94]. С. Крижанівський влучно схарактеризував збірку М. Рильського «Згряя веселиків» як таку, що є «чудовим поєднанням філософської поезії і поетичної філософії. Головний мотив – славлення краси життя і краси людини, віра в світ і в людей, оптимізм, окрилений ідеями любові до рідного народу, до рідної землі, мови, природи» [174, с. 156]. А. Кацнельсон заохочував молодих письменників

звертатися до народної творчості й посилався на досвід В. Коломійця, вірші якого приваблюють, бо «розкривають і внутрішній світ свого ліричного героя, і риси часу й обстановку, в якій цей герой діє» [126, с. 111].

Твори молодих письменників за своїм ідейно-тематичним спрямуванням суттєво відрізнялися від творчості їх старших за віком колег, тож художні «витівки» творчої української молоді викликали найширше обговорення як на партійних засіданнях, так і в пресі. З гострою критикою шістдесятників виступили П. Воронько, Л. Дмитерко, М. Чабанівський, М. Шеремет. Упокорений уже на той час П. Тичина в статті «Бути вірними великій ідеї до кінця» (1963) закликав їх дотримуватися всіх канонів і настанов соцреалізму.

Водночас чимало авторитетних письменників – О. Гончар, А. Кацнельсон, А. Малишко, М. Рильський – підтримало молодих майстрів слова у їхньому прагненні до змін. Так, О. Гончар у статті «За правдиве і високохудожнє відтворення життя народу» зазначав, що їхня творчість привертає увагу «високою культурою, інтелектуальністю, а також вимогливістю, уважністю до слова, неприхованою відразу до шаблону і штампу» [29, с. 139].

А. Малишко висловлював свої думки доволі обережно. Він нагадував про необхідність «відстоювати комуністичну ідейність, високу принциповість і не відхилятися від головної лінії розвитку нашого мистецтва – соціалістичного реалізму» [181, с. 150], обстоював думку, що жодної відмінності між поколінням митців його віку й сучасними авторами не існує, оскільки все це – «одне покоління, одна армія радянської ідеології», тому потрібно вберегти молодих, зокрема, «очищати від різних завихрень, формалістичного дивацтва і модерністських впливів, одночасно остерігаючи їх від різних і несправедливих нападок, від огульного охаювання» [181, с. 150].

Активно відстоював творчість шістдесятників І. Бойчак, якого навіть було звільнено з посади завідувача відділу критики журналу «Дніпро». У статті «На пульсі епохи» він наголошував, що зміни в суспільстві, нові відкриття й досягнення людства суттєво вплинули на мистецтво в цілому, тож поети й прозаїки шукають свого слова, що суперечить усталеним поглядам старших

майстрів слова: «молодому, здоровому, талановитому, справді творчому з усіх своїх сил опирається сіре, посереднє, художньо інертне, кволе, закостеніле, старе; творчому дерзанню – заспокоєність, самовдоволеність, зрештою – епігонське животіння, творчий застій як вияв обивательщини в літературі» [10, с. 135]. Він також засуджував спрощене розуміння ідейності і народності літератури (ідейність і народність літератури на догоду вимогам соцреалізму) («яка ідейність чи народність у переживуванні прописних істин, у переспівуванні тисячі разів оспіваного, у стандартно-шаблонному штампуванні, у споживацько-епігонському животінні?» [10, с. 141]) не визнавав критиків, які лише дошукувалися «ідейних збочень і зривів, «вразливих» місць», будь-яке новаторство оголошували «штукарством» [10, с.150]. За словами автора, йому особливо імпонувала «масштабність, інтелектуалізм, філософська заглибленість, глибока ерудованість, [...] художньо-поетична, стильова, сюжетно-композиційна своєрідність» молодих письменників [10, с. 152].

Рішуче підтримали своїх однодумців шістдесятники-критики. Скажімо, І. Світличний у статті «У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих», аналізуючи поезію М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко, аргументовано боронив їх право на своє бачення світу.

Не мовчали і самі письменники. У статті «Мій поетичний план» М. Вінграновський наголошував на неможливості планувати й писати відповідно до стандартних вимог і виступив проти тих, хто «сприймає все нове як формалістичне й абстракціоністичне» [20, с. 156]. А В. Коротич у статті-відгукові про зустріч керівників партії із творчою інтелігенцією «Курс на пошук» висловив переконання про неможливість протиставлення різних поколінь митців, закликав боротися із «сірою» літературою [138, с. 121].

Значним відступом від догматизму радянського літературознавства були статті І. Світличного («З досвіду Добролюбова», «Напередодні історико-літературного синтезу», «Гармонія і алгебра», «Криця не іржавіє»), у яких автор переймався літературознавчою думкою в Україні початку 1960 років, а також не побоявся критикувати знаних тогочасних науковців. Не менш важливими були й

літературознавчі розвідки Є. Сверстюка («У пошуках єдино вірного образу», «Чим глибше в землю, тим вище в небо», «Етика прометеїзму»), у яких критик осмислював жанр художньої біографії, аналізував світоглядні позиції Т. Шевченка без огляду на традиції тогочасного шевченкознавства.

Михайлина Коцюбинська в статтях «Майстерність художнього синтезу», «Золота нитка історії (Роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.»)» прагнула вийти за межі усталеного погляду на доробок М. Коцюбинського й творчу практику прозаїків періоду раннього модернізму. Знаковою видається стаття «У дивосвіті рідної хати» І. Дзюби, у якій критик проникливо аналізував перші твори В. Голобородька.

Тож слушно зауважував М. Наєнко, що молоді критики середини минулого століття «ідеологічне забарвлення своїх думок намагалися поступово поєднувати з власне науковим аналізом літературних явищ, який давав змогу ширше говорити про іманентну специфіку літературного процесу, акцентувати на неприпустимому зниженні естетичних критеріїв в оцінці творів, на загрозливому засиллі в літературі кон'юнктурних схем і безликих штампів, що вело до девальвації самого уявлення про художнє слово» [191, с. 282].

Проте тривали подібні процеси порівняно недовго. Уже наприкінці 1962 року «Літературна Україна», «Вітчизна», «Прапор» і «Дніпро», у яких друкувалися твори молодих шістдесятників, зазнали гострої критики. Ці видання було звинувачено в тому, що «під прапором боротьби за високу майстерність насправді пропагують такі художні принципи, які орієнтують творчу діяльність пиисьменників на манівці безідейності» [98, с. 117].

Наступним етапом запровадження жорсткої цензури в літературі стала промова М. Хрущова в березні 1963 року й нарада «активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України». Під час тієї наради А. Скаба розкритикував твори М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко через нечітку ідейну позицію та формалізм.

У щоденнику В. Симоненка «Окрайці думок» від 3 вересня 1963 року знаходимо реакцію поета на ситуацію, що склалася в літературі: «Друзі мої

принишкли, про них не чути й слова. Друковані органи стали ще бездарнішими і зухвалішими: «Літературна Україна» каструє мою статтю, [...] знущається над віршами. Кожний лакей робить, що йому заманеться. Як тут не світитися вдячністю, як не молитися щовечора й щоранку за тих, що подарували нам таку вольготність? До цього можна ще додати, що в квітні були зняті мої вірші у «Зміні», зарізані у «Жовтні», а потім надійшли гарбузами з «Дніпра» й «Вітчизни» [276].

Слушність поетових спостережень підтвердили подальші події. У квітні 1964 року А. Скаба піддав гострій критиці третій номер журналу «Жовтень», тобто фактично підтвердив прагнення влади посилити тиск на творчість молодих. У травні 1964 року деяких молодих письменників, зокрема М. Вінграновського, Є. Гуцала, І. Драча, В. Коротича, Ліну Костенко, змусили виправдовуватися в «Літературній Україні» за те, що їхні твори стали знаряддям у боротьбі «буржуазних націоналістів» проти радянської держави, на що І. Жиленко емоційно відгукнулася в листі до В. Дрозда: «Сьогодні в «Літ. Україні» – сторінка каяття і посипання голів попелом. Начальствіє таки змусило «відповідати бурж. націоналістам» найголовніших шістдесятників. Ліна та Іван відповіли обтічно, по суті нічого не сказавши. А Гуцало і Коротич! Боже! Краще вмерти, ніж така ганьба» [92, с. 305].

Після усунення від влади М. Хрущова і приходу на його місце неосталініста Л. Брежнєва у жовтні 1964 р. розпочалася тотальна боротьба з наслідками хрущовської «відлиги». Вже в 1965 р. відбулася хвиля арештів, багато хто з шістдесятників потрапив до «списків неблагонадійних», що тягло за собою труднощі з публікацією творів або навіть повну заборону на їх друк. Так, були зняті з першого номера журналу «Дніпро» за 1965 рік поезії М. Вінграновського, хоч анонс про це редакція зробила в попередньому номері.

Натомість журнал заповнили твори так званої «обов'язкової» тематики: звеличчування керманічів партії і держави, оспівування трудових перемог і звершень передовиків праці тощо (М. Рильський «Ленін»; С. Реп'ях «Знатній доярці»; І. Муратов «Ступа»; Ф. Мілевський «Лановий»; П. Іванов «Боягуз» та ін.).

Паралельно критики висували вимоги щодо постійного й ретельного вивчення творів класиків марксизму-ленінізму та відповідності творів принципам соцреалізму (Л. Новиченко «Тверезий аналіз і революційність», Г. Гримич «Багатство життя»); пропонували друкувати якнайбільше критичних розвідок, які могли б допомогти письменникам дотримуватися чіткої позиції панівного методу («Турботи критичного цеху» В. Ревуцький); заохочували прагнення майстрів слова звертатися до теми села (Г. Сивокінь «Соціальні наголоси сільської теми») та ін.

У журналі широко була представлена політична публіцистика (В. Зоц «Радимось з Іллічем»; О. Хоменко «Солдатами не народжуються»; Ф. Лавров «Ленін любив українську народну пісню»; Ю. Якименко «Слово про мужніх інтернаціоналістів» тощо). І взагалі, у ньому регулярно вміщувалися матеріали про рішення всесоюзних і республіканських партійних з'їздів, інформаційні повідомлення про пленуми ЦК ЦК КПРС і ЦК КПУ, доповіді та промови партійних діячів тощо.

Однак і в цих складних умовах головний редактор Ю. Мушкетик надавав сторінки свого журналу для поезії І. Драча («Іван Франко в революційному Києві 1905 року», «Цвинтар-хмарочос», «Спіноза» тощо), Ірини Жиленко («Святкувало серце втечу в літо», «Жаль», «Жіноче», «Смішна казочка», «Виноград»), В. Коротича («Сурамі», «Шкіци про слова»), Б. Олійника («Ти почуй!», «Доля», «Дорога», «Друзям», «Досвід», та деякі інші), Д. Павличка («Лицеміри», «Краєвид», «Карабін Яворова», «Найкраща мить» та ін.), В. Симоненка (окремі пародії, жарти, байки), прози Є. Гуцала («Родинне вогнище»), В. Дрозда («Повінь», «Семирозум»), В. Шевчука («Довгий день без перерви»).

Публікувалися також твори репресованих в сталінські часи поетів, в яких звучала породжена революцією віра в щасливе майбутнє (М. Йогансен «Коли буде Комуна»; О. Влизько «Жовтень! Сонце»; Є. Плужник «Я знаю»). Журнал знайомив читачів і з перекладами творів зарубіжних класиків, зокрема Р. М. Рільке, Ф. Г. Лорки, Х.-Р. Хіменеса, Л. Арагона та ін.

Серед критичних матеріалів привертала увагу низка статей. Передусім це публікації самих шістдесятників. Ідеться про статтю «Най будем щирі...»

В. Стуса, писану з вірою в те, що молоді митці будуть творити відповідно до потреб сьогодення й читачів, які вже інтелектуально змінилися. Є. Гуцало в статті «З пристрасною любові» нотував вади тогочасної поезії, в якій спостерігав «багато заримованої риторики, яка нагадує вправи на задані теми: [...] кожна думка відома наперед, [...] про перший-ліпший поетичний хід можна здогадатись із самого заголовку, [...] вдавано ефектна кінцівка є лише повторенням початку, – а тому не може бути й мови про якісь інші ефекти цих поезій, а тільки про словесну піротехніку» [45, с. 152]. Автор визнавав, що «молодий поет В. Симоненко теж не відмовляється від публіцистичних нот і декларацій у своїх творах», однак наголошував, що вони переважно «мають характер не самих тільки лозунгів, а в першу чергу – громадської лірики» [45, с.152]. В іншій публікації – «Профіль гумориста» – Є. Гуцало проаналізував твори А. Крижанівського, який «то добрий у своєму гуморі, то нещадний, і його сарказм – це такий гнівний сарказм, а не приятельське поплескування по плечу» [45, с. 157]. В. Коротич у статті «Щоб на усі часи» писав про недоліки художньої літератури початку 1970-х років. Михайлина Коцюбинська по-новому осмислювала творчість Т. Шевченка й інших письменників, а також аналізувала праці тогочасних критиків («Шевченко – поет сучасний», «Про поезію поезії», «Уроки художника»). Є. Сверстюк звертався до проблем виховання дітей, досліджував художню спадщину Й. Гете й І. Тургенєва. А в розвідці «Вимогливість – насамперед» В. Шевчук здійснив огляд двох повістей Ю. Логвина й відзначив особливості творчого почерку цього письменника: уміння донести до читача «дух епохи» й скрупульозно відтворити тогочасні історичні реалії. Активно публікувалися у журналі і молодші колеги шістдесятників. Так, А. Макаров, ґрунтовно проаналізувавши збірку І. Драча «Протуберанці серця», відзначав, що автор продемонстрував у цих поетичних творах «синтетичну силу свого таланту, примиривши минуле й сучасне, народний і науково-філософський струмені своєї творчості» [179, с. 150]. Ю. Покальчук у статті «У боротьбі за художність» відстоював думку про важливість зображення життя без прикрас, «не силкуючись свідомо спрямувати хід розвитку подій у потрібному йому напрямкові», а також пропонував письменникам відмовитися у

своїй творчості від головної мети – змушувати «читача милуватися позитивними рисами чи якостями героя» [228, с. 143]. Олена Никанорова у публікації «З богів стаємо простими людьми...», констатувавши, що «кінець шістдесятих років був періодом спраглого шукання нових форм, нових тем, нових методів художнього творення. Поети занурювалися в фольклор [...], жадібно всотували досвід повернутих у літературу поетів; завдяки пошвавленню в перекладацтві знайомилися із зарубіжною поезією» [195, с. 141]. зосередилась головно на творчості М. Вінграновського, Ірини Жиленко, І. Калинця, В. Коротича, Б. Олійника.

У 1967 році в журналі «Дніпро» було оприлюднено статтю Ю. Мушкетика «Дніпро, 40». Цей матеріал перед публікацією дещо підкоригували, без огляду на щире прагнення автора якнайточніше відтворити історію журналу за сорок років його існування. Зокрема, Ю. Мушкетик писав про амбітність позиції «молодняківців», які виступили засновниками журналу: ті прагнули «допомагати партії в соціалістичному будівництві» і наполягали на оголошенні «себе єдиними справжніми виконавцями цього завдання, заперечення всіх інших літературних сил, боротьби з ними» [190, с. 22]. Із цього приводу Ю. Мушкетик зауважував: «неможливо, щоб лише вони могли творити літературу». Знаходимо в його статті і гірку констатацію того прикрого для головного редактора факту, що «чимало художніх творів, які гідні посісти чільне місце в літературі, не допустили до друку» [190, с. 22]. Ю. Мушкетик зробив також огляд друківаних у журналі художніх творів, а також окреслив ключові позиції редакторів видання – своїх попередників.

Отже, доходимо висновків, що дослідження історії розвитку журналу, що протягом 20–70-х років ХХ ст. виходив під назвами «Молодняк», «Молодий більшовик» і «Дніпро», дозволяє певною мірою простежити й історію тогочасної української держави; унаочнити жорстку політику заборон і пересторог, яку провадила радянська влада; осмислити повсякчасні втручання в літературний процес критики; з'ясувати роль цензури, відповідно до вимог якої заборонявся друк одних художніх творів і дозволялася публікація інших (часто – істотно

нижчої художньо-естетичної якості). Очевидно, що саме шістдесятники сформували незаангажований погляд на художню літературу й послідовно відстоювали власну позицію. Проте зрозуміло, що подібні процеси були досить нетривалими, бо ідеологія панівного режиму полягала у викоріненні вільнодумства в Україні, тож на шістдесятників повсякчас чинився моральний тиск, а звинувачення у формалізмі, абстракціонізмі, суб'єктивізмі, відступі від догматичних вимог радянського літературознавства перетворювалися на характерні ознаки того часу.

Висновки до першого розділу

У 1960-х роках у літературу прийшло нове покоління письменників, критиків і літературознавців, які уникали схематизму й ідеологічної заангажованості своїх творів. Вони, відповідно до твердження А. Камю про бунтівну людину, виступали проти абсурдності буття й тоталітарної системи з її численними заборонами й утисками.

Феномен шістдесятництва виник після смерті Й.Сталіна під час «хрущовської відлиги», коли були певні послаблення ідеологічного тиску, що призвело до пошуку нових ідеалів та переоцінки цінностей. Представники цього покоління, зокрема М. Вінграновський, І. Дзюба, І. Драч, Ірина Жиленко, В. Коротич, Ліна Костенко, Михайлина Коцюбинська та інші, прагнули розширити тематику своїх творів, зокрема зверталися до теми дитинства, космосу, писали про науково-технічний розвиток; створили образ простої людини, трудівника чи героя-інтелектуала; сповідували культурний плюралізм; утверджували гуманізм, естетизм, інтелектуалізм; порушували питання мови й проблему внутрішньої свободи особистості; зверталися до національних традицій та звичаїв, осмислювали образ України тощо.

Однак таке послаблення в суспільстві існувало недовго, після нього знову почалися утиски, переслідування, погрози, звинувачення митців у формалізмі й абстракціонізмі. Не всі письменники могли вистояти в такий непростий час, тому деякі з них почали писати твори, які відповідали настановам теоретиків соцреалізму (Д. Павличко, В. Коротич, І. Драч), інші – пішли в підпілля, тобто

писали «для себе» (Ліна Костенко, В. Шевчук). Однак були й такі, які упродовж усього життя не корилися, ніколи не схиляли голови перед панівним режимом (І. Калинець, Є. Сверстюк, І. Світличний, С. Стус).

Шістдесятники друкували свої твори на шпальтах різних видань, зокрема й у журналі «Дніпро» (назву отримав у 1944 р.), який постав на базі часопису «Молодняк» (рік заснування 1927), згодом – «Молодий більшовик» (1937 – рік перейменування).

Упродовж 1920 – початку 1950-х років у журналі в основному друкувалися лояльні до системи письменники, а вульгаризаторська критика намагалася вишукувати недотримання митцями канонів соцреалізму. Однак з другої половини 50-х років під впливом загальних змін у постсталінській країні відчутних трансформацій зазнає і журнал. У ньому почали публікуватися ті молоді письменники (М. Вінграновський, І. Драч, Ліна Костенко та ін.) і критики (І. Дзюба, І. Світличний та ін.), для яких важливою була свобода вислову й естетична цінність художнього твору. Це покоління підтримали старші за віком і письменники (О. Гончар, М. Рильський та ін.) і критики (І. Бойчак та ін.). Водночас несприйняттям нових віянь у літературі відзначалися статті представників традиційного радянського літературознавства (М. Шеремет та ін.).

РОЗДІЛ 2. ПИСЬМЕННИКИ-ШІСТДЕСЯТНИКИ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ДНІПРО» (кінець 1950-х – початок 1970-х РОКІВ)

2.1. ЖУРНАЛЬНИЙ ДИСКУРС ЛІРИКИ НОВОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГЕНЕРАЦІЇ 50 – 60-Х РОКІВ

2.1.1. Поезія перехідного етапу від традицій до новаторства (Д. Павличко, Ліна Костенко)

Поетичний рух середини ХХ ст. пов'язаний із появою нової генерації митців, які виступали проти офіційних канонів соціалістичного реалізму, прагнули оновити тематику поетичних творів і урізноманітнити їхні жанрові форми, відстоювали право на свободу художньої творчості й розвиток національної культури. Оригінальність поезій цієї когорти творців полягає в широкому вживанні незвичної метафоричності й віддаленої асоціативності та у створенні неповторної образної системи. Зокрема, Д. Дроздовський зазначає, що ці поети «шукали нових образів, прагнули поєднати непоєднуване і часто бували на межі розриву з буденним, узвичаєним слововжитком» [84]. Митці-шістдесятники сміливо вводили в поетичну мову своїх творів професіоналізми, терміни, прозаїзми, «кували нові слова, ламали ритміку, наближуючи її до розмовних інтонацій за рахунок переносів, акцентних зміщень, зумисне неточних рим, пробували себе у верлібрі» [84]. Водночас у центрі їхніх віршів найчастіше перебувала неповторна індивідуальна людина з її життєвими проблемами, із радостями й власними болями.

У 1953 році вийшла друком книга Д. Павличка «Любов і ненависть», а в 1957 р. – Ліни Костенко «Проміння землі». За твердженням Д. Дроздовського, обоє митців стали «передшістдесятниками» чи «“предтечами” шістдесятництва, а згодом на рівних влилися у цей широкий соціокультурний рух» [84]. Головною відмінністю в доробку цих поетів, на думку В. Брюховецького, стало те, що Д. Павличко писав переважно громадянську лірику, а спільною рисою їхньої творчості є «органічність особистого й громадянського» [11, с. 23].

Не дивно також, що в умовах жорстокої диктатури чимало митців, серед яких був і Д. Павличко, писали вірші як патріотичного спрямування, так і такі, ідейне

наповнення яких цілком відповідало вимогам тодішньої ідеології. Зокрема в поезії «Обличчями на Схід», опублікованій у журналі «Дніпро» в 1959 році, Д. Павличко оспівав відому подію 1939 року – возз'єднання українських земель і відтворив сподівання людей на радянську владу, хоч, як відомо, ці «сподівання» невдовзі обернулися для них масовими репресіями та нищенням національного життя.

Натомість поетичним твором «Лицеміри» (1966) автор включається у боротьбу радянської пропаганди з «українськими буржуазними націоналістами» – тими своїми співвітчизниками, які через несприйняття тоталітарного режиму змушені були покинути рідний край. Він засуджує цих «фарисеїв» і «лицемірів» за підтримку президента США Ліндона Джонсона в його боротьбі із комуністичним режимом Північного В'єтнаму.

У багатьох поезіях Д. Павличка домінує публіцистичний струмінь, зокрема й в написаних під враженням від VIII Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Хельсінкі (1962) віршах із циклу «Жест Нерона», які того ж року були опубліковані і в журналі «Дніпро», і в однойменній збірці, що побачила світ у видавництві «Молодь». З ідейних позицій радянського поета автор славить українську ланкову, «дівчинку із Буковини» Любу Молдаван, яка «художників, поетів і спортсменів» посилає «Серця словами засівати», а «Сама ішла співаючи на поле фестивалю, / Де зрідка попадались бур'яни... / – Беріть за гичку їх, – сміялась Люба, – / І оббивайте корінь об граніт» («Люба Молдаван на фестивалі»), розкриває теми боротьби за мир та інтернаціонального єднання трудящих («Доручення», «Хотів би я всі мови знати»), знову засуджує націоналістів («Сльози») і новочасних фашистів («Жест Нерона»).

Віддав данину тогочасній системі автор і в статті «Комуністичний ідеал», у якій доводив, що сила радянської літератури, її перспективність полягає в чітко визначеному комуністичному ідеалі та дотриманні норм соцреалізму.

Однак передусім привертають увагу ті вірші Д. Павличка, у яких митець відмовляється від агітаційно-пропагандистських мотивів та плакатних лозунгів. Зокрема це поезії «Краєвид» і «Карабін Яворова», написані під враженням від

перебування в Болгарії, які мають певне патріотичне спрямування. Автор не тільки відтворює красу того краю, а й прагне зобразити важкий історичний шлях болгарського народу, що боровся за звільнення від османської навали. Український народ, як і болгарський, також століттями перебував у царській неволі. Верлібр, численні порівняння й індивідуально-авторські епітети, а також алюзія на діяльність національного героя Болгарії Хаджі Димитрова змушують читачів краще розуміти життя цього народу й замислитися над долею рідної країни: «Крива ріка, неначе шабля / Хаджі Димитрова, у травах. / Над нею ситі і важкі тумани / Біленьких, шутих мериносів» [218, с. 18].

У наступній поезії «Карабін Яворова» автор апелює до образу відомого болгарського поета, який брав активну участь у збройній боротьбі за визволення Македонії з-під турецької навали. Особливістю поезії є те, що їй притаманна притчевість, а побудовано твір на уявному діалозі між Яворовим і Македонією. Саме цим авторові вдалося відтворити можливий послідовний хід думок митця, який все ж прийняв рішення в такий відповідальний час воювати не словом, а зброєю: «Я хочу свободи, мій сину, а не слова твого!.. / – Пропав, хто піснями воює... / Співатиме їх у темниці» [218, с. 19]. Долі Македонії й України схожі, оскільки упродовж віків ці народи борються за щастя й волю.

У поезії «Я дерево твоє, Україно» ліричного героя уособлено в образі дерева. Завдяки такій автометафорі, на думку Лариси Кравець, «розкривається більша глибина поезії, якщо врахувати, що архетип дерева є основою етнічної та родової пам'яті українців» [168]. Ліричний герой усвідомлює відповідальність перед Україною за її розвиток і процвітання: «Я дерево твоє, Україно; / Як надійдуть сокира й пила – / Не стати мені на коліно, / А впасти й згоріти дотла» [218, с. 19]. У поетичному творі відчувається велика любов до українського краю, простежується тісний зв'язок із традиціями й історичним минулим народу: «Я корінням найшов джерела – / Початки козацьких рік» [218, с. 20].

Внутрішній світ ліричного героя, який перебуває в очікуванні великого кохання, його надії та сподівання відтворено у вірші «Найкраща мить» (1969; пізніше друкувався під назвою «Моя душа чекає дива»), що належить до інтимної

лірики: «Моя душа чекає дива / І вся тривогою щемить. / Десь недалеко мить щаслива, / Мого життя найкраща мить» [219, с. 22]. Розповідь від першої особи та персоніфікація образу душі створюють мінорний тон вірша, який був покладений на музику композитором О. Білашем і став популярною піснею, ще раз засвідчивши плідність співпраці цих двох потужних творчих талантів.

У 1950–1960-х роках у журналі «Дніпро» були надруковані твори Ліни Костенко, у котрих, так само як і в пізніших віршах, виразно прозвучав «бунт проти стандартизації, спрощення, примітивізації людини» [150, с. 5], нерідко «переломлювалися драматичні колізії буття» [150, с. 6], що суперечило домінуючій дифірамбічно-одописній інтонації тогочасної поезії.

За твердженням В. Брюховецького, творчість Ліни Костенко відрізняється від доробку інших митців-шістдесятників «інтимним вживленням в сучасне і минуле свого народу [...]. Вона увесь світ пропускала через себе. Це було дуже важливим і складним завданням в боротьбі за цілісність людської душі» [11, с. 48]. Водночас для авторки важлива й «синтаксична гнучкість фрази, а то й навмисна зміна ритму чи протяжності рядка» [11, с. 48]. Людмила Тарнашинська наголошує, що всі думки поетки – виключно про «долю народу, якому випало перейти важкі визвольні історичні гони й залишитися при цьому духовно незнищеним» [303, с. 27].

Як зауважує Ольга Башкирова, активні художні пошуки Ліни Костенко відчутні вже в перших збірках «в галузі віршової форми, [...] повернення до національних першооснов, їх переосмислення і оновлення, піднесення гуманістичних цінностей» [8].

Однак реакція тогочасної критики як на окремі вірші мисткині, так і на її творчість середини минулого століття в цілому була різною. Зокрема Ліну Костенко звинувачували у «формалістичних викрутасах із словом», безідейності та «затуманенні ідейно-художнього змісту творів» [111, с. 2]. М. Равлюк наполягав ще й на тому, що Ліні Костенко необхідно подолати «книжність, умовність та підсвідомий відхід від природніх явищ життя» [234, с.2].

У свою чергу С. Тельнюк у статті «Якщо говорити відверто...» (Літературна Україна. 1964) розкритикував добірку віршів, опублікованих в журналі «Дніпро» (1964). Він зазначав, що поетеса не завжди «виправдано порушує ритм, [...] надмірно насичує свою мову жаргонними словечками», уводить неприродні образи (образ плахи у вірші «Ліс»), надміру захоплюється прийомом іронії («Якщо це вимагає пояснення») та не завжди вірно трактує образи («Цариця Астинь») [306, с. 2].

Виокремлювали критики й позитивні риси у творчості поетеси. Так, В. Іванисенко зазначав, що мисткиня вміє «помічати психологічні конфлікти, знаходити словесні засоби вираження складних і важкодоступних моментів духовного життя людини» [108, с. 194].

Отже, тогочасна критика одразу засвідчила: у поетичній царині з'явилася мисткиня зі своїм поглядом на життя, власною творчою манерою письма, що не завжди відповідали вимогам панівного методу соціалістичного реалізму. Справді, її перші три збірки «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961), твори з яких друкувалися в журналі «Дніпро», зафіксували стрімкий процес становлення таланту молодого поетеси. Як слушно зауважував О. Таран, художнє мислення її еволюціонувало від «радянського шістдесятництва», без «яскраво вираженого національного духу та осмислення культури в костенківському розумінні» («Проміння землі»), від «відчутного подиху естетики соціалістичного реалізму», «безпосередніх емоційних реакцій на певні явища зовнішнього або внутрішнього світу», що в низці творів («Папороть», «На старовинній ратуші годинник», «Гранітні риби») уже поступалося «осмисленню як важливому і нерозривному компоненту твореного образу» («Вітрила»), до «остаточного відходу від радянського способу художнього мислення й виходу на самостійні світоглядні та мистецькі горизонти» («Мандрівки серця») [294].

Правомірність зроблених критиком спостережень підтверджується і друкованими в журналі творами. Так, вірш «В красзнавчому музеї» – це враження ліричного героя від екскурсії музейними залами, в яких він поряд з

«екзотикою півдня» на кшталт квітів, «що втратили запах», виробів із самшиту, видів «безмежного моря», рідкісних риб і птахів тощо в одному із залів «раптом» бачить «найтяжчу прикмету краю» – картину “Розстріл п’яти комсомольців у дев’ятнадцятому році”, на якій зображені «юнаки і дівчата / од прірви в одному кроці. / Руки їм зав’язали, / кулями їх скосили». З одного боку, це ще один твір на традиційну для радянської поезії тему громадянської війни, а з іншого – акцент у ньому робиться усе ж не на звичному ідеологічному протистоянні «ми – вони», пошуку та засудженні ворогів, а на красі людського життя, його яскравості, неповторності й водночас незахищеності перед смертю: «І просто в останню хвилину, / од смерті в одному кроці, / життя, яке покидали, здалось особливо яскравим» [145, с. 121].

А у вірші «Кобзарю», побудованому у формі уявного діалогу авторки з творцем нації та її геніальним поетом, вона тривожиться за долю свого покоління в «оцей двадцятий невгомний вік»: «А як же ми, / співці краси земної? / Чи голоси у нас не ослабі?» [147, с. 22]. І отримує безкомпромісний наказ-побажання Кобзаря своїм наступникам відчувати всі перипетії свого часу й творити відповідно до його потреб: «А ви гартуйте ваші голоси! / Не пустослів’ям, пишним та барвистим, / не скаргами, / не белькотом надій, / не криком, / не переспівом на місці, / а заспівом в дорозі нелегкій» [147, с. 22]. Градація, афоризм («ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох» [147, с. 22]), що несе глибоке смислове навантаження, анафора «не» та антитеза викликають емоційне напруження, характерне для стану тогочасного суспільства.

Прикметно, що критики одразу наголосили на актуальності цього твору. Так, Л. Новиченко зауважив, що роздуми Ліни Костенко дуже цікаві, оскільки «внутрішніми нитками зв’язані з сучасністю» [197, с. 5]. А Й. Кисельов, вказавши на «суворий, карбований ритм вірша, мужню розмовну інтонацію, прозору і в той же час містку мову» його, підкреслив, що поетеса виступає «співцем своєї епохи» [128, с. 3].

Тему митця та його творчості Ліна Костенко порушує і у вірші «Латаю парус», у якому героїня-мисткиня говорить про поета, який гартує власні сили та

прагне виступити з палким словом: «Ладнаю весла до бортів смолистих / і, грузнучи у вогкому піску, / штовхаю човен ближче до води / А діти, що збирають черепашки, / великі золотисті черепашки, / підходять ближче, ніби неумисно, ... / щоб спідлоба лукавими очима / мене й мою роботу оцінить. / Хороші судді, ви несправедливі» [148, с. 39]. Тему творчого життя, мистецьких здобутків, звершень та прагнень яскраво втілюють слова «конкретно-предметного характеру (парус, полотно, весла, борти, пісок, човен, вода, суша, морський канат), які поступово перестаютъ сприйматися в основному значенні, семантизуються, здобувають виразних ознак метафоричності, образно-символічного спрямування» [30].

У поезії «Висота» Ліна Костенко також звертається до проблеми долі митця, його покликання і служіння своєму народові: «Хто знає круті підйоми, / ходив на високі мости, / тому, напевно, знайоме / чуття – боязнь висоти. // Спочатку провалля зяє, / обрій не має меж, / і страшно стояти скраю: / здається – ось упадеш. // А потім зберешся на силі, / поглянеш спокійно вниз / і все побачиш в тій хвилі – / до найдрібніших рис» [151, с. 37]. Сама поетка завжди усвідомлювала справжню місію митця, необхідність писати чесно й відверто, оскільки «поезія – теж висота» [151, с. 37].

В аналізованому вірші авторка використовує лексику (круті підйоми, високі мости, висота, провалля), з допомогою якої напрочуд точно відтворила процеси постійних злетів і падінь майстрів слова, котрі або пристосовуються до суспільних обставин, бояться новизни, або йдуть усупереч усім канонам і настановам.

Сум естонської поетеси ХІХ століття, яка залишила рідний край і змушена жити на чужині, Ліна Костенко передає в поетичному творі «Лідія Койдула на чужині». Для відтворення розпачу головної героїні мисткиня використала образ «зламаних крил» і різноманітні наративні прийоми: оповідь ведеться від імені самої Лідії Койдули і від третьої особи: «Стояла самотня жінка, / на березі моря стояла... // І плакала жінка: – Їєсті! / Країно моя чудесна! / Не відала я безчестя, / бо ти споконвіку чесна» [148, с. 40].

Свого часу І. Дзюба зауважив, що аналізований вірш «започатковує ще один мотив, згодом один із найхарактерніших і найпродуктивніших у Ліни Костенко, – мотив солідарного переживання долі й жертвовного покликання поетес, які стали голосом своїх пригноблених або зневажених народів» [53, с. 11].

У поезії «Ван-Гог» Ліна Костенко відтворює психологічно-емоційне переживання відомим митцем власних самотності й відчаю: «Добрий ранок, моя самотності, / Холод холоду. Тиша тиш» [144, с. 60]. Валентина Хархун зауважила, що авторка «надзвичайно тонко вловлює мікроклімат душі божевільного митця, дозволяючи йому говорити від власного імені. Семантичні “зриви”, смислові “розщеплення”, емоційна екзальтація – надзвичайно влучні поетикальні підходи, які Ліна Костенко застосовує для відтворення історії душі ліричного героя» [313]. Реалізації авторського задуму сприяють численні індивідуально-авторські метафори, персоніфікація, тавтологія, незвична словогра й рима та риторичні запитальні й окличні речення, зокрема, «Моя муко, ти ходиш по грані! / Вчора був я король королів. / А сьогодні попіл згорання / осідає на жар кольорів»; «розп’ятий світ», «чорним струсом» [144, с. 60].

Ліна Костенко нерідко звертається до історичних мотивів і образів, однак «минуле цікавить поетесу найчастіше своїми перегуками з днем нинішнім і вічністю. Воно має «звичку» так чи так повторюватися – і саме ця повторюваність змушує думати про іронію історії» [150, с. 6].

У поезії «Цариця Астинь» вона використовує відомий біблійний сюжет, згідно з яким першу дружину персидського царя Артаксеркса, котра відмовилася виконати його наказ і прийти на царський бенкет, аби показати гостям свою красу, вигнали, а її місце посіла Есфір. У творі української авторки цариця Астинь так само надзвичайно горда та волелюбна. Вона не скорилася царському бажанню, хоча й знала, що за такий вчинок її буде суворо покарано: «Світилися плечі перламутрово, / летіли брови на той світ. / Лиш усміхнулись губи крейдяні. / – Велінь царя не визнаю, / бо, через євнухів передані, / втрачають царственість свою!» [144, с. 61]. У підтексті поезії йдеться, очевидно, і про саму Ліну Костенко, і – ширше – усе покоління митців-шістдесятників, що обстоювали

своє право на творчість всупереч вимогам влади та її запопадливих клеветів, утілених в образі євнухів, готових виконати все, що накажуть: «Драглисто євнухи дрижали, / наказів прагнули» [144, с. 61].

Кожен по-своєму бачить і сприймає світ, його проблеми, настанови та вимоги – саме про це йдеться у філософській поезії «На світі можна жить без еталонів» (1958): «На світі можна жить без еталонів, / по-різному дивитися на світ ... // Від того світ не зміниться нітрохи. / А все залежить від людських зіниць: / в широких відобразиться епоха, / у звужених – збіговисько дрібниць» [149, с. 62]. Уже на початку свого творчого життя поетеса розуміла небезпеку зведення усієї багатоманітності людського життя до нав'язуваних ідеалів і зразків.

Протестом проти суспільної задухи стала поезія «Альтернатива барикад», опублікована в журналі в грудні 1964 р., уже після приходу до влади нового керівництва країни на чолі з Л.Брежнєвим, перейнятого передусім прагненням ліквідувати наслідки хрущовської «відлиги», на хвилі якої увійшли в літературу шістдесятники. У ній поетеса зазначає, що перед людиною завжди постає вибір, від якого залежить усе її подальше життя: «люди завжди на барикадах, / знають про це чи ні. / Барикади цегли – проти бездомності. / Барикади совісті – проти берій» [144, с. 60]. Авторка усвідомлює, що тільки сміливці здатні боротися, неухильно йти до власної мети: «Мужність не буває на прокат. / Не бува барокко барикад» [144, с. 60]. Невипадково Ліна Костенко обрала для свого вірша саме цю тему, бо ж вона писала тоді, коли багато хто прагнув бути поетом, однак лише одиниці ставали митцями. Альтернативою барикад для таких обранців була справжня поезія без схематизму й шаблонності, без схиляння перед системою.

Мисткиня ніколи не йшла на компроміси з системою, не писала на вимогу тогочасної влади. Вона завжди дотримувалася власних переконань, тому в поезії «Посмішки» авторка викриває обмежених, вульгарних, не обтяжених жодними принципами людей: «Мене морозить, коли я бачу посмішку пошляка або лакизи.

/ Хлопавкою для мух / убивати б такі посмішки» [144, с. 62]. Форма верлібру дала змогу Ліні Костенко глибше відтворити зневагу до таких індивідів.

Образ шляху з однойменного вірша Ліни Костенко втілює «інтуїтивне передбачення труднощів чесного життєвого шляху («Щастя треба – на всякий випадок. / Сили треба – на цілий вік»))» [11, с. 12]. Однак попри всі перешкоди, що трапляються у житті, головне – не зупинятися і не відступати перед труднощами: «Агей, передні! Не робіть затору. / Чого спинились? / Вирушайте в путь. // Бо хто в путі надовго зупинився, / на того шаром осідає пил» [151, с. 37].

Свого часу В. Іванисенко звинуватив Ліну Костенко у формалізмі та ускладненні образів [108]. Однак І. Кошелівець спростував ці звинувачення й зазначив, що дискусії «про модернізм і формалізм у поезії Л. Костенко – зайва й даремна річ. Про перший тому, що вона нічого не модернізувала і в арсенал модерної поезики не збиралася принести свої власні відкриття. Про другий не варто говорити тому, що поетка не кохається в формальних знахідках заради них самих, бо шукає тільки найприроднішої форми для щирого вислову» [166, с. 285].

Підтвердженням слів І. Кошелівця щодо щирості поезії Ліни Костенко може слугувати низка поезій, зокрема, вірш «Голуба дистанція», який є певною пародією на народну пісню, та колискова пісня «Оксані». В останній відчувається безмежна любов матері до своєї дочки, незважаючи на всі недоспані ночі й труднощі, пов'язані з малою дитиною («Дитя моє, ночі безсонні. / Дитя моє, лагідні ранки. / Дитя моє, теплі долоні, / і тихі, як сон, колисання» [144, с. 62]).

Ліна Костенко любить рідну країну й народ, про що свідчать численні епітети в поезії «Тиха щедрість невичерпних вод» (народ «лагідний, простий і величавий», «жартівливий, мудрий і пісенний», «гордий, волелюбний і могутній» [146, с. 63]). Щоб повніше відтворити міць українського народу, зобразити його найкращі риси й силу духу поетка проводить паралель із могутнім Дніпром: «Дніпре, Дніпре, / ти, як мій народ, – / лагідний, простий і величавий» [146, с. 63].

Надзвичайною щирістю і відкритістю відзначається також вірш «Я виростала у садах», у якому поетеса використовує традиційний образ саду, що «постає просторовою межею між молодістю і старістю, між реальним й ірреальним, символізує чистоту й невинність дитячої душі. Це простір безпеки, затишку, радості» [175, с. 13]. Лірична героїня поезії із великою любов'ю згадує своє дитинство, рідний край і людей того краю: «Я виростала на Дніпрі, / де височіють сині кручі, / де на ніч ставлять ятері / рибалки, люд небалакучий... // І барви тих далеких літ – / куди б не ділася тепер я, / що б не писала, – як одсвіт, / лежать на білому папері» [151, с. 36].

Частина «дніпрянських» творів Ліни Костенко належить до інтимної лірики, у якій поетеса передає думки та емоції своєї героїні, викликані почуттям кохання. Так, у вірші «Коли прибуває смуток» звучить переконання, що тільки справжнє кохання приносить радість: «Коли прибуває щастя, / коли починаєш кохати, - / здається, на землю від тебе / лягає світліша тінь» [149, с. 62].

Натомість у вірші «Опадає вишневий цвіт» йдеться про нещасливе кохання. Образ пізньої весни, коли «оппадає вишневий цвіт / під вагою студених краплин» [151, с. 36], яскраво передає внутрішній стан дівчини, її схвильованість і переживання. Вона вагається у щирості почуттів свого обранця, про що свідчить загальний мінорний настрій поезії та відповідний портрет юнака: «бо у тебе очі хисткі, / і непевний у тебе сміх» [151, с. 36].

З іронією зізнається про своє кохання у монолозі-сповіді героїня-мисткиня з вірша «Якщо це вимагає пояснення»: «Моя байдужність – довідка фіктивна. / Я зустрічей з тобою уникаю. / Цей простий спосіб – вельми ефективний, / хоч він здається, трохи унікальний». [144, с. 60–62].

Ліна Костенко звертається і до пейзажної лірики, у якій порушує важливі філософські проблеми. Неодноразово вдається вона до образу лісу, у якому «втільює думку про єдність Світобудови, непереборність законів природи, межі та їх відносність у часі й просторі» [175, с. 6]. Так, у вірші «Ліс» йдеться про гармонію та досконалість лісу як природного феномена («Вовтузяться в ґрунті гриби. / Цвінуть черемухи млосно. / Дубів золоті герби / горять під коронами

сосен») і водночас цей образ антропоморфізується, уподібнюється світу людини: «То мудра і древня держава – / вкарбований профілем ліс / в червленого сонця кружала. // Там кожен сам собі пан, / живе по своєму закону. / І сонце – найвищий коран. / І крона – найкраща корона» [144, с. 62]. Причому наявна у творі алюзія на «Казочку про край царя Гороха» Лесі Українки яскраво унаочнює всі вади й хиби тогочасної тоталітарної держави: «Каліками – тими погребують. / Найкращих зрубають, повалять... // І гірко в нічній глушині / запалять люльки серед моху / старі бородаті пні – / підданці царя Гороха» [144, с. 62].

Отже, Д. Павличко писав поезії, ідейне наповнення яких відповідало як вимогам тогочасних теоретиків соцреалізму («Жест Нерона», «Лицеміри»), так і такі, які мають патріотичне («Я дерево твоє, Україно», «Карабін Яворова») та інтимне спрямування («Найкраща мить»). У його поезіях домінує публіцистичний струмінь. Натомість Ліни Костенко зверталася до філософської лірики, у якій осмислює взаємини митця і суспільства («Кобзарю», «Латаю парус»), складну долю народу та вибір власного шляху в житті («Альтернатива барикад», «Посмішки»), звертається до історичних мотивів й образів, крізь призму яких осмислює сучасне суспільство («Цариця Астинь»). Поетеса пише також твори інтимної («Оксані», «Коли прибуває смуток») та пейзажної лірики («Ліс»). Реалізації авторського задуму сприяли численні авторські метафори, специфічна лексика, незвична словогра, персоніфікація, форма верлібру тощо.

2.1.2. Художні відкриття лірики шістдесятників: М. Вінграновський, І. Драч, Ірина Жиленко, В. Коротич, Б. Олійник, В. Симоненко

У другій половині 1950-х – першій половині 1960-х років у літературу прийшла когорта молодих майстрів слова, зокрема М. Вінграновський, І. Драч, Ірина Жиленко, В. Коротич, Б. Олійник, В. Симоненко та ін., які виступали за оновлення радянського суспільства та літератури. Митці «прагнули до досягнення громадянських свобод та реалізації національних прав» [243, с. 5],

обстоювали цінності загальнолюдські, а не партійні, уводили до своїх віршів нові поняття і образи, пов'язані з розвитком науки й техніки, експериментували з формою поетичних творів. Людмила Тарнашинська вказувала на «его-центризм» поезії митців-шістдесятників, що на ньому ґрунтувалися такі «художньо-стильові концепти, як інтелектуалізм, полемічність, екзистенціалізм, вітальний естетизм, ліризм, емоційно-рефлекторна розкутість, медитативність, метафоричність, архетипічність» [303, с. 71]. Однак Ю. Тарнавський свого часу наголошував, що шістдесятники «не зуміли очистити себе від твердої шкаралущі традиції української поезії [...]. Говорили про пекучі теми українського народу – теми національні, – а стилєво залишалися соцреалістами» [295, с. 174].

Натомість Ніла Зборовська акцентувала увагу на певних особливостях становлення митців-шістдесятників. Зокрема вона зауважила, що після нетривалої «хрущовської відлиги» середини минулого століття, влада знову почала переслідувати письменників та діячів культури, перед якими постав вибір: іти на поступки тодішній системі чи продовжувати обстоювати національну та власну свободу. Тому частина митців «формує офіційне шістдесятництво (І. Драч, Д. Павличко, Б. Олійник та ін.), інші – дисидентський рух, літературний дисидентський «андерграунд» (В. Стус, І. Калинець, І. Світличний). Поряд з цим безкомпромісна позиція Ліни Костенко та аполітичність В. Шевчука...» [103, с. 76]. «Офіційні» шістдесятники, на думку автора, були «дітьми свого часу, що засвідчила їхня світоглядна роздвоєність між правдивими, на їхній погляд, ідеалами тоталітарної епохи [...] й новонароджуваним вільнодумством» [103, с. 76].

Свого часу академічна «Історія української літератури» звертала увагу на політичне забарвлення літературних явищ. У зазначеному виданні стверджувалося, що художній доробок митців старшого та молодшого покоління, які творили в 1960-х роках, «об'єднує пафос проникнення в глибинні пласти життя й людської свідомості з метою осягнути в усій повноті зміст великих, могутніх у своїй єдності слів – людина, комуніст» [117, с. 237].

Одним із чільних представників покоління шістдесятників є М. Вінграновський, який свою увагу акцентував на «вічних загальнолюдських істинах – суверенній духовній субстанції мистецького простору, що набувала особливої актуальності в поетичному світі українських літературних сподвижників» [319]. Дослідники творчості поета вказують на інтелектуальність (Б. Буряк) його поезій, «феноменальну емоційність і великий талант щирості» [18, с.6]. Водночас В. Моренець підкреслював, що М. Вінграновський «був одним з найяскравіших новаторів українського вірша 60 – 80-х, образна пластика якого завдячує архетипам народної свідомості, її ментальним матрицям так само, як і неповторності індивідуальних художніх осяянь» [187, с. 820].

Натомість тогочасна радянська критика звинувачувала М. Вінграновського у формалізмі, абстракціонізмі, зверненні до поезики символізму тощо. Так, О. Войнова у статті «“Асоціації-ребуси” і тенденційна оцінка» зазначала, що поет «в пошуках нового став [...] на стежку, яка призвела до старого – аж ніяк не властивого нашій епосі – символізму» [22, с. 4]. М. Шеремет також не спромігся на об'єктивну оцінку творчим пошукам М. Вінграновського, вказуючи на «невизначеність світогляду, стилістичний еkleктизм, а то й формалістичне трюкацтво під виглядом новаторства» [326, с. 217]. Її дав І. Кошелівець, зазначивши, що «Вінграновський входить в українську поезію як справжній і оригінальний поет, силуета якого окреслюється вже з перших кроків» [166, с. 307].

Варто звернути увагу на те, що М. Рильський та А. Малишко також виступили на захист М. Вінграновського. Зокрема М. Рильський охарактеризував молодого митця як «найбільш національного» поета, з чиєї поезії віє «Довженківським духом» [238, с. 167], а А. Малишко зіставив творчість М. Вінграновського із доробком Т. Шевченка та українським фольклором [181, с. 149].

Сам М. Вінграновський на звинувачення радянських ідеологів у формалізмі відповів такими словами: «Я – формаліст? Я наплював на зміст? / Відповідаю вам не фігурально: / – Якщо народ мій числиться формально, / Тоді я

дійсно дійсний формаліст!» [18, с. 127]. Водночас у статті «Мій поетичний план» митець закликав не оцінювати «усе нове, прогресивне [...] як явища формалістичні, а то й абстракціоністичні» [20, с. 156], і вказував, що навіть «у пошуках реалістичних можна створити щось значуще» [20, с. 157].

У журналі «Дніпро» в 50–60-х роках побачили світ лише три твори М. Вінграновського – «Дитинство», «Батькова пілотка», «Моєму морю». Опублікованим творам М. Вінграновського, як зауважила Т. Бахтіарова, притаманні елементи автобіографізму, що яскраво виявляється «в мотиві самопізнання через аналітичне осмислення біографічних епізодів чи етапних подій у житті автора» [7, с. 14].

Так, у поезії «Моєму морю» митець від себе і від імені свого творчого покоління звертається до образу моря, який символізує рідний край і водночас осмислюється як життєвий шлях: «Дозволь нам, море, в пору цю світанну / Своєю кров'ю влитись в твою кров» [21, с. 32]. Контекстуальні антоніми й індивідуально-авторські епітети («молодість свою, і сивину», «твою жорстокість пити і любов», «клекочучий поріг») яскраво відтворюють ідейний задум митця.

У поезії «Дитинство» ліричний герой згадує своє дитинство, яке швидко промайнуло, ті незабутні дні, коли сам він пізнавав навколишній світ, мріяв і фантазував: «Хай прошумлять мені дитинства дні, / Хай затріпочуть згадки легкокрилі / І набіжать на мене, наче хвилі, / І тихо сколихнуться вдалині» [19, с. 56]. Спогади й тугу за тою незабутньою порою, сповненою щастя, душевного спокою й піднесення, поет яскраво відтворив за допомогою прийомів персоніфікації, анафори, звернення до казкового образу Телесика та незавершеності думки, що на письмі передається трьома крапками: «Хіба давно Телесиком відплив / Я з свого озера в розливи океанні? / Шумлять гаї: далека дуже путь, / І дні летять над нами, наче птиці...» [19, с. 56].

Мотив спогадів про дитинство та рідного батька звучить у поезії «Батькова пілотка». М. Вінграновський передав тугу ліричного героя за рідною людиною і особливо за тим часом, коли в нього була батькова пілотка, у якій «... тікав з уроків я у школі / І чекав Остапа: підвезе! / Виростав я витязем у полі / І

сідав з Митьком на ХТЗ» [19, с. 57]. Герой вірша хоче, щоб минуле назавжди залишилося у його пам'яті: «Давні дні – розведені мости. / Де ж ви, де, мої світання милі? / Вам до мене більше не прийти, / То хоч сніться часто, бистрокрилі» [19, с. 56].

До визначних митців-шістдесятників належить І. Драч, перші поезії якого викликали зацікавлення у читачів і неоднозначні оцінки в періодиці. Самобутність, оригінальність творів поета-дебютанта часто трактувалися як відхід від усталених традицій, небезпечне захоплення формалістичними експериментами. Так, знаний поет М. Шеремет, початок творчості якого припав ще на кінець 20-х років, писав про «сумбурне напластування різних стилів, од запізнілого символізму до футуризму» у поезіях свого молодшого колеги, «рішуче протестував» «проти спотворення дійсності післявоєнного часу, представлені Драчем в образі Божевільної матері... яка сива і страшна. танцює в хаті круг стола, як круг планети, і виспівує куркульську частівку про колгоспників того часу..» [327, с. 3]. В. Речмедін, відомий з 50-х років прозаїк і редактор журналу «Радянська культура», нарікав, що у творах І. Драча звучать мотиви приреченості, які вселяють людям відчай і зневіру. Але такі твори суперечили тодішнім ідеологічним вимогам до мистецтва, оскільки, продовжував критик, «не трагедійним баченням світу визначається співець, який претендує на звання володаря духу синів і дочок народу» [235, с. 155].

Водночас у цілому перші поетичні кроки І. Драча підтримали й авторитетні М. Рильський у статті «Батьки і діти» та Л. Новиченко у передмові до збірки «Соняшник», зауваживши, що «прикмети цікавої, сильної, своєрідної, хоч ще, зрозуміло, не оформленої творчо особистості виразно відчутні в віршах Драча...» [237, с. 4], і ровесники – І. Дзюба, який один із перших зрозумів масштаб таланту І. Драча: «Я почув голос нового сучасного українського поета – справді сучасного, справді українського, справді поета. І мені здавалося, що саме така людина змогла б у майбутньому сказати через нашу українську літературу ... те насущне, сьогочасне слово, якого так прагли читачі в усьому Союзі, хіба не було б це щастям для всіх нас?» [71, с. 4], Є. Сверстюк, котрий

відчув за «незвичними умовностями» поеми «Ніж у сонці» «справжній драматизм і глибоке, інтенсивне громадське почуття» [249, с. 3], Л. Сенік, який наголосив на «складній асоціативності» його поезій [266, 144], та ін. На захист І. Драча став також І. Кошелівець, підкресливши, що його талант «цілком оригінальний і його новаторство не схоплене з чужих зразків. Він появився в літературі, як усі справжні поети, принісши свою поетику, як власне відкриття» [166, с. 296], а Б. Кравців побачив суголосність творчих пошуків українського поета і його західних колег: «Своїм суворим «кліматом», кольоратурою темних барв й епітетів, мотивами болю, муки і тривоги поезія Драча споріднена з сучасною модерною поезією Заходу, для якої також імманентний глибокий творчий песимізм, замилювання в «чорних» кольорах, зневага до дешевого оптимізму, «рожевих» настроїв і мотивів. Причини цього треба шукати в українському ґрунті... Народжений, у важкі прокляті роки сталінського терору, «чорної наруги», від якої гинули тисячі діячів української літератури, мистецтва, науки, Іван Драч, як багато інших українських сучасних поетів, свідомий свого великого і водночас трагічного призначення» [170, с. 24].

Важливою рисою ранньої творчості І. Драча, на думку Людмили Тарнашинської, було «почуття гарячої причетності до всього, що оточує (критика означила це як «планетарну причетність»)» [298, с. 6], і віра в те, що «слово може змінити світ» [298, с. 6]. Водночас вона акцентувала увагу на тому, що поет звертається до «космічної теми», яку намагається осмислити «не лише на рівні риторики, а й на рівні наближення до самої загадки буття, як метафізичної проблеми. Тема наскрізь антропологічна, перейнята відчуттям того, що розумною «душею» світобудови була й залишається людина» [298, с. 18]. Однак «космізм» творів поета не завадив йому відтворити буденне життя, показати суперечності тогочасної доби, змалювати як простих трудівників, так і видатних людей різних народів. Літературознавець вказує й на те, що І. Драч через поезію застерігає людство від надмірної технократизації, що веде до втрати духовності й моралі. [298, с. 6].

М. Ільницький свого часу звернув увагу, що І. Драч вживає чимало наукових термінів, які у віршах митця «неодмінно стають лексикою поетичного переосмислення» [112, с. 139], підпорядковуються загальній ідеї, надають творам особливого підтексту й мають великий психологічний вплив на читача. Серед характерних рис ідіостилю поета він виділяв відмову від позитивного героя, художні парадокси, «експресію і описовість, прозорість образу, [...] фольклорний і раціонально-інтелектуальний принципи розгортання сюжету» [112, с. 41], відзначав, що твори митця привертають увагу своєю цільністю, в основі якої лежать «народна пісня з усталеністю образу-символу і сучасні наукові поняття, густа пластика безпосереднього враження і логіка раціональної конструкції, музичний симфонізм і насичена колористика» [112, с. 41].

У 1962 році в журналі «Дніпро» була опублікована поема «Спрага», жанр якої поет визначив як «віршована фантазія». Особливістю побудови твору є поєднання різних часових площин, умовність, внутрішні монологи героїв (ліричного героя, Вітмена, Спраги, Афродіти й студента університету), через які автор осмислює важливі онтологічні проблеми окремого індивіда та історичне минуле свого народу. Водночас поема відзначається «незвичайною наративною стратегією. В її структурі спостерігаємо окремі оповідні частини, котрі, поєднуючись монтажно, спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій» [281]. Цей твір, як і інші поеми митця, на думку Тетяни Скуратко, є драматизованим, тобто «певною мірою наближеним до драматичного, адже в ньому синтезуються епічність світобачення з напруженим драматизмом і ліричністю вираження» [281]. У такий спосіб наратор ніби унаочнює, ««оживляє» події, виражаючи й своє до них ставлення» [281].

Головний образ спраги в однойменному творі, на думку М. Ільницького, втілює «жадобу діяння, жадобу активної позиції в сучасному світі, жадобу причетності до великих, до найголовніших справ – “тривоги людства”. Спрага поета – це також жадоба повноти буття, жадоба духовної невтоленності, активного засвоєння духовної культури всіх віків і народів» [112, с. 29]. Тому образ спраги в однойменній poemі може розглядатися як поліфункціональний.

Головний герой поеми прагне бути чесним і жити за законами моралі: «У мене мука – дика, невиситима, / Нічим не втолена, навіки негасима. / Це – спрага людяності, і краси, і змоги. / Я нею сповнений. Мене пече щоднини / Жагуча спрага щастя для людини. / Тривоги людства – це мої тривоги» [75, с. 53]. Він тривожиться про цілий світ, оскільки добре усвідомлює, що науково-технічний прогрес може призвести до морально-етичних проблем та втрати духовності.

Невипадково автор звертається до Волта Вітмена, який одним із перших зобразив звичайне життя великого міста й прогрес техніки, проте центральним образом його творів завжди була людина зі своїми проблемами, переживаннями та щоденним буттям. Устами Волта Вітмена автор передає головну думку як власної творчості, так і шістдесятників загалом, для яких центром усього був індивід: «Центр Космосу – Земля, / Бо на Землі живе людина» [75, с. 53]. Як відомо, тоталітарна система культивувала існування людини-гвинтика, слухняного та позбавленого власної точки зору виконавця. Натомість митці середини ХХ століття, зокрема й І. Драч, звернулися до «космічної» теми та сучасного науково-технічного розвитку, щоб вивищити людину, показати її індивідуальність і неповторність. Внутрішні сумніви ліричного героя, пошуки ним власного місця у житті яскраво відтворено за допомогою уведення до тексту неоднорідної лексики, зокрема й наукових термінів, імен відомих людей (Космос, ракетодром, неонове світло, А. Ейнштейн, Аристотель, М. Кибальчич, Леонардо да Вінчі, Рафаель тощо), численних індивідуально-авторських метафор та епітетів: «Бо Космос жде тебе – / Правдивого і сильного. (А хитрій підлості / Заказана туди дорога)» [75, с. 54].

І. Драч вказує, що для багатьох українців, нащадків сміливих «запорозьких предків», метою всього життя була й залишалася щаслива доля України, а її воля ототожнювалася з існуванням справедливості: «Мільйони нас, убитих і замучених, / Катованих, осуджених, голодних, / Страшенну спрагу мають ... / Це – спрага правди, і краси, і ніжності, / Це – спрага вірності, кохання і печалі» [75 с. 57]. Внаслідок нестабільного стану людства, постійних життєвих

перипетій, воєн і повстань у всьому світі наша планета «задимлена і змучена» [75, с. 57], хоч вона «лиш дрібна зернина / Із елеватора космічної надії» [75, с. 57].

У 1962 році в журналі «Дніпро» вийшли друком дві балади І. Драча, у першій з яких, у «Калиновій баладі», митець порушує важливу проблему повернення до своєї історії, до традицій і звичаїв свого народу, що увиразнює образ калини як символу України: «...знаю – мене колисала калина / В калиновім лузі тонкими руками. / Й калинова кров, як і пісня єдина, / Горить в моїм серці гіркими зірками» [69, с. 75]. Ліричний герой усвідомлює, що найважливіше – це його минуле, пам'ять про ті події, які відбувалися на Батьківщині.

У стилізовану під родинно-побутову «Баладу-пісню» автор уводить елементи народнопоетичної творчості й діалоги. Твір має начебто розважальний, гумористичний характер: «А вийшов сусіда пикатий: / – Нащо вам ту гуску шукати? / Вже у вас коса посивіла, / Та й не ваша ж гуска летіла (?) (То ж не ваша гуска летіла)» [69, с. 76]. Але за ним вчувається авторська думка про важливість для людини отчого порогу, батьківщини: «– Таж летіла гуска додому, / А впала, як грудка, додолу. / Полишу Рябка коло хати, / Сама піду гуску шукати» [69, с. 76].

У 1966 році в журналі «Дніпро» опубліковано низку поезій І. Драча, у яких він порушував проблеми сучасності й водночас осмислював події, що стосуються історичного минулого України, звертався до відомих постатей, крізь призму яких висвітлював важливі онтологічні проблеми людства.

У поезії «Іван Франко в революційному Києві 1905 року» І. Драч змалював революцію початку ХХ ст., на яку І. Франко відгукнувся поемою «Мойсей», що стала гімном усіх борців за волю. Автор відтворив атмосферу визвольного руху, протести студентів та інтелігенції й поширення радикальних настроїв у суспільстві: «Встає бульвар на тополиний зріст / І місто диха бунтом і Тарасом. / Плечистий гамір гусне навкруги, / Кипить студентство на тарелі площі, / І рве офіційні береги, / І топче маніфесту теплі моці» [74, с. 66].

Для глибшого усвідомлення суперечностей тогочасної доби митець вживає індивідуально-авторські метафори («веслом на Київ веслував рукав, / Столом зашмуляний, – і в натовп тіло кидав»), алітерацію («журна журба»), уводить у текст неоднорідну лексику (Тарас, фальцет, Плутарх, заїди, кривця, коadlo, картатий, тлум, маніфест, смердючий, струпаки), неологізми (людолом) тощо.

Не оминув І. Драч і трагедії, пов'язаної з Бабиным Яром, – місцем розстрілу нацистами тисяч людей. Зокрема, у вірші «22 червня 1966 року...» ліричний герой разом із сином проїжджають повз місце масового знищення людей, де зараз «Дядьки в кущах лежали й пили пиво / Обсмоктуючи з прицмоком тараню» [74, с. 68]. Автор наголошує на тому, що люди забули свою історію, втратили почуття поваги до минулого рідної країни.

Поезія «Цвинтар-хмарочос» з'явилася як реакція на реальну подію – зумовлений браком землі для кладовищ намір італійської архітекторки Ванді Віго «побудувати 20-поверховий хмарочос-кладовище на 14 тисяч мерців» [74, с. 67]. Вражений несподіваним застосуванням дива сучасної інженерної думки – висотного будинку, задуманого як місце життя і роботи живих людей, І. Драч малює похмуру картину недалекого майбутнього: «І встають над землею, як трагічні начоси, / Дикі діти модерну – цвинтарі-хмарочоси» [74, с. 67].

Як бачимо, І. Драч усвідомлює, що науково-технічний прогрес, з одного боку, дозволяє полегшити важку працю трудівників, однак, з іншого, – несе небезпеку, великі тривоги й «“кібернетизацію” душ, яка загрожує людству девальвацією духовних цінностей» [112, 74].

До вірша-послання «Матері від блудного сина» І. Драч епіграфом взяв слова П. Елюара «Суть поезії – повернути людським словам їх первісне, тобто найчистіше і найвагоміше значення» [74, с. 71], прагнучи, очевидно, для свого поетичного звернення до рідної неньки знайти «найчистіші» та «найвагоміші» слова, аби донести до неї свої почуття вдячності та синівської любові: «Ти ходиш по вічних задуманих росах, / А я тебе, мамо, і досі не стрів...» [74, с. 71].

Переосмислюючи образ блудного сина з п'ятнадцятої глави Євангелія від Луки, автор повертається до своїх витоків – до матері, яка його «пустила в далекі світи», а в життєву дорогу дала силу «буйну, могутню й терпку», «крила, що й краю не маю», «віру безкраю», талант – «клекіт стосонцевий, свободний». Однак і сьогодні, як і в дитинстві, він потребує материнської поради і підтримки: «Що говориш? Куди ж мені, мамо, без тебе, / Та тільки ж до тебе іти ще та йти» [74, с. 71]. Ідейний задум поезії передано за допомогою індивідуально-авторських епітетів, метафор, неологізмів, та фольклорних асоціацій («гундосі зачумлені слова», «свій клекіт стосонцевий, клекіт свободний / Морозом іронії взявсь пропекти» тощо).

У творі «Поезії» (складається з двох частин, із них першу написано прозою, інша має віршовану форму) І. Драч порівнює творчість з коханою дівчиною: «Люблю тебе заболочену, з закасаною спідницею, з в'язкою плоскіні на згорблених плечах, з тихою посмішкою втоми – маму свою пізнаю в тобі [...]. Торкаюсь пером паперу – струм замикає, єднаюсь з тобою, єдина. На твоїй золотій струні на останній висне наша Земля» [74, с. 70].

Ліричний герой-митець перебуває в постійному пошуку напрямів для власної творчості, тому в поезії наявна неоднорідна лексика (жар-птиця, м'ясо, волоський горіх, циклотрони, божевілля, кухоль, Земля), демінутиви (вuzесенька, стеблинка, стежечка, стежиночка), алітерація («Чорна стежа чорної туші, / На крейдяному тихому аркуші...» [74, с. 71]. Він звертається до образу сонця, яке втілює і саму поезію: «Я – закатований сонцем твоїм, / замордований, загодований болем від щастя, / спізнав, що нині віддати – це вмерти» [74, с. 71]. Ліричний герой розуміє, що без творчого процесу, без писання віршів не здатен жити. А водночас усвідомлює, що саме поезія залишиться навіки: «Ти – загодована хлібом сухим / моєї жорстокості, жахом моїм напоєна, / все ж мудріша на краплю жіночості, / бо завжди віддати – це жити» [74, с. 71].

Варто зауважити, що в журналі «Дніпро» були опубліковані вірші із циклу «З мандрів», у яких автор передав своє захоплення столицею Латвії – містом Ригою, а також згадав про поета Тіціана Табідзе, крізь призму творчості

якого можна глибше осягнути національні особливості та культуру Грузії: «Я просто – жодного профілю, я просто – жодного кольору / Без тебе вже не впізнаю, я все – крізь твою сльозу» [68, с. 102].

У І. Драча також є вірші, у яких він прославляє комуністичну партію та її вождя, наприклад, це поезії «Небо моїх надій» та «Дихаю Леніним». Перший з них – типовий для радянської поезії вірш-паровоз, у якому він пов'язував свою долю з комуністичною партією («Я кермуюсь тобою, / моя сонцесяйна Програмо») [72, с. 23]. Цю думку І. Драч розвинув й у вірші «Дихаю Леніним», опублікованому в журналі «Дніпро» за 1970 рік: «Віра – це праця. Все інше – тля. / Дихаю Леніним до останнього подиху» [67, с. 14].

Сам автор згодом так писав про свої ідеологічно «правовірні» твори: «За свої вірші про Леніна мені не буває ніяково, адже в той період мого життя я свято вірив в КПРС, в лавах якої перебував 30 років... І всі мої вірші про Леніна, про комсомол, присвячені будівництву всяких ГЕС – це було моє життя, тому я від них не відмовляюся» [70, с. 47].

До провідних поетів-шістдесятників належить Ірина Жиленко, домінантами творчості якої є морально-етичні проблеми, «загальнолюдські, понадчасові, питання родинних стосунків» [327, с. 269], «віра в людину, родинні цінності, пошук та відстоювання справедливості, духовність» [243, с. 18]. Зрозуміло, що така поезія не вписувалася у загальне річище ідеологічно заангажованої радянської літератури з її вимогами «активного змагання за Людину нового суспільства, носія передового комуністичного світогляду і комуністичної моральності, патріота, інтернаціоналіста» [118, с. 236]. Тому критики середини ХХ ст. неодноразово докоряли Ірині Жиленко за непомірно «тужливі нотки» [235, с. 153], «невиправдану, нарочиту ускладненість» [266, с. 144 - 145], «естетство», «манірність» і «камерність» її творчості, якій, за їхнім твердженням, бракує «масштабності, громадянськості, буремності сьогодення» [311, с. 138], акцентували увагу на байдужому ставленні поетеси до питань політики (А. Дідоренко). Проте сама Ірина Жиленко в спогадах «Номо feriens» так пояснювала свою позицію: «[...] аполітичною (за окремими винятками) я

була завжди. Тобто самого терміна «аполітичність» щодо себе я не приймаю. Аполітизм – це теж політика ... Я не протиставляю себе політиці і не заперечую політику. Я просто ліричний поет» [92, с. 430].

Лірична героїня поетеси створює власний мікросвіт, домінантами якого, на думку Марини Штолько, виступає «єдність з природою, оптимізм, панівне почуття любові у найрізноманітніших проявах, а звідси і прагнення опіки над кимось, можливість писати вірші, влаштований побут, який залежить головним чином від внутрішнього стану душі, сусідство з казкою, чудом життя, відчуття непроминучого дитинства» [328]. За твердженням дослідниці, важливою ознакою фемінності поетичних творів Ірини Жиленко є «репрезентація жіночого світовідчуття, коли особистісне, індивідуальне домінує над колективним, уніфікованим, сірим» [328]. Цю думку підтримує й А. Дідоренко, зауважуючи, що поетеса – «прихильниця не філософствування і вирішення світової долі, а споглядання життя, як минулого так і сьогоdnішнього, через призму життєвого досвіду, який накопичувався завдяки власній наполегливості і відповідному оточенню» [64].

Таким чином, Ірина Жиленко осмислює щоденне буття жінки, відтворює її спогади про прекрасні хвилини життя і показує прагнення ліричної героїні до гармонії з собою та зовнішнім світом. Це свідчить про те, що авторка продовжує «традиції духовності української поезії, закладені ще в книзі «Сад Божественних пісень» Г. Сковороди. Одухотворяючи кожен прожитий день, знаходячи красу у звичайнісіньких речах, що оточують нас, поетеса з гідністю несе “земний свій хрест” господині любого її серцю Дому» [38].

Людмила Тарнашинська зауважила, що доробок Ірини Жиленко відрізняється від творчості інших поетів-шістдесятників «глибокою елегантністю, щирою сповідальністю, [...] намаганням одухотворити світ реальних речей», «карнавальним» баченням світу – у його казково-сюрреалістичних, парадоксальних виявах» [302, с. 336 – 337].

«Інакшість» поетичного світовідчуття поетеси відзначали й інші літературознавці, зокрема М. Жулинський у передмові до збірки «Євангеліє від

ластівки» вказував, що «поетичний світ Ірини Жиленко твориться за принципом інакшості, іншості, несхожості зі світом реальним, але уявний світ спровокований дійсністю, яку поетеса змінює завдяки образному wypowiedанню себе, точніше завдяки вивільненню себе уявою, мрією, фантазією з реального буття-існування і «поселенню» в художнє буття» [97, с. 14].

Перші рецензії на її ранні твори, як уже зазначалося, мали переважно негативний характер, однак 1962 року в «Літературній Україні» під криптонімом «Є.П.» було опубліковано статтю «Здрастуй, радість», у якій йшлося про те, що поезії Ірини Жиленко «Червоні вітрила», «Трави», «Він любив...», «Там живуть по-степовому», «Літак», «Дума над попелищем» засвідчують, що вона – «людина, причетна до поезії. З усіх віршів прозирає сутність поетеси» [85, с. 4].

Лірична героїня поезії «Червоні вітрила» закохана, однак хлопець не помічає її через постійну зайнятість, надмірні клопоти й щоденну суєту. Початок і кінець вірша служать певним обрамленням, що дозволяє розмежувати піднесене прагнення дівчини до казки, до високого почуття й повсякденне життя героя, яке заважає йому відчутти справжнє кохання: «Він пробіг, сутулий, чимсь пригнічений. / Жовта папка, хмурість, парасоль. / І шепчу услід йому, непомічена: / – Припливи! / Це ж я, твоя Ассоль!» [91, с. 9]. Алюзія в «Червоних вітрилах» на твір О. Гріна підсилює думку про те, що серед прози життя, серед приземлених людей є такі, які вивисшуються над буденністю, мріють і вірять у диво: «Ей! / Золотоплеча! / Пахне морем вечір. / – Він приплив, твій Грей! ... / І дівоче серце: / – Любиш?.. / Любиш? – / У його долонях трепетало» [91, с. 9].

Слова з протилежним значенням, епітети й авторські метафори увиразнюють ідейний задум твору («зсутулений і стомлений», «пригнічений», «хмурість», «сміялось море», «золотоока», «золотоплеча» тощо).

У вірші «Він любив...» Ірина Жиленко звертається до образу рідного дому, наділяючи його сакральним змістом. Попри поточний ремонт ці «сірі, шерсисті стіни» завжди будуть надзвичайно рідними й дорогими для ліричної героїні твору, оскільки з ними пов'язана її молодість і щасливі хвилини з коханим: «В кімнаті – ремонт ... / А я над столом засвічую лампу. / В рожевих

відблисках / дім – як рана!... І раптом... / на крокві напис / вирізьблвся: / «ЛЮБЛЮ ПРИНУ!»» [91, с. 10]. Удаючись до форми сну, мисткиня відтворила піднесений настрій дівчини від спогадів про казкові роки, проведені в будинку, де вона була щасливою і де кожна дрібниця складає сенс життя: «Снилось... / Тесля з веселим чубом / Обіймав світлооку свою подружку. / А вона сміялась» [91, с. 11].

Ірина Жиленко не оминає у своїх творах увагою і простих селян, які шанують традиції і звичаї, щиро люблять рідний край, та робітників, для яких праця є піснею і сенсом їхнього життя. Так, у поезії «Там живуть по-степовому» поетеса з великою ніжністю оспівує батьківщину, що є джерелом снаги й натхнення, і щирих, працьовитих людей: «Там живуть по-степовому, – / Зілля на долівці і на лаві ... / Там живуть веселі, невсипущі / Крутоплечі люди – хлібороби!» [91, с. 11].

Натомість у поетичному творі «Дума над попелищем» поетеса вдається до стилістично розмаїтої лексики («гами», «риштовки», «штурман», «козацькі», «гайдамаки», «цегла», «камінь» тощо), відтворюючи важку працю будівельника, і порівнює її з роботою митця: «Він підводив плечима / будинків гами. / У спецівці цупкій, / закрохмаленій розчином» [91, с. 13]. Свого часу М. Ільницький говорив про музичне сприйняття світу в Ірини Жиленко, зауваживши, що в її доробку «музичні терміни часто врастають у метафору і в сусідстві з іншими словами творять оригінальний образ» [114, с. 144].

Головний герой аналізованої поезії – старий будівельник, який не міг жити без праці, оскільки був «Він тоді як поет / без свого блокнота» [65, с. 13]. Цей чоловік був роботящим, добрим і дбайливим, тому не випадково авторка звернулася до образу горіха, що виражає характер тих людей, які можуть багато зробити для інших, але не в силі захистити себе самих. Зокрема, «Він не знав, що таке / руйнувати труд. / Ця рука, як горіхова шкаралупа, / Повну пригорщу радостей / несла людям» [91, с. 13]. Однак почалася війна, робітник загинув: «І коли захлинулась земля плачем / І хитнулась стіна у вогневім глумі, / Він підбіг і

підставив своє плече, / Ніби й справді її врятувати думав. / Купа цегли. І розчином – кров червона» [91, с. 13].

Поетичне обрамлення вірша «Дума над попелищем», зокрема «Він підводив плечима / будинків гами» [91, с. 13], яскраво протиставляє творчу силу – руйнівній, інтенсифікує думку про те, що саме праця відіграє важливу роль у житті людей, адже з її допомогою створюються як духовні, так і матеріальні цінності. Натомість алюзія на твір Т. Шевченка «Гайдамаки» («І, над книжкою сидячи, / щедро плакав: / Шаленіли в кімнаті козацькі лави, / І святили ножі гайдамаки» [91, с. 13]) є натяком на те, що перед загрозою війни всі люди мають обороняти свою землю від загарбників.

Поезія «Літак» присвячена роздумам про плинність і проминальність світу та його завершення – смерть. Для глибшого увиразнення ідейного задуму твору поетеса вдається до персоніфікованого образу літака: «На виставці людських досягнень / Стояв літак – / могутня блакитна птиця. / І, втупивши срібний ніс у гілля яблунь, / Думав. / Чому він тут? / Для чого родився?» [91, с. 12].

В аналізованій поезії авторка акцентує на тому, що в кожного – своє життя із власними проблемами, тому нерідко не звертаємо увагу на інших, не помічаємо самотніх, нещасливих і внутрішньо скутих людей, які потребують нашої допомоги чи підтримки: «І він плакав... / Ми не чули. / Не чули... / Ми сміялись і пили пиво / і захоплювались: – Красень який!» [91, с. 12]. Верлібр і неодноразове використання трикрапок змушують читачів глибше замислитися над закладеним змістом.

Поезію «Трави» І. Жиленко створила під враженням від перегляду картини «Перебендя», про що згадується в самому епіграфі. Вона змалювала красу українського степу та звернулася до образу кобзаря як носія історичної пам'яті. Архетип степу концентрує в собі волю, нескореність, незалежність, козацькі перемоги й поразки, по все це співали у своїх думах кобзарі, що нині втратили свою міць і впливовість: «І розірвали тишу багатострунним / плачем /

Смуглі старечі пальці. / Вечір... / Шлях ... / – Де моя міць козака? – / Кобза ридає, стогне / – Руки мої гарячі, / чом ви такі безкрилі?!» [91, с. 9 – 10].

Епітети, метафори, персоніфікація («вечірні сполохи», пристрасно стогнуть трави», «чорнодумна вбивця», «червонохвиля» тощо) яскраво відтворюють неспокійне минуле нашого народу. Однак наприкінці поезії все ж з'являється певна надія на внутрішні зміни й відновлення минулої слави, про що свідчить індивідуально-авторська метафора й образ крил: «Кобза мужніє співом! / – Ніч... Чорнодумна вбивця! / Знайдуться дужі руки! / Виростуть в серці крила! / Сонце осипле жаром / горде чоло сміливця» [91, с. 10].

У вірші «На ноги звівсь лісочок-перволіт» персоніфікований образ лісочка й зменшувально-пестлива лексика відтворюють безмірну любов матері до сина та надають твору особливої зворушливості: «На ноги звівсь лісочок-перволіт / І диба, диба сонячно-кумедно / До теплої веселої зорі, / Що так принадно пахне / пізнім медом» [88, с. 96].

Поетеса акцентує у творі увагу на циклічності часу, його швидкоплинності й зміні поколінь, тому закликає берегти свою казку: «Шкода лише – / в чеканні боязким / Ти з дня у день, як все живе на світі, / Мінятимеш години на казки, / І вічність віддаватимеш за квіти... Щоб марити давноминулим літом...» [88, с. 96]. Вона неодноразово звертається до образу казки, що втілює дитинство, незабутні спогади, усе найкраще, що трапляється в житті.

Ірина Жиленко в поезії «Смішна казочка» в грайливо-іронічному тоні описує буденне життя ліричної героїні, яка спершу не може змиритися, що повинна жити так, як живе багато жінок: «Тільки що ж то за газдиня, / Що не тішиться достатком? / Не примножує начиння? / Непорядки, непорядки... / Не кляне із року в рік / Суховій і недорід, / Бездощів'я і сусіда, / І сніданки, і обіди» [90, с. 12]. Однак згодом жінка звиклася з таким життям, і її цілком поглинули будні, повсякденна метушня і щоденні проблеми: «Тільки встигла проказати – / Милосердний, що б то знати! – / Налетіло!.. / Бідні сїни! / Крики, гвалти, голосіння, / Регіт, співи, поцілунки, / Брехні, вбивства, порятунки... / Плачу я –

сміються діти, / Я сміюсь – онуки тужать» [90, с. 12]. Використання розмаїтої лексики надає творові іронічного звучання та експресивної виразності.

У 1967 році в журналі «Дніпро» були опубліковані вірші Ірини Жиленко «Святкувало серце втечу в літо...», «Жаль» і «Жіноче», у яких поетеса передала внутрішній світ ліричної героїні, її думки й переживання. Зокрема в поезії «Святкувало серце втечу в літо...» відтворено драматизм буття героїні, якій притаманні відчай і незадоволеність: «– В хащі ідеш? / – В хащі... / Думаєш, хміль воскрес? / Краще би – в дім! / Краще б – / вірний замок і пес... / В хащі іду. Ахну... / (Ах, чи воскрес чи ні) – / Душно мені, жахно / між золотих вогнів» [89, с. 61 – 62]. У жінки не вистачає сил змінити своє життя, лише вночі вона поринає у сон, де може не приховувати справжніх бажань: «Право на втечу – сон. / Білі сніги чатують, / чи не зітхну часом? / Чи не змахну руками / сльози? І чи не злюсь? / Я повертаюсь, / каюсь, / в очі зимі дивлюсь... / І бадьорюсь. І в очі / серцем усім – мовчу» [89, с.61].

Поетеса не випадково звертається до форми сну, оскільки ще З. Фрейд писав, що «сновидіння є спробою виконання бажання» [312, с. 234]. Пригнічений внутрішній стан жінки, її невтішні думки яскраво увиразнюють також образи хащів, зими, снігу й морозів, а також численні запитання та односкладні речення («Сапання. Хвища. Рев», «Я говорю? / Жартуєш» тощо).

Марина Штолько зауважила, що в багатьох віршах Ірина Жиленко «спробувала показати парадокс життя домогосподарки. Життя домогосподарки не легке, вона більше за інших відчуває свою самотність. Їй притаманне відчуття будня, яке розчавлює, відчуття життя, яке минає. Драматизм життя, як це не парадоксально, – в комфорті дому» [328, с. 268].

У поезії «Жаль» авторка відтворила внутрішній стан ліричної героїні-домогосподарки, яку гнітить буденність, передала роздуми жінки про власну долю, нездійснені мрії та сподівання: «Що поробиш? / То не лицар на коні – / пан Добробут на горіховій свині / залицявся. Дуже / брався мужем / стати – лебедиці – мені! / Як йому сказати «ні», / коли інших наречених горду стать / не видати, не чувати, не діждать?» [89, с. 61].

Для увиразнення головної ідеї твору Ірина Жиленко звертається до кольорової символіки, оскільки колір у її поезії, як зазначають критики, виконує «романтизуючу роль – що [...] цілком природно й виправдано з огляду на її опертя на травестійно-бурлескнуну традицію, осучаснену маскараднo-карнавальнуну поетику» [303, с. 355]. Так, в аналізованому творі золотий колір символізує нереалізований внутрішній потенціал («Золотий пилок на грудях / роздмухали будні...» [89, с. 62]); срібний – сімейний добробут, який не приносить задоволення («Мій чаклун! Усе він може: / зарегоче! – / і завиють срібні ложки / серед ночі» [89, с. 62]); чорний втілює щоденні проблеми й клопоти, що цілковито поглинули головну героїню й перешкоджають їй реалізувати свої плани, втілені в білому кольорі («Чорний шовк на тілі білім, як орда! Зв'яже крила ланцюгами – / буде спокій», «У кутку зелені капці / з чорним хутром / догризають білі крила» [89, с. 61]). Невипадково авторка використовує також зелений, оранжевий та жовтий кольори, що в цій поезії відтворюють щоденне буття і повсякденні проблеми («(Залишилась темнота, / і в кімнаті, на канапі, / два оранжевих кота / простягають жовті лапи... / Суєта...)» [89, с. 62]).

У 1969 році в журналі «Дніпро» було опубліковано поезію «Виноград» із підзаголовком «Зимовий жарт на честь літнього свята Діоніса». Вдало дібраний епіграф із вірша М. Рильського («... і мовив: «Гарно бути молодим / у теплі дні збирання винограду!»), звернення до грецького міфу про Діоніса й використання стилістично маркованої лексики («п'яничка», «мармизонька», «стриптиз», «фавни», «твіст», «вогнь», «чад», «відьми», «баби», «брись») передають молодечий запал, темпераментність, пристрасть, безтурботність, велике кохання і почасти – навіть зраду: «Ох і бив мене Мідас! / Примовляв за разом раз: / «Це – за дюжину колець, / за дірявий гаманець, / За кіно, за перукарню, / за мармизоньку прегарну, / за незварений обід» – / вісім бід – один о двіт!» [87, с. 10].

Аналізована поезія відзначається розважально-ігровою формою та оптимістичним настроєм, чому сприяє застосування дужок («А в зимовому параднім / спить п'яничка – не пройду / (Любо спати на трояндах / у

фрігійському саду!)» [87, с.10]); незвична словогра («Уночі ми тілом білі / (тілі-м-білі, тілі-м-білі), / як легкі автомобілі, / переморгуємося світлом / і розходимося / в літо» [87, с. 10]); іронічно-зменшувальний тон («Я смаглява, як оса, / як лоза, і як коза, / в мене стегна – кавуни, / з печі мідні казани» [87, с. 11], анафора тощо.

Карина Сардарян неодноразово звертала увагу на те, що характерною особливістю доробку Ірини Жиленко є іронія: «Поетеса користується цим засобом настільки віртуозно, що читач з легкістю може зрозуміти позицію авторки стосовно її поглядів на зображуване. Іронічний пафос поетка створює за допомогою введення у канву творів просторічної, зневажливої, сленгової лексики, індивідуально-авторських новотворів» [243, с. 111].

Серед молодих поетів, які стрімко увійшли в літературу на початку 60-х років, був і В. Коротич. Дебютувавши ще в 1954 р., він привернув до себе увагу читачів і критики завдяки розлогій – на всю сторінку – публікації його творів 5 травня 1961 р. у «Літературній газеті» під назвою «Вірші лікаря В. Коротича», а невдовзі й збіркою «Золоті руки» (1961). На перші кроки поета-початківця відгукнувся у своїх «вечірніх розмовах» М. Рильський, цілу статтю під назвою «Вірші Віталія Коротича», опубліковану в московській «Литературной газете» за 13 липня 1961 року, присвятив йому авторитетний турецький поет Назим Хікмет, знаний критик-шістдесятник Є. Сверстюк у тому ж 1961 р. бажав йому «внести в літературу свіжий струмінь поезії і життєвої правди» [244, с. 4].

Тримісячне перебування В. Коротича в Канаді та США в 1965 р. як стипендіата ЮНЕСКО «створило сенсацію» серед українських емігрантів, хоч думки від зустрічі з радянським «поето-лікарем з столиці України», писав Р. Хом'як, висловлювалися часом діаметрально протилежні – від прихильних до звинувачень у намірі «розкладати еміграцію» [317, с. 103].

Не дивно, що твори В. Коротича в 60-ті роки охоче друкували численні періодичні видання, зокрема журнал «Дніпро». Його поезії, зауважували критики, «властива зваженість, медитативність, стилістична культура» [56, с. 35] та «афористична влучність» [223].

В. Панченко акцентував увагу на тому, що «партитура ранньої поезії В. Коротича, загалом, нескладна» [223]. Суголосні твердженню В. Панченка й висновки Г. Сивоконя щодо творів В. Коротича, який серед когорти молодих поетів-шістдесятників «відзначається найбільшою “доступністю”» [268]. Проте до загальної характеристики поезій Г. Сивокінь додає ще й міркування щодо художньої образності у творах В. Коротича, котрий «менше схильний до ускладненого словесного образу, який характерний для І. Драча чи М. Вінграновського. Образність Коротича ширша – вона на цілий уривок поезії, а то й на увесь твір [...]. Звичайно, в такий спосіб поданий твір буде сприйматися легше, ніж той, що насичений ускладненими образами з більш віддаленими асоціативними зв'язками» [268].

Сам В. Коротич в одному з інтерв'ю говорив про своє тяжіння до зіставлення певних художніх образів, до прийомів контрасту й порівняння: «у вірші має бути теза і антитеза [...]. Маю дістати, дійняти читача, примусити того замислитися разом зі мною. І шукаю форму» [104, с. 36].

Варто зауважити також, що в статті «Щоб на усі часи» В. Коротич наголошував на тому, що покоління молодих поетів початку 70-х років «у формальних пошуках вправніше за своїх попередників» [143, с. 147], однак поезія цієї когорти митців «зійшла з вершин щоденної проблематики, втратила актуальність» [143, с. 147], стала «віддаленішою від людського життя» [143, с. 147]. На його думку, це призвело до «несправжності та штучності» деяких поетичних творів, до «запрограмованої ординарності», занепаду певних жанрів літератури, як-от балада й поема, відсутності критичних напрацювань як досвідчених літературознавців, так і молодих поетів про літературний процес того часу тощо. Тому, вважає В. Коротич, поезія тільки тоді буде «на всі часи», коли митці стануть несхожими одне на одного – це «один із законів мистецтва, де кожен є особистістю і кожен показує тобі світ, якого ти не бачив» [143, с.146].

Свого часу на сторінках журналу «Дніпро» Й. Кисельов висловив певні міркування щодо творчості поета в цілому та розглянув детальніше поезію «Про Ігоря Петровича, в якого не було дітей», опубліковану в згаданому виданні в

1963 році. Автор наголошував, що поезії В. Коротича приваблюють «своїм життєстверджуючим пафосом, своїми громадянськими мотивами, прагненням осмислити і поетично узагальнити життєві явища наших днів, розкрити світовідчуття нашого сучасника» [127, с. 150]. Водночас він вказував і на недоліки поетичних творів митця, для яких характерна наявність «похмурих переказів», «абстрактних понять, ускладненої образності» та «непоетичної мови» [127, с. 151], що призводить у цілому до втрати «реального ґрунту і здорового глузду» [127, с.151].

Й. Кисельов акцентував увагу й на штучності головної проблеми вірша «Про Ігоря Петровича, в якого не було дітей». За його твердженням, у поезії загалом і, особливо, у розділі «Можливості» ідеться про гіпотетичний шанс на зраду, якою не скористався свідомий радянський патріот Ігор Петрович. Однак чимало людей без жодних вагань зраджують свій край і відмовляються від власних переконань, тому «про які ж можливості йде тут мова? Та хіба така проблема мусить хвилювати радянського художника? І за що, скажіть мені, дякувати герою? За те, що він не схибив з вірного шляху, не зрадив батьківщини заради власного живота? Отже, вся філософія «Можливостей» здається мені штучною, якщо не фальшивою» [140, с. 151].

У тому ж номері журналу було опублікована «Відповідь на лист критика», у якій В. Коротич підкреслив своє прагнення осмислити складні питання сьогодення, оскільки «людині справді доводиться обирати часом між можливістю жити зручно, але підло і між можливістю чесного, нехай і важчого життя. Коли б усі обирали другий спосіб, – вірш не мав би сенсу [...]. І тому – схиляюсь перед людиною, що не скористалася ногами для втечі і втратила їх. Це вірші не про подвиг. Це вірші про норми поведінки справжньої людини» [132, с. 152]. Водночас митець не міг оминати й питання простоти й складності поетичної мови, тому виступив проти «немічного та претензійного примітиву, який дехто намагається проголосити єдино можливим та зрозумілим способом віршування» [132, с. 152], і наголосив, що «розмаїтість засобів, які

використовуються при написанні віршів, не означає подрібненості творчої манери» [132, с. 152].

Наведені цитати підтверджують, що В. Коротич обстоював думку про уникнення шаблонності в літературі, а також пропагував свободу творчого самовияву та важливість використання різних художніх засобів. Варто наголосити, що поетові притаманне асоціативне мислення, коли через певне поняття чи образ глибше розкривається головна ідея твору: «поет шукає несподівані співставлення, знаходить деякі асоціативні зв'язки, часом обігруючи слова, викрешуючи зі слова образ шляхом співставлення, аналогії, протиставлення [...]. Одне слово породжує за аналогією інше» [104, с. 36]. Наприклад, у вірші «Про Ігоря Петровича, в якого не було дітей» кулеметну стрічку автор порівнює з білим бинтом: «Бинт важко звисає, / Немов кулеметна стрічка, / Пуста кулеметна стрічка / На зраненім тілі» [140, с. 119].

Для глибшого відтворення головної думки автор вдається також і до символіки кольорів, зокрема до синього й білого, що втілюють дві реальності: справжню і вигадану. Синій колір передає душевний і фізичний біль чоловіка, який втратив ноги на війні, а білий – його думки та мрії, що, мабуть, ніколи не здійсняться: «Він каже сестричці Наді: / «Яке в тебе біле личко! / Таке, як в моєї доньки». / Таке-то. / Таке-то. / А в нього немає доньки / В блискучій синій косинці... / У нього красиві очі – / Великі та сині. / Тільки болять очі / Синім болем. / Синім вогнем горіли / Підбиті танки, / Синє гасив полум'я / На чоботах воїн» [140, с. 119].

Ідейному задуму поезії сприяють і назви розділів – «Ноги», «Сни», «Можливості», які відтворюють дійсність і розкривають сподівання колишнього солдата. В останньому ж розділі передано філософсько-публіцистичні роздуми ліричного героя про здатність і потребу кожної людини обрати власну долю: «Я думаю про можливості. / Про відносність можливостей ... / А ви ніколи не думали, / Що ми на землі існуємо. / Що ми по землі ходимо / Тому, що інші загинули, / Тому, що інших скалічено, / Хоча в них були можливості / Кохати, співати й плакати» [140, с. 120]. У багатьох сучасників є цілком сформована

система цінностей, певні переконання і погляди на світ, вони сміливо сприймають усі життєві виклики, оскільки «...не уміли зрадити, / Вони зневажали можливості, / Нікчемні, бридкі можливості» [140, с. 120].

Оскільки В. Коротич був лікарем, закономірно, що в поетичних творах митець відтворив горе та душевне переживання людей, із якими стикався щодня. Поет зізнався, що для нього найважливішим у літературі виступає «побачене в житті, сприйняте чутливим серцем» [104, с. 26].

Свого часу М. Ільницький зосередив увагу на тому, що в ранніх поезіях В. Коротича «бачимо переважно два способи вирішення теми. Перший – коли в основі твору лежить положення, думка, що формулюється як логічна теза, другий – коли тема розкривається через конкретну ситуацію, випадок, історію» [113, с. 88]. Зокрема, у поемі «Повернення батька», у якій автор звернувся до похмурих часів сталінщини, відтворено правдиву історію про арешт батька В. Коротича. Твір починається короткою прозовою ремаркою-зав'язкою, що привертає увагу читача: «Батька заарештували рівно о сьомій ранку. Йшов дощ. Автомобіль біля під'їзду довго не заводився, і ті, що приїздили за батьком, голосно розмовляли внизу. По радіо повідомили, що весь день буде сонячно та дуже тепло. Постукала сусідка, кличучи на пляж. Вона нічого не знала» [139, с. 61].

Поема побудована на кшталт музичного твору, тому й складається з увертюри, трьох розділів, між якими автором вміщено два інтермецо, і фіналу, де подано роздуми ліричного героя. Вона написана переважно верлібром, без поділу на строфи, що дало змогу поетові глибше передати душевний неспокій ліричного героя, його вагання й страждання упродовж тривалого часу, відтворити діалоги й монологи.

Батька ліричного героя поеми звинуватили в зраді Батьківщини: «Все. Заарештували. Зрада. / Так. / Він – син його / (Без цих думок не можна). / Син зрадника / (І що це далі буде?) / Купили батька, кажуть, / За п'ятак» [139, с. 62]. Тому хлопець відчував себе виним і прагнув спокутувати його «гріх» невтомною працею, вірним служінням своєму народові. Він брав участь у війні, був навіть

поранений, однак не відступився від своєї головної мети й власних переконань: «Склади своє життя з важких чекань, / Потрібно буде – станеш на коліна, / Спокутувати злочин будеш вік» [139, с. 62].

Автор не випадково звертається до біблійного образу Іуди, який уособлює зраду та підлість: «Ні, ні, живи, потомствений Іудо!» [139, с. 64]. Однак за кілька років по смерті тата прийшла звістка про те, що засуджений не скоїв жодного злочину, був чесним трудівником, невинною жертвою свавілля сталінських репресивних органів: «А вони це знали спочатку. / Хто вони? Хто вони? / Він їх бачив і знав – сталеоких та непорушних, / Що застигли у кріслах, забувши колір землі, / що вдоволено мружили очі зверхні та злі / І вважали широким світ кабінетів душних» [139, с. 68], усіх тих «полководців», «теоретиків та всеможців», що навколо себе бачать лише мільйони «шпигунів, підлих змовників, сірий люд», тішачись, що можуть «Їх знищити рухом руки» [139, с. 68]. Ліричний герой замислюється, як би вчинив, аби відразу дізнався про батькову невинність. Проте відразу ж доходить висновку, що своє життя він прожив би так само: «А якби я раніше про те, що ти правий, знав? / Як тоді? Чи так само шукав би всюди, / Де найважче, де руки стирають в роботі люди, / І за тебе й за себе ставав би до їхніх лав? / Так, ставав би» [139, с. 69].

Різні художні та графічні засоби, зокрема, метафори, порівняння, тавтології, оксиморони, символіка кольорів, дужки, у яких передано думки ліричного героя, і подібне дозволяють авторові глибше передати роздуми головного героя, його прагнення, надії та сподівання: «А він крізь обличчя слідчого / Бачив білі сніги / І чорні стовпи з дротом, / Колочим, твердим, іржавим. / Забиті, неначе цвяхи, / У тепле тіло землі» [139, с. 63]; «На цій землі, твердій від кулепаду, / І зорі, мов розпечені снаряди» [139, с. 65]; «невисміяний сміх» [139, с. 66]; «очі зверхні та злі» [139, с. 68]. Водночас, притримуючись практики часів хрущовської «відлиги» побивати сталінізм ленінізмом, автор вкладає в його вуста слова вірності комуністичній партії («Чуєш, Партіє! Твій я – як був я твоїм раніше» [139, с. 65]).

В. Панченко констатував наявність у В. Коротича численних творів відповідного ідейного спрямування: «Як багато в його збірках віршів-«паровозиків»! Ціле «вагонне депо»! Про партію, дружбу народів, Москву...» [223]. До такого плану творів слід віднести вірш «Закриття» (1962). У цій поетичній рефлексії на VIII Всесвітній фестивалі молоді та студентів у Гельсінкі (1962) автор твердить, що «Світ пройнявся промовами Кастро та Жовтнями», що цей форум молоді з різних куточків планети став грізним попередженням ідейно чужим силам: «Нас зібралося тисячі. Не мільйони – лиш тисячі» [136, с. 8].

У віршах з циклу «Реквієми» ліричний герой згадує власне життя, замислюється над важливістю професії звичайного листоноші, роздумує про людську самотність. Так, у поезії «Для споминів...» автор вдався до образу дерева, який уособлює ліричного героя з його минулим, думками й турботами: «Я проростаю з пам'яті своєї, / Мов дерево зростає з глибини, / І десь внизу, у забуттєвім глеї, / Лишаються мої дитячі сни» [137, с. 72]. Герой поетичного твору до певної міри засмучений швидкоплинністю життя, про що свідчать індивідуально-авторські епітети й метафори та спеціально підібрана лексика, що передає стан емоційної напруги й втоми: «істерика усіх моїх історій / Голосить щохвилинно у душі»; «О, як ти часто, душе моя, снила / Про спомини, що переможуть смерть!» [137, с. 72], але минуле і традиції предків дають йому сили «рости»: «Так дерево зростає на могилі, / Проходячи корінням крізь кістки» [137, с. 72].

До циклу «Реквієми» належить також вірш «Для листоноші», де зображено важку, але таку потрібну працю поштаря, його постійний рух, що викликає надмірну втому й врешті – смерть: «Він, зранку почавши, здіймався все вище і вище... / Коли він упав – / була сумка у нього пуста вся. / Подумав поштар, / очі зморені врешті закривши, / що сходам – кінець, / і тепер він – до даху дістався, / а далі – лиш небо, / де возять листи літаки вже» [137, с. 72].

В. Коротич звернувся й до такого жанру літератури, як шкіц, який характеризується певною незавершеністю твору. Особливістю його «Шкіців про слова» є переплетення прозових частин із власне віршовими, що дозволило

авторові осмислити складне питання мови, відтворити спогади героя про дитинство, а також надало поезії глибокої емоційності й експресивності. Свого часу В. Здоровега зауважив, що «проза допомагає В. Коротичу зануритися у психологічний стан людини» [142 с. 29].

В аналізованому творі побачена автором драматична сцена зустрічі емігрантів з рідною землею, коли «Вони плакали, як це вміють робити лише дорослі – квапилися й розтирали краплі по запорошених обличчях, а тоді один з них впав, цілуючи землю», плакали, «розмазуючи краплі по обличчях, белькочучи щось мовою, де батьківські слова перетерлися вже між випозиченими...» [142, с. 6], спонукала його задуматися над дражливою для тогочасної влади з її асиміляційною політикою проблемою значення рідної мови в житті людини.

Автор зосереджує увагу на важливості кожного слова та думки, на мовній толерантності й коректності: «не можна забувати про дарований тобі розум та про слова, якими його насичено – ти маєш пам'ятати про це і плекати свою спроможність до мислення, з якої ти починаєшся, і, як важко тобі не було б, – думати, думати, доки не почувешся людиною» [142, с. 7].

Ідейний задум вірша підсилюють художні образи птахів, що уособлюють людей, які відмовляються від рідної мови; лексичні повтори, рефрени, персоніфікація, а також використання односкладних речень: «Кричать птахи! / О, як птахи кричать!» [142, с. 7]; «Сумні, немов пташиний дивний крик, / Живуть слова на підвіконні в мене. / Їм зимно. / Їм нетоплено» [142, с. 7].

У журналі «Дніпро» були опубліковані також поезії В. Коротича, основу яких становлять роздуми над життям та творчістю видатних майстрів слова. Так, у вірші «З виставки народного мистецтва» автор звернувся до образу Т. Шевченка, який надихає усіх своєю моральною стійкістю та щирістю: «Тут не можна – пензлем. / Потрібно тут руками, / Щоб на дотик / Відчути його риси. / Тут потрібно / Йому до скроні / Пальці притулити, / Щоб пальці стали дужчими. / І потім – / Це буде твій Шевченко / Але пальці, / Які йому до вилиць дотикались, / Ніколи не заплямляться брехнею» [133, с. 39]. Форма верлібру,

надаючи творові оповідного характеру, змушує читачів глибше замислитися над його змістом.

А в поезії «Сурамі» на фоні бурхливих історичних подій початку ХХ ст. відтворено трагічну долю Лесі Українки, яка назавжди буде символом нескореності та стійкості: «Світ опускався на коліна – / Камінний, він хилився ниць, / І прилітала Україна / До мертвих Лесиних зіниць / Над страти всі та над бої / Безсмертя Лесине вrostало / В народ, що народив її. / І квola невисока жінка / Лице підводила бліде... / Народжувалася Українка / Для дивосвіту, що гряде» [141, с.13]. Постать саме цієї поетеси, яка боролася за можливість жити, дала змогу поетові глибше показати вчинки людей, які призвели до війни та численних смертей: «А вчені десь проектували / Найперший кулемет і танк. Століття кров'ю ще не змило своїх героїв імена, / І лиш за рік початись мала / Найперша світова війна» [141, с. 12].

У вірші «Справедливість» поет прагнув досягнути образ Дон Жуана з драми Лесі Українки «Камінний господар». Він розкрив справжню сутність Дон Жуана, показав його закам'яніння, підлість та відчуття безкарності: «Все починається з чуття, / Що ти безкарний відтепер вже /... Потрібно все ж таки, щоб хтось, / Мов совість був перед тобою. / ...Крізь страх нелегко прорости. / Коли ж безпечно ти зіп'явся – / Існуй вже.» [141, с. 13]. Автор не випадково звернувся до цього образу, оскільки в усі часи існували такі люди, які не дотримувались моральних настанов. Епіграфи до твору, що є рядками з драми Лесі Українки («Дон Жуан (зі страхом одкриває обличчя. Глянув. Здавленим від несвітського жаху голосом). Де я? Мене немає... се він ... камінний! (Точиться від свічада вбік до стіни і притуляється до неї плечима, тремтячи всім тілом)» [141, с. 13]), індивідуально-авторська метафора («ти вечоровість в день приносиш») та звертання «бевзю» увиразнюють головний мотив вірша.

У В. Коротича є низка поезій, написаних верлібром («Кіно», «Пісня», («Кіно»), «Карпатський ліс», «Прощання з аеродромом», «Без тебе»), в яких він, за твердженням Наталії Науменко, як і І. Драч, «на нових засадах відроджує вітменівську «поетику повсякденності»» [193, с. 12]. Так, у поезії «Кіно» автор

продемонстрував здатність будь-якого фільму відтворювати події різних часів («Весна за вікном, а в залі снаряди падають з виском, / З екрану залізо котиться на блискучий паркет долівок» [135, с. 10] та описав процес зльоту літака з аеропорту («А вітер грав для нього дивні гами, / Немов оркестр, повернений із літ, / І фюзеляж планети під ногами / Тремтів, як самольот, що йде на зліт» [135, с. 10]).

Форма верлібру та розмовна тональність творів дала змогу авторові в поезії «Пісня» акцентувати увагу на необхідності збереження культурних надбань свого народу («Коли ж пісні немає, тоді вмирає людина, / І навіть ховати ніяк / Її, / Бо – немає пісні...» [135, с. 10]), а у вірші «Карпатський ліс» змалювати красу цього осередку незайманої природи, що постає джерелом натхнення й сили для ліричного героя: «Ви щедрі – / Мені даруєте дерев квітучих свічі. / Кричу, що мені замало, – ви хилите ще: / хоч сто бери! / Приходжу до вас, щоб думати / Про час, про життя і вічність. / І не можна бути самотнім, / Торкаючи ваші стовбури...» [135, с. 11].

В. Коротич осмислював і складні філософські проблеми, зокрема в поезії «Чиж» з циклу «З віршів про птахів» звертався до питання сутності життя людини, яка в плині повсякдення незрідка забуває про високість свого призначення. Птах звик жити у квартирі й не прагнув до життя на волі, як і чимало людей, котрих повністю поглинула сіра буденність: «чиж жив у домі, наче цуценя. / Якщо пурхав – тільки для розваги... / Він полюбляв / затанцювати часом на паркеті, / і крила йому дуже заважали», але ж «Птахи літати мусять. / Чи не так?» [134, с. 97].

Своєрідним продовженням авторських роздумів стала поезія «Життя», у якій зображено юнака, життя котрого минало спокійно та розмірено: «Нічого не було. / Не ниють рани. / Ні замахів, ні бур, ані боїв. / Він дуже м'яко спав. / Він смачно їв. / Від роздумів не прокидався рано» [134, с. 97]. Однак зрештою ліричний герой замислився над своїм буттям і усвідомив, що якісь зміни все ж таки потрібні: «Щось вимарилось хлопцеві нове: / що він не той, / що він живе, себе не показавши, / і яюсь, взагалі, не так живе» [134, с. 97]. Наприкінці твору

автор подає прислів'я, що яскраво відтворює внутрішні суперечності ліричного героя, його боротьбу з власними слабкостями: «За журавлями хлопець зорить в небо, / затиснувши синицю у руці» [134, с. 97]. Г. Сивокінь наголошував, що В. Коротич «вправно володіє образним словом, уміє відшукати нові його можливості. Думка в його поезіях розвивається енергійно і чітко, закріплюючись остаточно, як правило, в заключних рядках» [268].

До поетів-шістдесятників належить також Б. Олійник, який привернув до себе увагу читачів і критиків спочатку публікаціями в періодиці другої половини 50-х років, а незабаром і дебютною збіркою «Б'ють у крицю ковалі» (1962). Серед інших новобранців літератури журнал «Дніпро» найчастіше друкував саме Б. Олійника: тут протягом 50–70-х років було опубліковано понад сорок його творів. Це і поеми («А він її шукатиме», «Дорога», «Урок»), і послання («Миколі Островському», «Комсомолу»), і балада («Сто тринадцятий полк»), і «діалог» («Віч-на-віч»), і пісня («Пісня про селекціонера»), і віршований «портрет» («Дядько Яків»), і твір із суто авторськими жанровим визначенням – «речитатив» («Про кохання і пістолети»), є і різні за тематикою ліричні вірші – інтимні («Побачення», «Чайка» та ін.), громадянського («Моє бажання», «Приїжджай, мій брате!» тощо) та філософського («Межа», «Віч-на-віч» тощо) спрямування.

На перші кроки Б. Олійника одразу з прихильністю відгукнувся Б.Кравців, відзначивши, що молодий поет «виявив себе як добрий майстер віршованої форми і як прихильник новаторських шукань у поезії» [171, с. 318]. К.Терещенко зауважує, що для ранніх поезій Б. Олійника характерні «конкретизація творів адресатам, єдність поколінь, глибоке проникнення в соціально-політичні, філософські проблеми, що хвилюють суспільство» [307, с. 30]. А А. Мойсієнко акцентує на тому, що його доробок вирізняється «сюжетно-оповідним творенням, що тяжіє до народнопісенного ладу баладної, притчевої традиції, з виразною морально-етичною і психологічною заостреністю і неодмінною адресацією (нерідко через внутрішнє «я») нашому сучасникові» [184, с. 136].

У поезії Б. Олійника патріотична тема, пам'ять про славні сторінки минулого народу, вболівання за долю сучасної української людини поєднуються з уславленням діянь компартії.

Національно зорієнтовані твори молодого поета далеко не завжди мали схвалення тодішнього офіціозу. Так, надрукованій у журналі «Дніпро» (1967. № 1) поемі «Дорога» ЦК ЛКСМУ у своїй постанові закидав «ідейні прорахунки» [15, с. 2], констатував, що «об'єктивістська, просякнута сумом і безвихідністю позиція автора при зображенні й оцінці життєвих, моральних, мистецьких доріг залишила його безпорадним у власній позитивній програмі» [15, с. 2]. Як наслідок, зазначав Б.Кравців, його було звільнено з посади заступника відповідального редактора «Дніпра» і залишено тільки в складі редакції.

У 70-ті роки творчість Б. Олійника привернула увагу КДБ і лише заступництво В. Щербицького врятувало його від переслідувань, про що згадував В. Кравчук у статті «Маємо те, що маємо».

Відданість комуністичній ідеології Б.Олійник декларує в низці «дніпрянських» творів. Так, по гарячих слідах XXII з'їзду партії (1961) він звеличує «Безсмертну книгу» – третю програму КПРС («Безсмертна книга»); називає комсомол «долею моєю, братом моїм» («Комсомолу»); заявляє про свою невіддільну єдність з ним: «Іду я в мільйонних рядах комсомолу / Рівняючись гордо на Партії стяг» («Як серце своє»); проголошує себе і все своє покоління продовжувачами справи М.Островського («Миколі Островському») тощо.

Водночас у 1967 р. Б.Олійник публікує поему «Дорога», що вразила сучасників «своєю непідробною розважливою мудрістю, своєю філософією дії, своєю аристократичною несуетністю, благородним намаганням збагнути глибинні механізми світоустрою» і «стала своєрідним ембріоном усього майбутнього олійниківського епосу, продемонструвавши в мініатюрі, вочевидь, увесь комплекс і класичних, і самобутніх ознак – народність, ліричність, діалогічність, романтичність і т. ін.» [280].

Сюжетно спираючись на низку подій і постатей з минулого та сучасного – від середньовіччя до космічної ери, від Г. Сковороди до В. Симоненка,

уводячи в текст баладу і притчу, оповідання і легенду, автор у прагненні осмислити важливі філософські, морально-етичні проблеми звертається до образу дороги як традиційного символу людського життя, що нерідко з'являється у творах українських митців, зокрема в бароковій літературі, у текстах Г. Сковороди, де згадка про дорогу символізує «пошуки сенсу власного буття, істини» [102, с. 76].

Він акцентує на тому, що в різні часи були мислителі, які прагнули віднайти істинний смисл життя та осмислити сутність окремої людини: «З глухих кутків, діставши древні посохи – / Бамбукові, тернові, під горіх, – / Ішли філософи, брели філософи / Шукать начало пройдених доріг... / Ціпками Землю торсали і мацали, / Щоб відшукать Дорогу всіх доріг» [203, с. 4]. Однак, на відміну від цих одинаків, більшість обирає для себе інше існування, віддає перевагу матеріальним приземленим речам: «А їм під ноги, предметно і звужено, / Лягали жорстко, точні і скупі, / Дороги куці від корчми до пужална / І від кошар старих – на водопій, / Не мозком уподобані, обчислені, / А черевом проорані в черінь» [203, с. 4].

Б. Олійник виокремлює різні типи людей, зокрема вказує, що існують цілеспрямовані люди, які плекають мрію і попри всі перешкоди впевнено йдуть до неї; є і такі унікальні індивіди, які можуть підняти народ до боротьби; є ще й заздрісні люди, підлі, які підлаштовуються під будь-яку владу, про що яскраво свідчать образи Слуги та Владики («Владика знав ціну своему Слuzі: / Що за найменше просування вище / До обітованого сану «Пан», / Він ладен шкварити на кладовищі / По черепах праматерів гопак; / Що в нього не було хребта по вісі, / І коб вгодить Владиці хоч на мить, / Він легко міг собою цифру вісім / У вищому натхненні сотворить» [203, с.12]), тощо.

Філософічність властива й іншим творам Б. Олійника. У низці ліричних («Межа», «Друзям», «Віч-на-віч» тощо) та ліро-епічних («Урок») творів порушуються вагомі екзистенційні та онтологічні проблеми. Скажімо, у вірші «Друзям» (пізніша назва – «Товариству») поет акцентує увагу на швидкоплинності життя і важливості дотримання моральних цінностей:

«Практичний вік в кібернетичнім лементі / Тверезим пальцем тиче нам в лоби: / «В природі є лиш білі й чорні лебеді». / Брехня, панове. Є ще й голубі! / І є любов. І дружба неоплачена...» [204, с. 2]. Однак, твердить автор у вірші «Зрадити може гвинтівка, кохана...», лише з роками люди замислюються над власним життям і починають усвідомлювати, що сховатись «... можна – від когось. / Від себе ж – ніколи й ніде» [204, с. 5].

У вірші «Віч-на-віч» автор звернувся до образу ворона, який у фольклорі уособлює «зловісного птаха, пов'язаного зі світом мертвих» [233], і «проникає у таємниці світу: передбачає різні події, особливо сумні [...]; приносить звістки, правда, завжди трагічні» [233]. У цьому творі, що має підзаголовок «діалог», ворон вказує на вічність, час, який швидко минає: «Ворон: «– Ти на бій мене кликав? / Підходь же: я – Час, / Я – начало й кінець всіх богів і пророків. / Але ти, що безсиліший краплі води, / Порошина на вічних дорогах Всесвіття, – / Як посмів ти мене, Владаря із Владик, / Навіть в думці мізерній своїй зачепити?!» [202, с. 51]. Однак, відповідно до переконань покоління письменників-шістдесятників, у центрі Всесвіту стоїть людина як найголовніша особа на Землі, яку не може здолати час, тож ліричний герой з гідністю відповідає: «– Я би гостя просив добирати слова. / Бо хоч влада його над життям і всесильна, / Все ж осмілюсь підкреслити, що я не трава, / Не мураха й мікроб, а Людина!!!» [202, с. 51].

Не оминув автор і такої проблеми, як поступова втрата людством духовності, морально-етичних ідеалів, ненастанне переважання матеріального й постійний потяг людей до наживи: «– Божевілля! Він, здається, / Ще й радіє, цей мовчун, / Що природа, насміявшись, / Записала його в стайню, / Де на біблії й корані / Шулери в очко печуть. / Де корогвами торгують, / Як шевйотом на костюми, / Розбитні дівчата й хлопці / На базарищі ідей. / А брати їх в свої нори / пруть у товстопузих сумах / Сірники й центнери мила, / Сало й сіль про чорний день» [202, с. 51]. Людство, на його думку, постійно повторює одні й ті самі помилки, незважаючи на те, що вже літає в космос, освоює нові простори: «...

“дядько” абстрактний ваш / сьогодні, зіпершись на формулу, / Уже замахнувся на космос / І наступає на вила» [202, с. 53].

Однак за всіх часів були справжні патріоти, які не зраджували своїх переконань і принципів, а потреби країни й народу ставили вище від власних бажань: «... йшли на палю / Гус, і Гонта, й Залізник. / За ідею ж – не за сало, / Не за щерблений п’ятак! / Може ти згадаєш, Вороне, / Як німіли солов’ї, / Коли йшли в залізних шорах / Прадіди на Соловки?» [202, с. 51].

До аналізованого тексту автор уводить алюзії на вірш Т. Шевченка («... тече вода / з-під явора на долину» [202, с. 52]) і на поезію Едгара Аллана По «Ворон» («Never more»), що підсилює тужливі настрої вірша.

Б. Олійник неодноразово акцентує на тому, що в соціумі завжди існували різні пороки, зокрема підлість, зло, ненависть тощо. У поезії «XX-й вік і Гамлет» він проводить паралель між минулим і сучасним і доходить висновку, що й зараз ці вади притаманні людству: «Тінь і світло. Спалахи й падіння / Не міняють суті у віках. / Голубом над персами дівчини – / Парубоцька трепетна рука. // Будуть діти і весілля добрі, / Щастя, чад і дзвонкова сльоза... / Але тихо, як холодна кобра, / З райських кущів зрада виповза» [206, с. 63]. Ремінісценції на твір В. Шекспіра «Гамлет» («Йоріковий череп», «Бути чи не бути?»), кольорова гама, індивідуально-авторські метафори та епітети («чорним знаком вічного питання», «первозданний і одвічний сум», «одвічне питання») глибше й точніше розкривають міркування ліричного героя щодо стану суспільства в цілому.

У 1968 році в журналі «Дніпро» були опубліковані поезії із книги «Рух» («Стою на землі», «Це вічний колобіг»), у яких поет продовжує філософсько-моральні роздуми над тогочасними проблемами.

У поезії-діалозі сина з матір’ю «Стою на землі» автор в іронічно-пародійній формі з активним використанням графічного прийому «драбинки» зображує життя поета в сучасному місті як невіддільної частини світової цивілізації з її калейдоскопічним вихором подій: політичних («число похоронних з В’єтнаму»), економічних («девальвація»), наукових («ракетоплани»), мистецьких («інсценізація класичних творів») тощо. У цьому космополітичному

місті «шаленого / скаженого» двадцятого віку він губиться як митець («спритно, / як спринтер, / петлюю між літер, / порожні, як вітер, / слова не зігріті / кладу на палітру»), захоплюючись своїми поетичними «знахідками» на кшталт «Білі вишні / Як білі вірші». І лише повернення до рідного села – основи традицій, світогляду, морально-етичних цінностей народу – зроджує надію на справжню творчість: «Нарешті – Зачепилівка. / Вийшов на Бабенковій. І одразу: / – Синочку!!! – / Мати... / Баби... / Тітки... / Дядьки... / Родичі... / – Здрастуйте, мамо. Оце ж і я. / (Ти диви: заговорив нормально!) / Стою на своїй землі» [206, с. 66].

У написаній прозою поезії «Це вічний колобіг» автор за допомогою образу корабликів, що невпинно рухаються, передає безперевний плин життя і його неминуче завершення – смерть: «... наші дні, немов хисткі кораблики, пливуть на спад по лінії параболи, яка назад не вигнеться ніколи» [206, с. 66]. Він звернувся до образу працюючої бджоли, яка знає своє призначення на землі – приносити користь: «Бджолі за працею нема коли згадувати наперед. Відтак до крихти віддає свій мед, переливаючи з минулого в майбутнє, за всіх обставин і часів – солодкий. Хвали його, чи гудь» [206, с. 66]. Так і всім людям, і самому ліричному герою необхідно зрозуміти, у чому полягає їхнє життєве покликання: «Як важко людям видертись до суті! І все ж – ідуть... Ідуть... Іду» [206, с. 66].

У поемі «Урок» Б. Олійник звертається до трагедії сербського містечка Крагуєвац, де в ніч з 20 на 21 жовтня 1941 року німецькі загарбники розстріляли сім тисяч чоловік, серед яких – триста гімназистів разом з їхніми вісімнадцятьма учителями. Поет вважає, що не випадково він народився саме в цей день, хоч і на кілька років раніше, це закономірність, оскільки «в цьому світі ... усе зв'язане: причина – наслідок, день і ніч, народження й смерть, куля і вказівний палець... Ніщо не зникає в цьому світі... Закон збереження матерії і ... пам'яті» [213, с. 29].

Головна ідея твору полягає в необхідності не лише засвоїти уроки минулого, а й зберегти історичну пам'ять, що є важливим чинником самоідентифікації особистості: «... Має пам'ять / зоставатись, як осердя. / Ми від

неї, наче віти, / що вчувають корінь свій. / Пам'ять віри. Пам'ять роду. / Пам'ять прапора і серця. / Лиш по пам'яті в людині / впізнає Людину світ» [213, с. 31]. Водночас митець-герой наголошує на тому, що кожна людина упродовж усього життя повинна залишатися вірною певним переконанням і принципам: «... Я вчив вас уперше творити свій крок. // Та знайте: останній ваш крок на путі / не менше важливий, ніж перший, в житті, / Бо він увінчає спіраль, як виток, / З якого нащадки творитимуть крок / До істини з істин, якій не зітліть: / «Людина впаде, так стоятиме ж світ»» [213, с. 31].

Б. Олійник із неприхованим сарказмом та гнівом пише про німецьких завойовників, які вбивали дорослих і дітей і на території України: «Комендант Яновського табору [...], штурмфюрер Густав Вільгауз у спортивному азарті стріляв із автомата з балкона канцелярії у в'язнів, що працювали в майстернях, потім передавав автомат своїй дружині, і вона теж стріляла. Інколи, аби потішити дев'ятирічну доньку, Вільгауз примушував підкидати в повітря 2 – 4-річних дітей, і стріляв у них. Донечка плескала в долоньки (боже, яка невинність!) і кричала: Тату, ще, тату, ще!», і він стріляв» [213, с. 30].

Філософські відступи, внутрішнє монологічне мовлення, діалоги, уведення неримованих прозових частин, переплетення різних часових площин увиразнюють ідейний задум поеми й проектують події твору на різні народи та різні часи.

Воєнну тематику – одну з наскрізних для Б. Олійника як представника покоління дітей війни – він розробляє і в інших творах. У вірші «Ми не хочемо...» завдяки прийому художньої умовності, що дав змогу авторові поєднати ті страшні часи й сучасність, ліричний герой згадує своє воєнне дитинство і свого батька, який загинув у бою: «Я в шість років побачив, як впали підкошені / Автоматною чергою хлопчик і дівчинка. // ... Батька також нема. Під дніпровською кручею / Він упав, по-солдатськи, в руках із гвинтівкою» [207, с. 69].

Мирний і спокійний сон громадян охороняють солдати, які завжди перебувають на сторожі своєї країни й готові в будь-який час оборонити її від

нападників, – про це йдеться у вірші «В дозорі»: «Я у дозорі. / В мене в руці / Ключ од війни і колисок» [201, с. 5]. Чимало таких вірних синів свого народу, хоробрих воїнів загинуло під час війни в різних куточках нашої планети: «В сивих могилах сплять вояки, / Землю поклавши під голови. / Їхні онуки в мирі й теплі / Сни золоті нанизують. / Місяць над ними – люлі-люлі – / Тихо пливе колискою. / Вранці під зводами райдуги / Рушать вони у вічність» [201, с. 4]. Індивідуально-авторські метафори та образ ночі допомагають краще передати почуття ліричного героя та акцентують увагу на тому, що пам'ять про солдатів не зникне ніколи: «... Сплять на привалі вічним бійці, / В наших серцях прописані» [201, с. 7].

Про мужність, самовідданість та героїзм простих солдатів пише Б. Олійник і в баладі «Сто тринадцятий полк»: «Дванадцять ночей і дванадцять днів / стояли вони у диму і вогні. / Тринадцятий день нанизався на штик, / Лишилось в полку двадцять сім чоловік» [209, с. 14], Числова символіка числа дванадцять, що означає «верхню межу відліку, завершеність, а отже, силу, могутність» [282, с. 63], та число тринадцять, яке символізує «смерть і водночас початок нового життя» [282, с. 63], дають змогу поетові акцентувати увагу на тому, що на зміну відважним солдатам прийде нове покоління юнаків, готових, як і їхні старші побратими, боротися за свою Батьківщину: «... Затиснувши міцно гвинтівку в руці, / В колони шикуються юні бійці. / Стоять вони твердо в несхитнім строю, / На вірність Вітчизні присягу дають» [209, с. 14].

До проблеми війни та миру звернувся митець і в поезії «Під Золотими воротами». Цей вірш, на думку Наталії Костенко, «один з найбільш віртуозних, поліфонічних, музичних творів поета, побудованих на основі контрапункту, одночасного розгортання протилежних за смыслом і звучанням мотивів, які зрештою сплітаються, але не утворюють гармонії, завершуються дисонансом» [152]. Поєднання різних часових площин та наративних форм оповіді, вживання дужок і трьох крапок дозволило авторові відтворити жахи війни та оспівати молодість і кохання: «За Золотими воротами / мила малеча лепече і ... / (Рота –

за ротою. / В землю – по плечі. / В шанці...) / ... За Золотими воротами / Ми зупинились, / од щастя розгублені» [210, с. 21].

У вірші «Луна» автор використав три крапки, дужки й тире, щоб передати весь трагізм війни, фатальність її численних втрат, і змусити читача замислитися над цією трагедією: «Умерла луна. Хтось глухо упав. / А відлуння немає. / – Патронів по три. Безкозирки – за пояс! – команда (...шаланда...). / Остання атака. Остання цигарка. / І – попіл (...в окопі...)» [206, с. 63]. Образ луни, на нашу думку, вказує на те, що події страшної війни відлунюватимуть і наступним поколінням як спогад і водночас як нагадування молодим, що своїм життям вони забов'язані героїзму батьків, котрі загинули в боротьбі з ворогом: «... Як вмить скрикнула жінка – І ти народився, / Ти – сірооке відлуння...» [206, с. 64].

У поезіях «Ждіть нас, нові планети!», «Тяжіння серця» Б. Олійник торкнувся і актуальної на той час теми польоту в космос та освоєння нового простору: «Ну от, вже за Гагаріним й Титова / Послали ми до нових берегів» [200, с. 50]. Цей мотив, на думку А. Мойсієнка, у творчості митця зазвичай «“виростає” на основі проникливого дослідження автором земних, людських доль» [184, с. 136], що яскраво передано в цитованій поезії «Тяжіння серця». Тут автор порівнює працю космонавтів із першими кроками молодих людей, які залишають своїх батьків, дім і нерідко рідний край. Тільки згодом вони зможуть оцінити всю значущість того, що втратили: «Отак колись, мій друже, на світанку / Поміж почесну варту яворів / На гамірні космічні полустанки / Нас приведуть кохані й матері. // ... І коли вже хмари-дими / Од нас сховають даль і отчий дім, / Ми раптом зовсім іншими очима / На землю-матір глянемо тоді» [200, с. 50]. Стан певного хвилювання ліричного героя, його прагнення до нових звершень і сум за дорогими для нього людьми та речами яскраво передано за допомогою різномірної лексики (Гагарін, Титов, космоплани, космольоти, земне тяжіння, явори, отчий дім, земля-матір, кохані, матері) і своєрідного авторського афоризму («Земне тяжіння можна побороти, / Тяжіння серця – не дано збороть!» [200, с. 50]).

Уже традиційно для шістдесятників поет звертається до образів простих і чесних людей – своїх сучасників. Зокрема підносить працю будівельників («Зодчий»), мулярів («Пам'ятник»), селекціонерів («Пісня про селекціонера»), листонош («Найкраща професія»), а у вірші «Дядько Яків» виводить образ фізично скаліченого, але духовно не зломленого війною робітника.

Особливе місце у творчості Б. Олійника посідає образ матері, який «символізується, виступає основним мірилом добра і зла, а також онтологічною основою існування кожної особистості» [110]. Свідченням цього стали, наприклад, його відомі поезії «Мати сіяла сон», «Мати наша – сивая горлиця», «Поговоримо, мати», «Пісня про матір» і передусім «Сива ластівка». Але ще до них у журналі «Дніпро» був надрукований вірш «Мати», що згодом увійшов до збірки «Вибір». Автор створює монументальний образ матері («Мати дуже висока, древніша од космосу / На плечі в неї райдуга гнеться коромислом»), яка попри загальний захват перед науковими досягненнями людства з тривогою чекає на землі свого сина-космонавта, а тому «йде за село, на околицю, / І стає на коліна, і небові молиться. / ... Мати молиться в небо... / на рідного сина».

Серед «дніпровських» творів Б. Олійника є і особистісна лірика, у якій герой, що асоціюється безпосередньо з автором твору, звертається до свого дитинства, рідного краю та близьких людей. Так, у вірші «Там, за рікою, вітер...» поет із великим захопленням говорить про дорогу його серцю Полтаву, про що свідчить, зокрема, неодноразове звертання до міста («місто моє хороше», «моя Полтаво»), де «... по високих кручах / Гоголь колись ходив. / Слово своє жагуче / Мирний Панас гострив» [207, с. 69].

Щира любов до своєї землі, до її працьовитих, чесних і вірних жителів звучить і в поезії «Приїжджай, мій брате!» [212, с. 7]: «У моїх Санжарах / Медом пахне, / Ходять-бродять хмари, / Наче птахи. // ... Чуєш, друг русявий / Із Тамбова, / А у нас полтавки / Чорноброві. // Приїжджай, чекаєм, / Пестим квіти. / Люди в нашій краї / Серцем світлі» [212, с. 7]. Найвлучнішими характеристиками цієї поезії будуть її доброзичливість, гостинність та велика

теплота, із якою ліричний герой звертається до своїх відомих і невідомих приятелів.

Молодечий запал юного героя-митця, його завзяття і бажання служити своєму народові знайшли своє відображення у вірші «Моє бажання» (1958): «Серця чистий вогонь / Молодих поривань / Для народу свого / Я віддам без вагань. // А якщо у бою / Я спіткнуся від куль, / То залишу в строю / Свою пісню дзвінку» [207, с. 68]. А віршем «Проза» Б. Олійник віддає данину своєму фаху журналіста. Його ліричний герой круто міняє свою долю: замість романтичної поезії обирає «сан журналіста»: «залишив країну під грифом «Фантазія» / І ступив на шорстку недвозначність землі» [205, с. 83]. На цьому шляху на нього чекають нелегкі випробування («Підривавсь на степжках я, мінованих / Наклепом, / І губився у димі фальшивих завіс» [205, с. 83], що лише загартовують дух: «моє слово ставало кастетом / На несхибних правицях рішучих громів» [205, с. 83]. Тож ліричний герой робить свій громадянський вибір: «Я вивчаю життя не з холодних підрядників, / А з гарячої книги робочих долонь!» [205, с. 83].

Органічною частиною творчого доробку Б. Олійника є інтимна лірика, головним мотивом якої, на думку Ольги Проскурні, є «туга за втраченим або нездійсненим коханням, поєднана зі світлими спогадами». Водночас у ній немає «бурхливої чи руйнівної пристрасності, трагічного сприйняття невдач у коханні, немає жодних нарікань на несправедливу долю. Натомість є виразна щирість, задушевність, емоційність» [232, с.32 – 33].

У поезії «Побачення» йдеться про втрату пристрасного почуття ліричного героя до дівчини, що зумовлено її фізичною вадою: «Руку взяв, заглядаючи в очі, / І – здригнувся, як від гострого леза, / Бо відчув замість пальців дівочих / Холодок рукавички протеза» [211, с. 10]. Автор із великою прихильністю ставиться до юнки, про що свідчать звертання та демінутиви (Валю, хмарини, сльозинки), і з антипатією – до юнака, для характеристики якого використовуючи індивідуально-авторський епітет «протезне серце»: «Прийде той, в кого серце орлине, / Не таке, як у цього, – протезне» [211, с. 10].

У вірші «Чайка» автор звернувся до образу чайки, яка у фольклорних творах є символом зажуреної жінки. Чайка-жінка побивається за своїм коханим, коли той відпливає в далеку путь, сповнену небезпек і невтомної праці: «Ти на причалі у білому платті, мов чайка, / Тихо махнула востаннє рукою-крилом / Плачуть росою каштани над рідним порогом, / Жовта акація квітом розлуки цвіте...» [200, с. 51]. Жовтий колір, що символізує розлуку, увиразнює ідейний задум не лише аналізованого вірша, а й поезії «О жовтий цвіт...» (1965): «О жовтий квіт мелодії розстань / Над строгими квадратами перонів ... / І вічний сум. І подано состав. / І ти пливеш од мене на платформі» [214, с. 63].

Тим часом особливу увагу у вірші «А він її шукатиме...» привертає голубий колір, через який автор передає душевні хвилювання ліричного героя та його платонічне кохання до дівчини, котру він випадково зустрів на вокзалі: «Я буду йти, зажурений, / Затисши в серці біль. / Шукатиму між мулярів... / У светрі ... голубім» [199, с. 108]. Ця зустріч повністю змінила життя юнака, у якого було вже «три судимості» [199, с. 108]: «Не ждїть його в міліції / В тривожні вечори: / Цілюють йому вилиці / закохані вітри» [199, с. 108].

У поезії «Мелодія», покладеній на музику, домінує настрої смутку ліричного героя, який усвідомлює, що життя швидко промайнуло. Однак він усе ж сподівається побачити ще раз свою кохану жінку: «Заболю, затужу, заридаю... в собі, закурличу, / А про очі людські засміюсь, надломивши печаль. / Помолюсь крадькома на твоє праслов'янське обличчя, / І зоря покладе на мовчання моє печать [208, с. 12]. Ідейний задум вірша увиразнюють індивідуально-авторські дієслівні метафори, персоніфікація та образ снігу («Там, де ми відбули, там, де наше відтгохкало літо, – / Забіліли сніги... забіліли сніги... замело»).

До найвизначніших представників молодого покоління письменників належить В. Симоненко, якого називають «прапором шістдесятництва», «символом шістдесятництва», «найбільшим шістдесятником з шістдесятників» [276], котрому судилося, твердив І.Кошелівець, «на одному з критичних поворотів історії бути обранцем, устами якого промовляє доля нації» [167, с. 7].

Поезія В. Симоненка вразила сучасників не вигадливою формою, а новизною змісту, здатністю схоплювати ключові проблеми свого часу, умінням передати нове світовідчуття молодого покоління письменників, що входило в літературу в умовах хрущовської «відлиги». Як спостеріг В. Стус, «Коли деякі його ровесники, стаючи в позу, відшукували для себе модерних метрів, то Симоненко повертався виспраглим лицем до гнівної музи Т. Шевченка... Він відважився бути не новатором» [292]. А М. Жулинський узагальнював: він «у своїй творчості досяг найвищого піднесення та органічного поєднання духовних і громадянських, лірично-емоційних і суспільно-протестних складників образно-виражального світопогляду як неповторної і багатовимірної суті творчого самоздійснення» [95, с. 959].

За десять років творчого життя В. Симоненко стрімко еволюціонував від комсомольця, члена партії, журналіста обласних газет «Черкаська правда» і «Молодь Черкащини», пізніше кореспондента республіканської «Робітничої Газети» в Черкаській області до перекonanого заперечника радянської системи, який писав: «На цвинтарі розстріляних ілюзій уже немає місця для надій». У боротьбі за творчу спадщину поета влада представляла його як свого вірного апологета. М. Негода твердив, що В. Симоненко завжди і в усьому був комуністом. «Він був комуністом» – повторював за ним Б. Олійник у передмові до збірки вибраних творів В. Симоненка «Поезії». І вони мали для цього підстави, адже в творчому доробку поета були вірші відповідного ідейного спрямування на кшталт «Чуття великої любові», «Завжди ми, Росіє, з тобою» та ін. От і в журналі «Дніпро» за 1970 рік, один з тих п'ятнадцяти років, коли збірки опального автора в УРСР не видавалися, був розміщений вірш «Від серця поклонюсь»: «Куди б мене дороги не манили / І хто б мене звернути не хотів, / У мене хватить розуму і сили / Іти по тій, що Ленін заповів» [270, с. 13]. Але слушно зауважував О. Зінкевич, що «деякі дослідники, різних ідеологічних спрямувань, вважають, що Симоненко – комуніст. Та коли ми візьмемо будь-який твір Симоненка, ви не знайдете жодного, який був би, за словами покійного Руденка, епідемічним» [106], а С. Тельнюк наче доводить цю думку до логічного

завершення: «Смерть вибила його з найпереводіших лав борців-лицарів, але далі воювала його поезія, його творча спадщина, пам'ять про нього [...]. Не вмер би Василь Симоненко – його б вони загнали туди, куди загнали В. Стуса, чи І. Світличного, чи Є. Сверстюка, чи І. Дзюбу, чи О. Бердника, чи багатьох інших [...]. Але – і в цьому я непохитно впевнений – не змусили б його відмовитися від свого “Я”» [278, с. 4].

Погляди В. Симоненка на радянський лад передає «Балада про зайшого чоловіка». Написаний за півроку до смерті, цей твір у 60–70-х роках охоче друкувала українська еміграція (зокрема часописи «Сучасність», «Український засів»), але не включався до радянських видань його поезій аж до початку 80-х років, тож «материковий» читач міг з ним ознайомитися лише за публікацією в журналі «Дніпро» 1969 року.

У щоденнику «Окрайці думок» від 16 жовтня 1962 року В. Симоненко занотував: «Немає нічого страшнішого за необмежену владу в руках обмеженої людини» [276]. Саме тому в «Баладі про зайшого чоловіка» він висміює комуністичний лад і особливо вождя, що прагнув до повного підкорення багатьох народів: «На свято зелене з густих заплав / Прийшов чоловік і надію посіяв. / – Мене, люди добрі, пан-бог послав, / Щоб я вам зачав Месію» [277, с. 124]. Автор із сарказмом називає цього чоловіка, за яким вгадується постать Й. Сталіна, «приблудою», «зайшлим», «зайдою» і «визволителем»: «І хто тільки міг, той прибуді годив, / Ніс їсти і пити до хати, / Щоби визволитель безжурно дожив / В селі до наступного свята» [277, с. 124]. Він докоряє людям за покору, довготерпіння та небажання звільнитися від пут тирана, тому іронічно називає їх «слухняними ослами», які «Навшпиньки до зайди у хату зайшли, / – Він мертвий лежав серед хати. / Коли ж, проклинаючи грішних дівчат, / Омить його люд позбігався, / Побачили раптом: безплідний кастрат / Месію зачать нахвалявся» [277, с. 124]. За твердженням І. Кошелівця, «з твору на два десятки рядків можна вичитати всю історію СРСР у цілому» [166, с. 45]. Однак наглядачі за ідеологічною чистотою радянської літератури не зуміли адекватно прочитати

цей виразно антитоталітарного спрямування твір, тому він був видрукований у книзі «Лебеді материнства» (1981).

Несприйняття В. Симоненком поширеного в тогочасному суспільстві схиляння перед різномасними ідеологічними «вождями» прочитується й у вірші «Може, так і треба», де автор називає їх «геніальними людьми», «титанами», «безсмертними» і протиставляє «смертним» – простим радянським людям, не виокремлюючи з них і себе: «Може, так і треба неодмінно, / Як робить давно вже звикли ми: / Падати слухняно на коліна / Перед геніальними людьми» [275, с. 88]. Але, переконаний поет, такими вони стали лише тому, що «Мудрості своєї по краплині / Смертні вам, як бджоли, віддали». Звідси звучить заклик: «Генії! Безсмертні! На коліна / Станьте перед смертними людьми!» [275, с. 88]. Відомо, що в збірці «Земне тяжіння» цей твір друкувався без першої строфи. Коментуючи це чергове спотворення авторського тексту цензурою, І. Кошелівець вважав, що В. Симоненко мав на увазі «схиляння перед Марксом, Леніном, Сталіном», а без цієї строфи «конкретизація втрачається і мова переходить нібито на схиляння перед геніями взагалі» [166, с. 303].

У журналі «Дніпро» «Балада про зайшого чоловіка» була надрукована разом з іншими творами під загальною назвою «Пародії, жарти, байки», в яких поет кидає іронічно-сатиричний погляд на сучасну йому дійсність.

У соціально загостреній байці «Хміль на дубі» йдеться про чиновників, які за будь-яку ціну прагнуть до влади та почестей. В. Симоненко висуває важливу тезу, що без людей, без їхньої підтримки подібні бюрократи не змогли б посісти омріяних висот: «Довився якимось Хміль аж до верхів'я Дуба / І, зиркнувши на світ з такої висоти, / Надувся вельми, скопив губу, / Та й став ректи: / – Хвала мені! ... / ...– Мовчав би ти, базікало ледаче ... / Який би виріс ти, охота подивитись, / Коли б не мав по чому витись?» [277, с. 125].

У вірші «Два осли» автор звертається до фольклорного образу віслюка, щоб в образі обікраденого на ринку селянина висміяти людську глупоту: «– Як добре, все-таки, що ліг на віз я спати! / Якби заснув на ішаку своїм, / Мене б украли також разом з ним» [277, с. 124]. Натомість у сатиричному вірші «Суд»

він використовує низку професіоналізмів, за допомогою яких викриває бюрократизм чиновників і їхнє повсякчасне прагнення перешкоджати прогресивним змінам: «Параграфи присіли біля столу, / Примітки причаїлись у кутках, / Очима гострими підсудну прокололи / Цитати із багнетами в руках / ...Вона чужа, – параграфи сказали, / – Вона не наша, – мовив циркуляр, / ...І розіп'яли її, небогу... / Вона ні в які рамочки не лізла, / Вона – новою думкою була» [277, с. 123].

Тільки людину з власною думкою та несхитними життєвими переконаннями цінують і поважають, тому В. Симоненко в дидактичному посланні «Кривулякам» закликає читачів повсякчас залишатися собою. Для виразнення головної думки твору він вдається до імперативних речень, зокрема й заперечних: «Не видумуйте муки і драми, / Не видавлюйте з себе сліз, Правді в очі дивіться прямо, Не одводьте погляду вниз ... / Будьте схожі самі на себе – / Чи розумні, чи просто дурні. / Будьте чортом чи ангелом з неба, / Тільки не будьте штучні й смішні» [277, с. 123].

У «Пересторозі славолюбцеві» поет розмірковує про сенс життя, засуджує людські вади: «Одійде в морок підле і лукаве, / Холопство у минувшину спливе, / І той ніколи не доскочить слави, / Хто задля неї на землі живе» [277, с. 124]; у гумористичній мініатюрі «Помстилися» висміює безглуздість і недоречність помсти: «На Грубу Дрова затаїли злобу / І вирішили добре припекти / Оцю не раз обсмалену особу. / Не довго думали, вхопилися за діло. / – Ну й що ж? / – Нічого. Погоріли» [277, с. 124] та ін.

Над причинами появи негативних рис людської природи В. Симоненко замислюється також у поезії «Головешка». Він згадує перекази про життя первісних племен у гармонії з природою, коли люди були добрими, вірними, чесними: «Цілувались при зорях ночами / На крутих узбережжях озер. Говорили, що знали і вміли, Не таїли своїх думок» [272, с. 122]. Однак ця ідилія «небагатої, щирої сім'ї» була порушена, коли люди відчували прагнення до особистої наживи й навчилися обманювати інших заради власної вигоди, «як полізли люди у нори / І до того ж – кожен в свою» [272, с. 122], як вперше з'явився той

«найпаскудніший, підлий гад», котрий «украє, вихаючи задом, / Головешку «свою» з вогню» [272, с. 122]. І все ж поет вірить у можливість повернення до суспільної злагоди, до подолання роз'єднаності людей, «Тільки треба з усього світу / Головешки до купи знести» [272, с. 122].

Долати людську інертність, душевні лінощі, «Шкварити байдужість на вогні!..» радить В. Симоненко молоді у вірші «Гей, нові Колумби...». Підхоплений романтичним поривом до незвіданого, він закликає своє молоде покоління, цих «нових Колумбів й Магелланів», «Мріяти й шукати, доки жити», пізнавати світ: «Кораблі! Шикуйтеся до походу! / Мрійництво! Жаго моя! Живи! / В океані рідного народу / Відкривай духовні острови!» і водночас визначає мету свого життя: «Україно! Доки жити буду, / Доти відкриватиму тебе» [271, с. 24]. Для увиразнення своєї думки автор використовує звертання, риторичні оклики і запитання («Напнемо вітрила наших мрій!»; «Хто сказав, що все уже відкрито?» та ін.), метафори («Кличуть нас у мандри океани», «Бухту спокою облизує прибій» та ін.) тощо.

Своєрідним продовженням цього твору сприймається поезія «Ми думаєм про вас». У цьому посланні до «правнуків» ліричний герой виявляє глибоку турботу про їхню майбутню долю («Ми думаєм про вас. В погожі літні ночі, / В морозні ранки, і вечірній час, / І в свята гомінки, і в дні робочі / ... Тому серця у нас не витончена мука, / А радість голосиста і дзвінка» [275, с. 84]). Наче звітуючись перед нащадками, він говорить про життя своїх сучасників, що минає у праці і творчості «мрійній і тривожній», «Немов травнева неспокійна ніч», яким чужі «сонний спокій» і «ніжна тишина», тому «Прийдешнє осяває наші лица, / Неспокій творчий з вічністю єдна» [275, с. 84]. Віра у правоту своїх справ і помислів дозволяє цьому колективному «ми» протистояти неназваній зловорожій силі: «І тому ми спокійно і суворо / Стрічаємо у праці і борні / Наклепи злобні і тупі докори, / Потоки божевільної брехні» [275, с. 84]. Ліричний герой сповнений надії, що «правнуки» продовжать справу своїх предків.

У поезії В. Симоненка чи не найвиразніше акцентувалося на самоцінності людської особистості в її протистоянні безликій масі, переконанні, що так звана проста, звичайна людина – і сільський дід, і баба Онися, і косар-працелюб, і конюх Федір Кравчук та ін., – насправді духовно багата особистість зі своїм неповторним світом, індивідуальна доля якої є невіддільною частиною долі народу, країни. У цих творах уже немає оспівування соцреалізму.

У низці хрестоматійних на сьогодні поезій «Дід умер», «Баба Онися», «Піч» поет звеличує життя і працю своїх односельців, розкриває їхній духовний світ і життєві цінності. На думку М. Жулинського, саме реальні особи потрібні В. Симоненку «як свідки на його художньому трибуналі, що його веде сам поет від імені свого народу над тоталітарною системою» [94, с. 969]. Ці поезії привертають увагу своєю простотою і традиційною формою, що за нею читач відчуває глибокий зміст і велику силу почуттів автора.

Так, у вірші «Дід умер» В. Симоненко згадує свого діда, котрий замінив йому батька, тому герой-митець і вдячний йому за турботу, підтримку, виховання та велику любов. Він переконаний, що життєвий досвід діда, попри його смерть, нащадки збережуть для наступних поколінь: «Його думи нехитрі / додумають внуки, / і з очей ще віки пломенітимуть в них / його пристрасть і гнів, / його радощі й муки, / що, вмираючи, / він передав для живих» [275, с. 85]. Вдаючись до епітетів, автор зумів передати глибоку повагу й шану до простих, як цей дід, селян: «безіменні, / святі, / незрівнянно чудесні / горді діти землі, / вірні діти труда» [275, с. 85].

Інша автобіографічна поезія В. Симоненка – «Баба Онися» – присвячена його сусідці, чоловік і три сини якої загинули на війні: «У баби Онисі / було три сини. / У баби Онисі / синів нема» [275, с. 86]. Згадуючи про родинну трагедію селянки («Страшнішого ж горя нема, / ніж те, коли старість мати / в домівці стрічає сама»), ліричний герой переконаний, що науково-технічний прогрес, саме життя сучасників були б неможливі без її «подвигу»: «За те, / що ми в космос знялися, / що нині / здорові й живі, / я пам'ятник бабі Онисі / воздвиг би на Площі в Москві... » [275, с. 87].

У вірші «Піч» В. Симоненко зображує повсякденний побут жінок, їхню непросту працю та постійні турботи: «З тітки полум'я сон злизало, / Тітка гладить рукою глек, / Теплий ватяник зав'язала / На застуджений свій поперек... / Звично грюкають мляві двері, / Ніч гуде і димить у світ – / Скільки в пащу цій ненажері / Тітка вкинула кращик літ!» [275, с. 87 – 88]. Як бачимо, за допомогою метафори та її різновиду персоніфікації автор зумів показати складність жіночого буття, а відтак закликає людство полегшити гірку долю таких «тіток»: «Менше ми гіркоти нестимем, / Стане ближчою наша мета, / Як не будуть у небо димом / Підніматись жіночі літа» [275, с. 88].

Публікації в журналі «Дніпро» представляють В. Симоненка не лише як автора наснаженої громадянськими мотивами поезії, а й як майстра інтимної та пейзажної лірики.

У поезії «Мечі» (в окремих виданнях творів В.Симоненка твір друкувався без цієї назви і зі зміненим першим рядком: «Там, у степу, схрестилися дороги») образ дороги уособлює життєву долю закоханих, тож на цьому шляху трапляються різні перешкоди та негаразди. Автор порівнює дороги з мечами, які також здатні змінити долю людини: «Ген, у степу схрестилися дороги, / Немов у герці дикому мечі» [272, с. 122]. Образ схрещених доріг, що є наскрізною метафорою, несе значне смислове навантаження, це не лише незрадливість взаємних почуттів, а й готовність разом зустріти важкі життєві випробування: «Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш. / Твоя краса цвіте в моїх очах. / Але скажи: чи ти зі мною поруч / Пройдеш безтрепетно по схрещених мечях?» [272, с. 122]. Автор використовує також прийом персоніфікації, з допомогою якого підкреслює швидкоплинність людського життя: «І час неспинний, стиснувши остроги, / Над ними чвалить вранці і вночі» [272, с. 122].

У пейзажному вірші «З вікна» автор малює картину ранньої зими, коли «Полин снігів повзе по видноколу, / Лоскоче обрій запахом гірким. / лапаті, білі і колючі бджоли / Неквапно кружеляють понад ним...» [273, с. 49]. А водночас з допомогою персоніфікацій передає сумовито-журливий настрій ліричного героя: «Над сизим смутком ранньої зими / Принишкли хмари, мов копиці сіна. / Пливе

печаль. Біліють смолоскипи / Грайливо пофарбованих ялин – Вони стоять, немов у червні липи, Забрівши в сивий і густий полин» [273, с. 49].

Як бачимо, особливістю художнього стилю В. Симоненка є простота викладу, традиційність, наявність фольклорних образів, звернення до образів звичайних людей, які незрідка мають своїх прототипів, що свідчить про автобіографізм низки його віршів. Громадянський пафос багатьох творів В. Симоненка, в яких увиразнюється постать поета – борця із соціальною та національною кривдою, викривача радянського режиму, поєднується з увагою до багатого внутрішнього світу особистості.

Отже, вірші шістдесятників, які були опубліковані в журналі «Дніпро» в середині минулого століття, характеризуються широкою тематикою й проблематикою, зокрема поети зверталися до теми космосу та сучасно-наукового розвитку, який нерідко веде до девальвації духовності (І. Драч «Спрага», П. Олійник «Тяжіння серця»), осмислювали пороки суспільства (Б. Олійник «XX-й вік і Гамлет»), зображували різні типи людей (Б. Олійник «Дорога»), писали про швидкоплинність часу (Ірина Жиленко «Літак», Б. Олійник «Друзям»), відтворювали внутрішній світ жінки-домогосподарки, якій притаманні відчай і розчарування (Ірина Жиленко «Святкувало серце втечу в літо...», «Жаль», «Жіноче»), передавали тугу за дитинством та рідними людськими цінностями та багатий духовний світ простих селян (В. Симоненко «Дід умер», «Баба Онися») тощо. Поети вдавалися до різних видів лірики – філософська, патріотична, інтимна й пейзажна, та жанрів (шкіци В. Коротича; послання, віршовані «портрет», «речитатив» (за авторським визначенням), «діалог» Б. Олійника; «віршована поезія» І. Драча тощо), для яких характерні філософічність, інтелектуалізм, глибокий психологізм, а також використовували нові образи й різноманітні художні засоби.

Деякі поети-шістдесятники, зокрема І. Драч («Небо моїх мрій», «Дихаю Сталіним»), В. Коротич («Закриття»), Б. Олійник («Безсмертна книга») підтримували панівну партію й відповідно відтворювали це у своїх поезіях.

2.1.3. Феномен бунту поетів-шістдесятників

(В. Стус, І. Калинець)

До поетів-дисидентів, які протиставляли себе тоталітарній системі, заперечували провінційність української культури, виступали за відновлення прав людини та національне відродження, привносили нові мотиви в літературу, належать, зокрема, В. Стус і І. Калинець. Обидва митці друкували свої твори в журналі «Дніпро» в середині минулого століття, обидва стали символами гідності, нескореності й незламності духу.

Для В. Стуса межа 50–60-х років, зокрема період співпраці із цим журналом, була по-своєму важливою та значущою як час творчого, громадянського та національного самоусвідомлення. Саме в «Дніпрі» протягом 1963 – 1965 років він устиг опублікувати низку поезій і статті «Най будем щирі...» та «На поетичному турнірі». Причому стаття «Най будем щирі...» вийшла у світ у лютому 1965 року, вірш «Молодий Гете» – у липні того ж року, а вже 5 вересня відбулася відома подія в кінотеатрі «Україна», після якої почалася хресна дорога поета й дисидента.

У кінці 50-х – початку 60-х років про В. Стуса як поета писали мало. Можна згадати хіба що вступне слово до дебютної публікації його віршів під заголовком «Доброї путі» всіма знаного А. Малишка, в якому відзначалися такі риси поезії «цього молодого здібного літератора», як «своєрідність підходу до явищ життя і вміння узагальнювати ліричні роздуми (а не говорити про них загально)», органічна поєднаність «думки і художнього образу», чіткість і виразність «форми вірша», «добре знання мови» [180, с. 3]. А також статті в тій самій газеті, хоч уже й під іншою назвою – «Літературна Україна», «Традиція і ерудиція» М. Логвиненка та «Від спостережень до узагальнень» молодого тоді критика М. Ільницького.

Серпнева публікація М. Ільницького, певно, була останньою, у якій згадувалася постать невдовзі забороненого на підрадянському просторі поета. А еміграція про В. Стуса ще не знала: як констатувалося у короткому передньому слові «Від видавництва» до збірки поета «Зимові дерева» (1970), «На Заході ім'я

В. Стуса стало широко відомим у 1968 р. як автора «Відкритого листа до Президії Спілки Письменників України» з гострою критикою хуліганської напасти О. Полторацького на ув'язненого В'ячеслава Чорновола, але з його поезіями не багато читачів мали змогу ознайомитися» [285, с. 178]. Тож погодитися з думкою Ю. Бедрика, що період до появи збірки «Зимові дерева» можна назвати «добою неіснування Стуса в літературному процесі» [9], можна лише частково. Саме «дніпрянські» публікації знайомили тодішнього читача і з поглядами В. Стуса на літературу, і з його творчістю.

Стаття «На поетичному турнірі» постала як критичний відгук на твори переважно молодих талантів, уміщених у черговому випуску збірника «День поезії» (1963), що виходив у 1958 – 1967 роках. Відзначивши, що в ньому є «немало гарних творів» авторства П. Тичини, М. Бажана, М. Рильського, А. Малишка, В. Мисика, Л. Костенко В. Симоненка, І. Жиленко та ін., він констатує наявність у ньому й «продукції зразкових віршоробів, отих пристяжних літературних шкап, до яких так пасує мораль відомої байки Глібова про орачів та муху...» [290, с. 150]. Забуваючи, що «Мистецтво – не ілюстрація постульованих істин» [290, с. 150], поети творять «вірші чисто баєчного типу, які нібито й писані задля моралі» (Ю. Стадниченко, В. Ткаченко, К. Журба, П. Ребро, М. Шеремет) [290, с. 150], збиваються на «грубий бурлеск» (С. Олійник, П. Сліпчук, С. Воскрекасенко) [290, с. 150], «загальникову романтичність», «несмачну красивість» (В. Боровий, П. Скунець), «намагання «оспівати», «возвеличити» [234, с. 151] тогочасну дійсність (І. Ліберда).

Інша стаття – «Най будем щирі...» – тематично значно ширша, присвячена оглядові творчого доробку поетів «двох останніх років» [289, с. 142]. У своїх спостереженнях В. Стус спирається на значний фактичний матеріал, виділяючи в ньому три групи поетичних збірок: до «кращих» він відносить збірки А. Кацнельсона («Літа мої»), В. Коломійця («Планета на житній стеблині»), В. Коротича («Вулиця волошок»), Б. Нечерди («Материк»), Б. Олійника («Двадцятий вал»), називає «книгу» В. Симоненка «Земне тяжіння» «значним, мало не етапним явищем у нашій поезії» [289, с. 142], до «убогих і змістом, і

формою» – збірки В. Гринько («Полум'я троянди»), М. Подоляна («Душа і дума»), І. Цинковського («Гомін землі і серця»), О. Ющенко («Шевченко йде по світу») та ін., а збірки В. Борового, Р. Кудлика, М. Лиходіда, Б. Мамайсура, В. Підпалого розташовує між ними, оскільки в них «зустрічаєшся з кількома досить гарними віршами, які в деякій мірі виявляють загальний потенціал того чи іншого письменника» [289, с. 142].

Основний критерій вибудованої автором ієрархії – «інтелектуальний рівень творчості окремих наших поетів, насамперед – молодих» [289, с. 143], причому він свідомий того, що «потреба поглибленої інтелектуальності» є «певним обмеженням сфери поезії», однак «така часова тенденційність потрібна для того, щоб вирівняти іншу крайність: примітивний рівень мислення у пересічного поета» [289, с. 143]. І наголошує: «Ступінь інтелектуальності в поезії – це ступінь обізнаності з тим, про що поет пише, ступінь заглиблення в об'єкт, ступінь розуміння зв'язку цього об'єкта з кардинальними питаннями життя людини, народу, людства» [289, с. 144].

За В. Стусом, «Сила поезії саме в тому, що в ній зберігається нерозщеплена конкретність навколишньої реальності, де є і своя краса, і своя мудрість, і своя етика», що у свою чергу зумовлює його вкрай негативне ставлення до так званої «галузевої» поезії: пейзажної, філософської, ліричної, дидактично-баєчної, публіцистичної», оскільки тільки «синтезування ліричного, епічного і драматичного начал може дати справжнього поета» [289, с. 143]. Звертає він увагу і на «так звану поетичну умовність» [289, с. 144], органічну у фільмах О. Довженка, але штучну у багатьох творах його сучасників. І на «Задавніліу традицію романтизму», з якою пов'язані такі вади поезії, як «тяжіння до героїки, недостатньо шанобливе ставлення до краси звичайного буденного факту», «формальні надмірності», «прагнення до гіпертрофованої поетичної умовності», що зрештою «призводить до звуження тематичних і стильових сфер поезії» [289, с. 144], та ін.

Назва статті відсилає до «Посвяти» – присвяченого М. Вороному вступу до поеми «Лісова ідилія» І. Франка, в якому викладено його погляди на роль поета

в житті народу. Солідаризуючись з автором «Посвяти», який бажав поетам: «Най будуть щирі, щирі, щирі!», В. Стус переконаний, що головне для сучасного поета – «зберегти власну мистецьку щирість», адже «У поезії, цій, може, найбільш інтимній галузі мистецтва, не можна заховати нічого. Вся індивідуальність мистця в ній – як на долоні». [289, с. 150].

Закономірно, що висловлених у цих статтях думок В. Стус притримувався і у власній творчості. Слушно зазначає В. Макарчук, що всі його поезії – від ранніх до збірки «Палімпсести» – об'єднує одна тенденція: «Передусім — гранична щирість, довірливість, доброта, що їх не пригасили роки страждань. Змінюватиметься тематика поезії, вдосконалюватиметься форма, та незмінним залишиться одне — вірність внутрішній правді, прагнення лишитися самим собою» [178].

Ці риси притаманні й різноплановим творам В. Стуса, опублікованим у журналі «Дніпро», серед яких є поезії і перейняті громадянськими настроями («Зореплавцю»), й інтимні («Епістолярне»), і навіяні чи то обставинами власного життя («Мати», «Озеро Кисегач»), чи то роздумами на мистецькі теми («Молодий Гете», «Натурщик»). Прикметно, що ці твори не були включені автором до першої збірки «Круговерть», що свідчить, очевидно, про відому самовимогливість його, адже три з них – «Молодий Гете», «Натурщик», «Озеро Кисегач» – згодом увійшли до «першої збірки поезій» «Зимові дерева» (1970).

У вірші «Зореплавцю» поет віддав данину популярній у 60-ті роки космічній темі, але захват від підкорення Всесвіту у нього невіддільний від любові до батьківщини: «Навкруг Землі мої кружляють мрії, / І в серце хлюпа хвилями Дніпро... / Мій краю! Ти спливаєш піді мною / Мелодією пісні, що з дитинства / З грудей моїх до неба проростала, / Тужавіла і пружилась, мов колос, / Манила мрійно в голубі світи» [286, с. 92]. Звідти, з космічної висоти, ліричний герой милується «рідним краєм», який «затиснений в півкулі / Географічних карт, розправив плечі. / Загравши смарагдовими садами / І шахівницею золотавих піль» [286, с. 92]. І з ним пов'язує своє майбутнє: «Земля ж, мов ніжна мати, / Чекатиме, допоки верне син» [286, с. 92].

Про нерозділене кохання дівчини до юнака В. Стус пише у вірші «Епістолярне»: «Ти, мабуть, ще не спиш? / В такі ночі не можна заснути. / Ну, а як спиш, – / Тоді – на добраніч тобі. / Скоро – ранок. / Я ж не знаю, / Що робити з оцим листом» [286, с. 93]. Лірична героїня закохана, тому часто пише листи хлопцеві, однак не наважується їх відіслати: «Вже котрий це до тебе лист – / Не знаю. / Я пишу і пишу – не наважуся відіслати» [286, с. 93].

Невипадково автор назвав вірш «Епістолярне», оскільки він написаний верлібром, має форму листа й відтворює буденний плин життя: «... Тут усе по-старому. / Тільки тебе немає... / З гармошкою хлопці пройшли, / Горлаючи пісню веселу / (Сьогодні свято, й вони / Трішечки напідпитку)» [286, с. 93].

М. Коцюбинська зазначала, що для В. Стуса «емоційний центр спогадів про дитинство, головна світляна пляма, головний моральний орієнтир – мати» [159, с. 149]. Образ матері постає у багатьох його поезіях – «Дай руку, мамо...», «Коли я був ще малим...», «Мама на руку насотує прядиво...», «Дитинство», «Мені наснилась мати у сльозах...» та ін. Одна з перших у цьому ряду – поезія «Мати», в якій ліричний герой відтворив дитячі спогади про найріднішу людину, про її повчання та напучування, турботу, щоб син виріс чесною та порядною людиною: «Пригадую – мене веде за руку, / Проходим садом, / Де глухо падають, заповнюючи тишу, / Червоні яблука (їх звали циганками). / Чому мені червоні дарували / Завжди в дитинстві? / Щоби я відчув, / Чим пахне і земля, і людська кров» [286, с. 92]. Водночас назавжди в пам'яті сина залишаються й материні пісні: «Іще пригадую: мене сповивши смутком, / Бриніла пісня з материнських уст. / Нема її ...» [286, с. 92].

В українському фольклорі ненька завжди виступала охоронницею домашнього вогнища, котра для своїх дітей була мудрою порадицею та захисницею. В аналізованому творі В. Стус змалював образ матері, яка завжди охороняє свого сина: «... І цілу ніч мовчазна простоїть / При узголів'ї синовій долі, / І на чоло гарячу покладе / Натруджену правицю, / Щоб не заснув, / І щоби чесно міг заснути ... / А вдосвіта зникає...» [286, с. 92].

На початку 60-х рр. В. Стус проходив дворічну службу в армії на Уралі. У вересні 1962 року поет переїхав до Чебаркуля Челябінської області, де півтора місяця перебував на курсах офіцерів. Зазначена місцевість розташована поблизу озера Кисегач, про яке В. Стус і написав в однойменному вірші «Озеро Кисегач», що належить до пейзажної лірики. Для твору характерна певна елегійність, оскільки герой передає свої не дуже приємні хвилювання, пов'язані із цим краєм. Для глибшого відтворення ідейного задуму автор вдався до чорного кольору та прийому алітерації: «Курличуть журно дальні журавлі, / На пізніх ватрах догорає осінь.../ Тривожить вітер віти чорних сосон, / Гойдає біля пристані човни, / Березам віє неспокійні сні / І тче над лісом хмар шовкові кросна» [286, с. 92]. А прийоми персоніфікації та порівняння дозволили йому змалювати явища природи, співзвучні з внутрішнім світом ліричного героя: «Курличте, пружте тишу, журавлі! / Гойдайте на крилі мою тривогу! / Так хороше на цій землі... / їй-богу – / Тривожно й хороше на цій землі» [286, с. 93]. Характерно, що в цьому творі російський топонім Урал і гідронім озеро Кисегач викликають у ліричного героя амбівалентні почуття («Прощай, Урале, радісна покаро!»; «тривожно й хороше на цій землі»), на відмінну від інших топонімів, що часто породжують негативні емоції: «Ой ти, горе голодне, / навісна Колима! / Не мине тебе жодне / із нещастя» («Ой ти, горе голодне»).

В основі вірша «Натурщик», написаного в червні 1963 р., лежить, певно, творчо переосмислений життєвий досвід самого В. Стуса. У його щоденнику від 15 травня 1963 р. занотовано враження від позування київському скульптору В. Сороці в Одеському будинку творчості, де проходив семінар молодих літераторів: «Вчора ввечері Володя почав ліпити. Я боявся – бо з мене знімали шкіру, оголювали, а я ховався і не знав, де сховатися від очей – жорстоких скульптора. ... Потім його розповідь – як би він зробив би людський крик: зведений криком рот і піднесена, витягнена з плеча рука з розчепіреними до болю пальцями. І потім цей крик прийшов до мене – у сні. Я “химерив” розпачно, а над головою (я лежав на землі), нависаючий гуркотливий з неба, з безодні крик матері. ... Від крику я прокинувся. Це роздягання? Це оголення? Це

втрата і якість інше – конденсоване своєю новизною – роздарування себе?» [283, с. 142]. Схожі відчуття «знімання шкіри», «роздягання», «оголення», «втрати» і «роздарування себе» переживає у творі й натурщик: «Він увесь розтає / Під поглядом скульптора. / З нього висотують душу, / Його оголюють. / І не подітись від очей пронизливих / І п'ятий не знайти куток. / О, таїнство / Народження й сконання» [291, с. 52]. І як апофеоз цього «таїнства» творення – перехід живої людини в безживну скульптуру: «Піддатливий, мов глина, / не знайде, / за що вхопитись. / Терпне мертве тіло, / і вже, мембранований, / натурщик остигає / на гострій, ніби шпиль, / колючій ноті» [291, с. 52]. Цікаво, що ці враження В. Стуса-натурщика знайшли відображення у ще одному його ранньому вірші – «Ніч скульптора».

Вірш «Молодий Гете» – зразок поезії уже інтелектуальної, філософськи наснаженої, позиції якої у подальшій творчості В. Стуса лише посилюватимуться. Звернення до постаті цього німецького поета цілком закономірна, адже він був невід'ємною частиною всього Стусового життя. Ще 1969 р. у зверненні «Двоє слів читачеві», що згодом відкривало його збірку «Зимові дерева», він констатував: «Нині найбільше люблю Гете, Свідзінського, Рільке» [284]. К. Москалець цитує епістолярій В. Стуса: «В одному з листів до Христини Бремер поет називає його «мій учитель», а в листі до дружини, написаному менш як за рік перед смертю, зазначає: «радію тим, що не помилився в своєму першовчителі — бодай у цьому разі (скільки тих першовчителів згодом виявилось не-собою)» [188]. Л. Рудницький узагальнює: «Гете відіграв велику роль на творчому шляху Василя Стуса. Він був не тільки, як це зазначив сам Стус, його учителем, але також і джерелом надхнення і пристановищем поетичного світу, в якому поет часто шукав потіхи і поради. Від Гете він учився як бути поетом і критиком, хоч на цьому місці слід підкреслити, що різні німецькі впливи на поезію Стуса ніяк не заперечують і не применшують велич його оригінального таланту» [240].

У вірші В. Стус творить портрет Гете: змальовує інтер'єр помешкання («Мишастий морок виповзав з кімнати / двадцятилітнім хлюпотом. Чорнів /

важкий ослін. У вікнах всесвіт сліп. / Гойдався в шклянці шпатовий мускатель. / І стіл прямів. І штори край вікна/ шамріли з вітром. Об ботфорти терлись.», фіксує його творчі зацікавлення живописом та поезією («Мольберт молився. Спрагле полотно / стікало тінню по рудій долівці. / І розпливались кола, очі сліпли / над гусячим пером»), а головне – формулює імперативи особистісні й творчі («Іди ж — любись, кохайся, шаленій, / впивайся голубим, зеленим, зельним / і уклонися Матері доземно / за чорні ночі і червоні дні ... / ...Іди — мужній і сам себе помножуй / у ранній радості і радісній біді.... Тож проривайся — крізь людську зловтіху, / пересуди, і осуди, й суди» [288, с. 49]).

Для донесення своєї думки до читача автор вдається до широкого вживання індивідуально-авторських епітетів («мишастий морок», «зжужмлена душа», «ніч недописана і недопита», «неспитий ранок»), оксиморона («радісна біда»), порівняння, чорного кольору, метафори, а також до персоніфікації інтер'єру («Мишастий морок виповзав з кімнати / двадцятилітнім хлюпотом. Чорнів / важкий ослін. У вікнах всесвіт сліп» [288, с. 49]).

Як і у випадку зі В. Стусом, творчість І. Калинця десятиліттями замовчувалась тоталітарною владою і тому стала приступною для українського читача лише з початку 90-х років, а у вільному світі інформація про І. Калинця-правозахисника певний час випереджала інформацію про І. Калинця-поета. «Крім малого кола любителів поезії, крім кола людей на Заході, що цікавилися Калинцем як дисидентом, мало хто знав про поета Ігоря Калинця» [42, с. 8], – зауважував Д.Гусар Струк у вступній статті «Невольнича муза, або Як «орати метеликами» до книги І. Калинця «Невольнича муза» (1991).

І справді, уже перші кроки І. Калинця в літературі не вкладалися у звичну схему народження ще одного українського радянського поета. У 1964 р. редакція журналу «Дніпро», пропонуючи своїм читачам його вірші під загальною назвою «Країна колядок», повідомляла, що вони взяті «з першої книги, підготовленої ним до друку» [121, с. 88]. Але ця «перша книга», вихід якої анонсувала редакція, так і не побачила світ.

Сам І. Калинець своєю першою збіркою називає подану до київського видавництва «Молодь» «книжечку» «Експурсії», внутрішню і цілком позитивну рецензію на яку написав І.Дзюба, а «наступною» – збірку «Країна колядок». «У видавництві, – згадує автор, – з «Країни колядок» та «Експурсій» зробили мішанку – маленьку книжечку «Вогонь Купала» [123]. Її видавництво супроводило розміщеною на обкладинці короткою анотацією: «Поезія Ігоря Калинця допомагає нам бачити мистецьке: гарні форми, барви, звуки – відчуті навколо себе дихання краси. Замилування поета народною творчістю веде до духовного збагачення молодої людини, яка повинна берегти всі естетичні надбання, створені народом, плекати їх» [120, с. 66] Це видання і стало офіційно першою збіркою молодого поета, однак доля її виявилася непростю: не знайшовши в ній звичних віршів-паровозів, добачивши в ній симпатії до поскрибованого радянською владою Б.-І. Антонича, який «був на службі, як вони говорили, Шептицького, і Шептицький йому дав нагороду» [123], і самого С. Бандери за рядки із першого ж вірша «Вітер»: «Вітер мій знов надимає / бандери дністрових лодій» [120, с. 66], хоч викликаний до Львівського обкому партії автор пояснював: «Я їм кажу: «Ви що, не знаєте, що є така пісня «Бандера роса» – червоний прапор? То є інтернаціонал. І ми часто говоримо не «прапори», а – «бандери» [123], вона була заборонена для розповсюдження в Західній Україні.

На час виходу збірки «Вогонь Купала» (1966), що мала схвальні відгуки І.Світличного, М.Ільницького, В.Іванишина та інших молодих критиків, І. Калинець «вже перебував під слідством. У 1965 році відбулися перші арешти, у Львові я був у «чорному списку» [123]. Тож закономірно, що «неблагонадійного» поета не прийняли до Спілки письменників, хоч він мав рекомендації від трьох її членів – В. Іванисенка, Г. Кочура та М. Петренка, наступну збірку – «Відчинення вертепу», включену в тематичний план видавництва «Радянський письменник» на 1967 р., зняли з виробництва, та й до його творів, як і творів інших молодих письменників, зокрема М. Воробйова, В. Голобородька, І. Жиленко, В. Кордуна, В. Стуса, висувалися «серйозні

претензії» з боку офіціозу, як це було, наприклад, на лютневому 1969 р. пленумі СПУ. Ці та інші обставини фактично унеможливили подальший легальний друк віршів І.Калинця, який «зрозумів, що друкуватися ніде не буду, мене вже вилучили з радянської літератури» [123], а це зробило його однією з найпомітніших постатей «самвидаву» і «тамвидаву». Наступні його «книжечки» – серед них «Коронування опудала», «Спогад про світ», «Підсумовуючи мовчання», «Віно для княжни» – поширювалися нелегально і згодом, разом зі збірками «Вогонь Купала», «Відчинення вертепу», «Верлібровий вирок», «Реалії», «Додатки до біографії (33 поезії до свого 33-ліття)», утворили цикл, що склав перший том його поезій «Пробуджена муза», виданий у Варшаві 1991 р. А кілька збірок побачили світ за кордоном: «Вогонь Купала» (Париж. Балтимор. Торонто, 1975), «Відчинення вертепу» (під назвою «Поезії з України» – Брюссель, 1970), «Підсумовуючи мовчання» (Мюнхен, 1971), присвячена на той час уже вдруге засудженому В. Морозу, та «Коронування опудала» (Нью-Йорк, 1972). Арешт у серпні 1972 р. підвів ризику під цим періодом життя і творчості І. Калинця.

Писати І. Калинець почав ще в школі, довгий час ставлячись до своїх віршів як до «забавки». Обрати шлях професійного літератора, як він згадував, його спонукало знайомство з творчістю Б.-І.Антонича, якого називає «мій вчитель» [123], і зустрічі з київськими «шістдесятниками» І.Дзюбою, І.Драчем, М.Вінграновським, виступи яких у Львові справили на тодішнього студента університету велике враження. Як поет І.Калинець формувався також під впливом творчості раннього П. Тичини, О.Олеся, В.Сосюри, М.Рильського, Є.Маланюка.

Особливо слід відзначити вплив язичницького та християнського світоглядів, а також українського фольклору на поетику творів і характер художнього бачення митця. Ще у відгуку на першу збірку І. Калинця «Вогонь Купала» репресований владою молодий тоді критик В. Іванишин з іркутського заслання проникливо зауважив: «Читаючи збірку, відчуваєш органічний зв'язок поетового світосприймання з віковою народнопоетичною творчістю. Саме відчуваєш, а не

бачиш. Річ у тому, що молодий автор не малює події відомими фольклорно-художніми засобами, щоб бути більш «народним». Йому притаманна психологічна єдність з народною поезією, що йде від глибокого розуміння її природи, її метафори, від суттєвого засвоєння її культури» [109, с. 202].

Самобутність художнього світу І. Калинця цілком проглядається в його писаних переважно верлібром небагатьох ранніх творах, що друкувалися у журналі «Дніпро».

Скажімо, у поезії «Писанки», що згодом увійшла до збірки «Вогонь Купала», передано процес творення писанки, у котрій, за народними віруваннями, зосереджена магічна сила, що приносить добро, щастя та достаток: «...писанка оранжево горить / у філіграннім сплеті ліній. / То вже вона, як дивовижний світ, / то вже дзвенить, як згусток сонця, / буяють буйно квіти у росі, / олені бродять в березневім соці. / І стилізовані сплітаються сади / у маєві густих обрамлень, / мереживом найтоншим мерехтить / геометричний космацький орнамент» [121, с. 88].

Ліричний герой згадує свою маму й той час, коли вона займалася розписуванням яєць до Великодня: «Виводить мама дивним писачком / по білому яйці воскові взори. / Мандрує писанка по мисочках / із цибулиним золотим узваром...» [121, с. 88]. І цей спогад повертає його в незабутній дивовижний час: «І я поплив у світ дитячих мрій, / на білі колискові оболоні: / котились писанками із гори / ясні сонця у мамині долоні» [121, с. 88]. Автор не випадково вживає тут епітет «білі», адже білий колір традиційно асоціюється з поняттями «невинність», «непорочність», «чистота».

У поезії «Килими», що так само була опублікована в збірці «Вогонь Купала», І.Калинець змальовує працю майстрів з різних куточків батьківщини, які виготовляють килими, чим зберігають давні національні традиції: «... Тчуть барвисті мелодії килимів / хитрорукі рапсоди з Косова, / з Поділля, Полтавщини, з-під Києва... / Щоб на веселчатім маєві ниття – / на прадідівській естафеті родини – / і через найтяжче тисячоліття / наші нащадки народилися» [121, с. 88]. Через метафору автор висловив переконання, що саме шляхом вірності звичаям

своїх предків український рід попри всі загрози своєму існуванню збережеться і в майбутньому. Прикметно, що в часи войовничого атеїзму в рядках «Щоб снувалась щедрівка вовни / на щедрім столі святкової вечері» він вживає нейтральне словосполучення «святкова вечеря», а в еміграційному виданні цієї збірки з'являється словосполучення «свята вечеря», що має значно глибший – релігійний – смисл і в язичництві, коли під час Різдва всі люди, весь рослинний і тваринний світ зустрічають народження світла Дажбожого Святвечерею, і в християнстві – як одне з найбільш шанованих християнських свят, що проводиться ввечері напередодні Різдва Христового.

І. Світличний зауважував, що опис реальних людей і подій у творах І. Калинця подано так, що вони «стають художніми символами» [262, с. 30]. Водночас він акцентував увагу й на тому, що «минуле у поезії І. Калинця постає еталоном тривкості й глибинності, і вхід у нього вільний тільки для тих, хто творить нескороминущі цінності, а з минулого поет бере тільки те, що дожило до сьогодні, цінне для нас, чого ми – без шкоди для себе самих – не можемо, не маємо права втрачати або зрікатися» [262, с. 30].

І. Калинець у вірші «Могила Шашкевича» передав своє сприйняття пам'ятника над похованням цього поета й речника пробудження Галичини на Личаківському кладовищі у Львові. Над могилою «Будителя» висічена жінка-плакальниця, яка уособлює Галичину, що тужить за своїм померлим сином: «Жінка з чорного металу, / жінка чорної печалі / над могилою припала / у мовчанні ...» [121, с. 89]. Для глибшого відтворення туги за видатним українським діячем автор використав чорний колір як символ смерті, горя, оплакування, скорботи й образ хреста, котрий у християнській традиції є основним символом – символом Розп'яття Господа Ісуса Христа, спасіння та вічного життя. Цей вірш був опублікований у збірці «Відчинення вертепу» й увійшов до інтермедії «Мій давній голос», присвячений мистецькій темі, зокрема творчості художників М. Сосенка, О. Новаківського, О. Кульчицької, П. Обалія.

У поезіях із циклу «Білий антракт» автор експериментує з мовними нормами, стилем і розділовими знаками. У першій з них – «Заячий Кирило-Мефодій» –

він звертається до мотиву створення алфавіту Кирилом і Мефодієм, змалювавши характерні епізоди нерозуміння потреби його темним людом: «Заячий / Кирило-Мефодій / по снігу / юси повиводив. / Лементують / куці на вічі: / «Ой, навіщо ж / то нам, / навіщо?.. / «Напевно / по наші душі / інквізиція / з рушницями / рушить... / «Нам би та вовчі зуби, / ми б Кирила-Мефодія / самі / збули. / «А тепер, / братове, / хай кожен / рятується, / як може» [121, с. 89]. Поет використовує застарілу лексику й текстуальні пароніми, щоб відтворити давні часи та глибше передати процес несприйняття абетки, що певним чином перегукується з пізнішими українськими реаліями, коли століттями вже радянська «інквізиція» відстрашувала співвітчизників автора від рідної мови, культури, традицій.

Центральний образ другої поезії – «З діадемою місяця» – олень, якого в давні часи «відносили до найверховніших тварин» [282, с. 154] і «вважали предком, який допомагає людині та вміє творити різні чудеса» [282, с. 155]. От і у творі «З діадемою / місяця / промчав / олень. / Оберемками / хмари, / як сіно, / підкидав / рогами. / Обвалював / копитом / камінь / зі скарбів / Довбуша» [121, с. 89]. Закінчується він стилізацією під традиційне запрошення на весілля: «просила / уклінно / калина / на морожені / ягоди» [121, с. 89].

Останній твір циклу – жартівливий вірш про допитливу дівчинку Звениславу, яку все цікавить. Він має автобіографічний характер, адже маленька героїня твору Звенислава (Дзвінка) – донька поета: «На голубому дзиглику / Звенислава / дзигою: / а куди котик / червоний клубок / сонця / котить? / а де він / кожушка / купив собі / аж по вушка? / а чого / в киці-матусі / вирости вуса? / а чи на хвості / у кошику / вона носить / коржики?» [121, с. 89–90]. Слушно спостерегла Г. Віват, що тут «автором використано елементи словесної гри, притаманної фольклорним примовлянкам-забавлянкам чи скоромовкам» [16]. Як відомо, після того як І. Калинець перестав писати «дорослу» поезію і став, за його словами, «імпресаріо колишнього поета» (Калинець І.), він перейшов до написання творів для дітей, видавши, зокрема, «Книжечку для Дзвінки» (1991).

Цикл «Білий антракт» чи не вперше виявив своєрідність підходу І. Калинця до komponування своїх збірок. Під «визначальним» впливом Б.І.Антонича він ще замолоду зрозумів, що «поет мусить мати цільний філософський світогляд, що книжка, сама по собі, – то є цільність» [122, с. 5], а відтак відмовився від елементарного хронологічного підходу до komponування збірок, коли вони механічно формуються з творів, написаних за певний період часу, і будував книжку за Антоничевим принципом «не повторися», причому складалася вона переважно не з окремих віршів, а циклів, і кожна наступна продовжувала попередні, несучи в собі новизну й водночас певне самозаперечення. В одному з пізніших інтерв'ю він говорив: «...коли я писав книжку «Відчинення вертепу», я взорувався на те, як Антонич будував свої книги, як він ділив їх на глави, ліричні інтермеццо. А в мене були дійства та інтермедії» [123]. Тож у подальшому аналізовані поезії, друковані в журналі «Дніпро» під заголовком «З «Білого антракту», у збірці «Відчинення вертепу» увійшли в інтермедію «Калиновий герб».

Отже, феномен бунту поетів-дисидентів І. Калинця і В. Стуса полягає в тому, що вони не дотримувалися канонів соцреалізму, виступали за національне відродження, були символами незламності й нескореності. Серед «дніпрянських» творів В.Стуса є поезії, у яких митець осмислює власне життя та звертається до образу матері («Озеро Кисегач», «Мати»), розкриває громадянські мотиви («Зореплавцю») й інтимні («Епістолярне»), роздумує на мистецькі теми («Натурщик», «Молодий Гете»). Для цих творів поета характерні метафоричність, інтелектуалізм, філософічність, індивідуально-авторські метафори та певна автобіографічність. На поетику віршів І.Калинця великий вплив мали язичницький і християнський світогляди, а також український фольклор («Килими», «Писанки»). У своїх творах митець звертається до різних тем, зокрема пише про рідну мову, яку несприймала радянська влада («Заячий Кирило-Мефодій»); зауважує, що люди повинні знати традиції і звичаї своїх предків, щоб існував і далі народ («Килими»), поринає у світ дитинства та згадує рідну матір, яка є берегинею роду («Писанки») тощо.

2.2. ЕПІЧНИЙ ДИСКУРС

2.2.1. Психологізм прозових творів Є. Гуцала

До чільних представників літературного шістдесятництва належать і прозаїки, зокрема Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Шевчук. Увагу до себе читацького загалу і критиків вони привернули передусім новелами та оповіданнями, опублікованими на сторінках «Літературної газети» 23 січня 1962 року. І в наступні роки ці письменники зверталися переважно до малих прозових форм, оскільки «роман як втілення діалогічних структур художньої свідомості народжується тоді, коли автор дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством. Натомість монологічна тональність новели є потребою переважно “внутрішньої розмови”» [300, с. 408]. Тож новелістика, крізь призму якої вони прагнули «показати великі людинознавчі проблеми» [300, с. 409], відіграла важливу роль і у творчості шістдесятників-прозаїків, і в розвитку великих жанрів.

У коротких прозових формах, насамперед у новелах та оповіданнях, ці літературні новобранці прагнули досягнути й відтворити внутрішній стан свого героя з його інтимними думками та переживаннями, натомість офіціоз вимагав від авторів акцентування на соціальній проблематиці, відповідно ідеологічно інтерпретованій. Не дивно, що й реакція на цю прозу була різною. Якщо одні письменники та критики в Україні (П. Загребельний, С. Крижанівський, Л. Новиченко, М. Рильський та ін.) у цілому підтримали пошуки літературних дебютантів, якщо на емігранта Б. Кравціва від їхніх творів «повіяло свіжістю, оригінальністю, новизною» [169, с. 51], то Л. Дмитерко, реагуючи на зміну назви «Літературної газети» на «Літературну Україну», несхвально відгукнувся на низку опублікованих у «Літературній газеті» творів молодих літераторів і критичних статей, а відтак висловив переконання, що їх «не слід брати у спадщину, а ліпше залишити перед брамою „Літературної України”» [65, с. 4].

За спостереженнями дослідників, на формування світогляду та морально-естетичних цінностей Є. Гуцала вплинули усна народна творчість, художній досвід класиків (М. Коцюбинський, М. Рильський, М. Стельмах), родина та тогочасна епохи з її конфліктами (О. Бульбачинська); він виробив свій погляд на

дійсність, на людину, яку ніколи не подавав «“на виріст” – в ім’я безоглядного наслідування за канонами ідеального героя», бо сенс його творчого життя – «любов до простої людини, любов до життя в усій його не завжди видимій складності, це прагнення відкрити в звичайному незвичайне, в буденному – святкове, в смішному – драматичне, в трагічному – життєствердне» [12]; зумів створити оригінальний лірико-романтичний, лірико-психологічний стиль, основу якого склали «тонка акварельна манера письма, дитинна чистота і ясність світовідчуття, відкритість ліричного героя до прекрасного в усіх його проявах», увага «до народних характерів, інших національних прикмет – вічних і нових» [96] (пізніше сам автор погоджувався, що «"принцип лірико-романтичного осягнення людини і світу" колись найбільше відповідав моїй вдачі, виражав психіку, емоції – тому-то він і знайшов реалізацію в багатьох (особливо – в кращих) моїх творах» [96], і водночас уточнював, що на зміну «лірико-поетичному етапу» (збірки «Яблука з осіннього саду», «Скупана у любистку», «Серпень, спалах любові» та ін.) у його творчості прийшов спочатку «суто реалістичний» етап (повісті «Мертва зона», «Родинне вогнище», «Сільські вчителі», «Шкільний хліб», «Подорожні» та ін.), а згодом і «хімерно-гротескний» (роман-трилогія «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» та ін.) [96]); його новелістика 1960 – 1970-х років представлена «найрізноманітнішими видозмінами новелістичної форми — настроєвий етюд, пейзаж, поезія в прозі, ліричний монолог-медитація, розгорнуте сюжетне оповідання тощо» [117], «просякнута натурфілософським світобаченням» [303, с. 25] (за визнанням письменника, «Природа завжди вабила мене, завжди мала вплив на душу й відгук у душі, і цей її вплив та відгук були для мене важливі й потрібні... Природа – один із героїв мало не всього того, що я написав» [226, с. 25]), часто виразно імпресіоністична, оскільки в ній «наявні зображення таємничого відчуття, яке важко описати, ліризм оповіді та особливий поетичний стиль, який називають “секундним”» [227], «одномоментність показу пейзажу та відповідного душевного стану героя, [...] подолання статичності зображення, акцентуація на мінливості дійсності» [227], нерідко фрагментарне відтворення

дійсності й думок героїв тощо, а «образ оповідача часто ідентифікується з ліричним героєм і самим автором; їх пов'язує єдність місця, де протікає дія, і єдність настрою» [183, с. 36].

На перші збірки Є. Гуцала були різні відгуки. Так, на його дебютну збірку доброзичливо відгукнулися авторитетний письменник П. Панч, Л. Сенік, І. Зуб та Б. Кравців, який назвав Є. Гуцала «зачинателем нової модерної прози» [169, с. 59]. Однак висловлювалися й інші оцінки. У лютому 1969 р на пленумі СПУ Є. Гуцала і його колег Д. Павличка та В. Дрозда звинувачували в аполітичності, ідейній незрілості й формалізмі. В. Андрієнко наголошував на асоціальності творів Є. Гуцала, який «не пише ні виробничі, ні перевиховні оповідання: для цього він надто художник» [2, с. 140]. Ю. Бадзьо закидав письменнику брак «життєвого джерела таланту; певної культурно-психологічної атмосфери, соціальної характеристичності у мисленні та почуваннях людей» [5, 160]. В академічній «Історії української літератури» констатували, що перед письменником стоїть «проблема більш рішучого і впевненого виходу... в світ соціальних питань і взаємозв'язків, поширення ідейного діапазону своєї творчості», тобто радили включити «у коло своєї обсервації переживання й емоції, зв'язані з працею, з відносинами людей в колективі, з різними проблемами суспільного життя» [118, с. 426]. Особливо послідовними у критиці Є. Гуцала були Л. Санов і М. Шамота. Останій, як згадував письменник, оцінюючи повість «Двоє на святі кохання», «сичав, що я стою не на тих платформах, тобто – не на «наших» [51]. А відповідаючи своїм опонентам, риторично запитував: «чи треба аж стільки кидати каміння у письменників, які порятувалися з газових печей соціалістичного реалізму, з крематоріїв мистецько-філософських догм, з цього страхітливого комплексу смертельної чорнобильської естетики?» [51].

Плідні творчі стосунки склалися у Є. Гуцала з редакцією журналу «Дніпро». А посприяв цьому М. Руденко, який у 1947–1950 роках працював головним редактором журналу. За спогадами письменника, «Микола Руденко прочитав мої перші оповідання – і допоміг опублікувати в журналі «Дніпро», це був дебют з

чотирьох оповідань». Та ще й рекомендував мою першу книжку видавництву «Молодь», де в 1962 р. побачили світ мої «Люди серед людей» [51]. Він мав на увазі оповідання «Дума про Овлура», «Гордій», «Розлилися круті бережечки», «Припутень», що були видрукувані у 8 номері журналу за 1961 рік. А всього за наступні десять з лишком років у ньому побачили світ близько двадцяти різножанрових творів Є. Гуцала, у тому числі три повісті.

Свого часу Б. Кравців, хоч і високо оцінював творчість Є. Гуцала (назвав Є. Гуцала «зачинателем нової модерної прози» [169, с. 64]), однак зауважив, що в оповіданнях «Дума про Овлура», «Гордій» і «Розлилися круті бережечки» є ще «багато початківського, писані вони в панівному для радянської прози річищі, з лакуванням дійсності й героїв, і не відбігають далеко від загального тону радянської прози» [169, с. 59]. Ці твори прозаїка-дебютанта справді писалися під неунікним впливом соцреалістичного методу, однак і в них уже проглядалося авторське прагнення до пошуку нових підходів у зображенні людини і дійсності.

Так, головний герой оповідання «Дума про Овлура» зображений як особистість винятково позитивна та цілеспрямована. Він своїм прикладом зумів залучити інших до будівництва дороги. Однак наявна в оповіданні містка метафора дороги трансформується, як слушно зауважила Людмила Тарнашинська, «в метафору власноруч прокладеної бруківки як мрії про краще життя, працює на авторську концепцію людського життя як «власноручної» творчості, повернутої «обличчям» до джерел. Сила громади може бути активізована й піднята до рівня творчості зусиллям однієї людини – ось провідна думка письменника» [296, с. 20].

У цьому творі Є. Гуцало широко використовує алюзії на «Слово про похід Ігорів», чим нагадує про трагізм усіх воєн, незважаючи на час, коли вони відбувалися: «дорога простягалася від одного села до іншого... Оповідують, що на її місці за незапам'ятних часів була річка [...]. Та потім річка пересохла, а по її руслу люди протоптали стежку. І це полегшило напад половцям [...]. Вони зруйнували городище, до ноги винищили полянів, пощадивши лише тих, хто не

дістав до луки і сідла, не носив меча і не міг відомстити кров'ю ворогів за кров рідних» [44, с. 64].

Не оминув він і трагічної теми братовбивства, оскільки нерідко родичі боролися в лавах супротивників. Зокрема, в Овлура було два сини, протилежність політичних принципів яких позначилася на їхній подальшій долі: «У ту війну, від кінця якої пішов уже другий десяток літ, молодший син подався в партизани. Його зеленим домом був Чорний ліс. Старший залишився в селі. Він став поліцаєм. І час звів разом двох братів. Старший утікав по дорозі. Він біг мимо батьківської хати, в якій уже не жив давно: батьки відцуралися від нього, а він від них, [...] утікач відчував, що повітря перепиняє йому шлях, стаючи важкою непрохідною стіною, а земля чіпляється до ніг і не пускає» [44, с. 66].

Оповідання вражає глибоким психологізмом, зануренням у внутрішній світ героїв. Водночас автор вдається до персоніфікації й імпресіоністичних замальовок, коли відтворює різні події та настрої персонажів у тісному зв'язку з явищами природи: «На обличчі землі дорога лежала великою страдницькою зморшкою. Видно, багато було зв'язано з нею горя і журби, бо вона навівала сум. Радісною видавалась не часто» [44, с. 64].

Життя Гордія в однойменному оповіданні показано через роздуми персонажа й спогади про партизанщину, одруження, народження сина й убивство дружини Галини, яка доносила німцям на свого чоловіка та його загін. Автору аргументацію її жаских учинків витримано цілком у дусі теорії класової боротьби, мовляв, доносками Галина мстилася за батька, якого «дядьки у двадцятому кокнули. За землю, звичайно. Мав її до біса і зубами стояв за добро» [44, с. 71]. Перед смертю дружина розкрила всю правду: «... мало ще вас виздихало, ... усіх таких, як ти ... хотіла я б видушити. Це ж ви мого батька порішили, забрали в нашої сім'ї землю й свободу. Голота! Злидарі! Все своє життя я ненавиділа вас, а тебе – найдужче» [44, с. 72].

Така побудова твору дає змогу читачам крізь внутрішній стан героя глибше усвідомити його пріоритети й принципи. Важливими тут є не опис зовнішності

Гордія Степановича, а зображення його почуттів, настроїв і ставлення до різних подій.

М. Жулинський зауважив, що письменник «зображує ситуації не завжди соціально місткі, переважно морально-етичного змісту; їх вияв здійснюється іноді на периферії соціальних зв'язків і обставин, але висновки розпросторюються на загальну суспільну атмосферу щоденного життя» [98, с. 92].

На підтвердження цієї думки можна навести оповідання «Розлилися круті бережечки», в якому прозаїк розмірковує над проблемою добра й зла. Фабула твору – проста: хлопець Їгон виходить із тюрми («в колгоспі телицю вкрав» [44, с. 74]), приходить до діда Мирона з проханням перевезти його через річку, бо ж «крига на річці йде» [44, с. 75]. Спочатку дід хотів відмовити парубкові, але все ж погодився виконати його прохання. Їгон не забув дідової доброти й за деякий час повернувся, аби запросити того на своє весілля.

Через роздуми діда Мирона письменник показує, що існують різні типи людей – добродушні й злопам'ятні. Нерідко вчинок якоїсь людини може вплинути на іншого й навіть до певної міри змінити чийсь характер: «дід став мислити, що яке то життя чудернацьке, які то люди іноді незрозумілі. Буває, за зло ще більшим злом оддячують. А є так, що за зло добром платять, бо інакше зробити не дозволяє їм совість» [44, с. 79]. Варто наголосити, що образ діда Є. Гуцало подає відповідно до його традиційного трактування, саме тому дід постає як мудрий, досвідчений чоловік.

Б. Кравців, проаналізувавши твір «Припутень», зауважив, що Є. Гуцало «виявив себе майстром психологічної, в імпресіоністичному жанрі новели...» [169, с. 54]. У ній автор звернувся до теми дитинства, котре відтворив як цілком інший світ, наразі ще сповнений доброти, щастя та великих мрій, навіть попри всі ті негаразди, яких зазнали діти. У творі йдеться про сільських дітей і їхній «похід» проти «безбатченків», «близнюків і пущвірінків» [44, с. 81] Бориса й Ірки. За авторським творчим задумом, непорозуміння між дітьми минає тоді, як вони починають годувати голубів і милуватися ними, особливо припутнем, який

«не лякається. Випнувши гордовито грудки, він повагом ходить, подзьобує кришки» [44, с. 81].

За твердженням Б. Кравціва, твір написано «без притаманної іншим радянським оповіданням цього типу ідеалізації – підсолоджування сільського життя, із доброю спостережливістю і відчуттям реальності й гумору» [169, с. 59].

У 1962 році в журналі «Дніпро» було опубліковане оповідання «У полях», в якому оповідач підкреслено беземоційно згадує своє тяжке «повоєнне дитинство» [50, с. 76], коли з війни «Поверталися батьки» [50, с. 76], коли і в мирний час ця війна озивається новим болем, новими солдатськими трагедіями. Одна з них пов'язана з долею Степана Галайди, «славного здоров'яка, широколицого співуна» [50, с. 77], який після повернення додому застав матір із відірваною рукою й спалену хату. Солдат, який «неушкодженим» пройшов усю війну й зазнав чимало горя, гине вже в мирному житті, підірвавшись на міні, коли «орав поле, де не ходив плуг ще з сорок першого року» [50, с. 79].

Трагічно складається і доля Семена, який повернувся до рідного села з війни й довідався, що його молода дружина збожеволіла після помилкової звістки про загибель коханого: «Чоловіка забрали на війну, а скоро й сповіщення надійшло. Мовляв, пропав без вісти. Галька тільки зойкнула, коли почула про це. Замкнулася в хаті на тиждень, а коли з'явилася перед людьми – то вже несповна розуму була» [50, с. 79].

В оповіданні показано розруху, постійний голод і безвихідність становища тогочасних людей: «ми голодні, босі, обідрані [...]. Найчастіше доводилося ласувати квасцем. Визбиравали його в лісі, в лузі; оскому набивали таку, що самі собі беззубими здавалися. А після денної ходанини та біганини на нас чекала юшка: на цілий казан кришилося кілька картоплин, така-сяка затируха, а решта – гичка бурякова. Через те голодне їдло мали животи великі, як турецькі барабани» [50, с. 77]. Своїми правдивими картинами руйнівних наслідків війни воно виразно дисонувала з піднесеним, переможним настроєм багатьох тогочасних творів на цю тему.

Для глибшого увиразнення ідеї твору автор вдався до концептуальної деталі – гармати, що є символом війни, розрухи та численних смертей: «серед сивих полинів – гармата. Мовчазна, похмура, чорна. Не наша. Задерла жерло в чисте небо, націлилася в його голубе свято» [50, с. 77].

У повісті «Бузок у рядні» Є. Гуцало створює образ дівчини Галі, передає її роздуми, пов'язані зі школою, першим коханням та ставленням до різних людей і подій. Галя та її мати Настя – дуже романтичні натури, доброзичливі та мрійливі, тому вони не завжди здатні порозумітися з іншими людьми, через що й виникає певний душевний конфлікт. Під час війни Настя переховувала солдата Панюка, у якого закохалася, а тому часто згадує його: «вона [...] ніяк не могла визначити, що ж воно таке, і для чого вона народилася на білий світ – чи для того, щоб згадувати минуле, відводячи йому у своєму єстві все більше місця, чи для того, щоб чекати на завтрашній день і, дочекавшись його, побачити, що і в ньому те минуле, отой важкий на ласку Панюк займає все більше місця, хоча він віддаляється далі й далі» [43, с. 68], бо ж «люди зацвітають, як дерева, як поля, з чимось борються – з вітром, з бурею і вічно пливуть до берега щастя» [43, с. 68].

Настя працює в колгоспі, коли розповідає про свою роботу, то повторює «звичні, знебарвлені слова, які давно втратили для неї свій запах, первісну незвичність» [43, с. 65]. Єдине, у чому Настя бачить сенс життя, – її дочка Галя, котра, як матері здається, завжди поруч: «усі люди – це велике дерево. А малесенькі гіллячки – це ти, я, всі люди. Одна гілка другу добре відчуває. А ти – моя дочка. Зі мною так іноді буває [...] роблю на фермі, біля свиней ходжу, – аж раптом посвітліє в мені, і вже ніби я не в свинарнику, а з тобою в школі, і вже ніби й не з тобою, а ти – це я» [43, с. 72].

Галя закохана у свого однокласника Славіка, який багато читає і навіть «музику хоче зрозуміти. Втямити, яка вона, музика, з чого ліпиться, і що в самому собі треба мати, щоб передати в музику. А щастя – схоже на музику, очевидно, воно й звучить майже й так само, як вона» [43, с. 78]. Хлопець і дівчина схожі за своїми характерами: для них головними є не матеріальні блага, а духовний спокій і гармонія. Зокрема, попри непереборне бажання придбати

нову сукню, Галя відмовляється продавати бузок із тих кущів, які посадила раніше, бо ж саме біля них дівчина нерідко проводить час і тільки цим мовчазним слухачам довіряє свої найпотаємніші думки.

Автор уводить до повісті прийом сну, що дозволяє показати різні періоди в житті Галі, зобразити ставлення дівчини до одних і тих самих подій у 4 роки й у підлітковому віці. Тему війни письменник розкриває через усвідомлення її як страшного лиха, що приносить розруху та голод: «... як ми жили в чорній сирій землянці, а з стелі капала вода, коли йшов дощ [...]. А потім ми гралися патронами, [...], а ще мама плакала ночами – тихенько плакала, думала, що я не чую. Вона журилася, бо в нас не було хліба і доводилося їсти лободу в окропі» [43, с. 74].

Настя стверджує, що трагічних сторінок можна було б уникнути, аби лиш люди краще розуміли одне одного й не були егоїстами: «тоді одного болить – і всіх болить, всі перетворилися б на одну величезну рану. Може, воєн не було б...» [43, с. 72].

У повісті автор вдається до різних форм нарації, зокрема, до форми сну, оповіді від автора та від різних героїв. Використання цих наративних прийомів дозволило митцеві змістити часові площини, відтворити події різних років і зобразити ставлення окремих людей до різних подій. Для підсилення психологізму твору, увиразнення внутрішнього світу героїнь та їхніх думок письменник звертається до персоніфікації: «Бузки пам'ятають, як одного вечора сюди прийшла Настя [...]. Бузки те все запам'ятали. І вони зіщулилися від холоду та від болю, їм було самотньо та гірко, не менше, ніж Насті, але вони не були людьми, не вміли ні говорити, ні співчувати. Вони розуміли тільки самі себе, обходилися своїми бузковими словами, бузковими почуттями, бузковою любов'ю, але не вміли і не могли перенести ті почуття на людей» [43, с. 64].

В оповіданні «Мельник і його дочка» Є. Гуцало зобразив конфлікт між духовно багатою Марійкою, дочкою мельника, яку ще не зачепили жодні життєві невдачі та проблеми, і довколишнім світом. Дівчинка любить проводити час біля батька-мельника, тому «вона – ніби зеленоокий дух цього

підстаркуватого колгоспного млина» [46, с. 48]. Марійка відчуває гармонію з природою, вона романтична, доброзичлива, лагідна та щира, останнє – яскраво засвідчено алюзіями на казку про Івасика-Телесика: «Івасику-Телесику, приплинь-приплинь до бережка!» [46, с. 47], однак «Телесик не припливав до бережка, а гуси-гусенята не брали Марійку на крилята» [46, с. 50]. Проте інші сільські діти не розуміють Марійки, її високих поривань і незвичних думок, нерідко однолітки насміхаються з дівчини.

За твердженням Олени Чепурної, для Є. Гуцала дитинство – це «інший, принципово відмінний від дорослого світ, а тому більш досконалий. Він протиставлений дорослому світові як радість / розчаруванню, мрія / буденності й безпосередньо пов'язаний з періодом щастя» [318, с. 16].

Важливу роль у творі відіграють зорові та слухові деталі як елементи імпресіоністичної поетики, що підкреслюють романтичність Марійки. Зокрема, дівчина любить слухати, як «співає вода» [46, с. 49]: «Під дошками, зовсім близько, солодко жебоніла вода. Іноді вона наче схлипувала, а потім її звук ставав чистий, пронизливо тоненький. Далі він набрякав, уже був соковитий, наливався мелодійною гучністю, доки знову не стихувався. Вода співала сама собі, заслуховувалась своєю прихованою піснею і гадки не мала, що хтось зараз причастився її таємниці» [46, с. 50]. У наведеному уривку відсутні описи роздумів дівчини, замість них відтворено враження та почуття героїні. Саме тому творові притаманний ліризм оповіді, психологічне напруження, пов'язане з непорозумінням з дітьми, та певна ритмічна організація тексту.

Тож аналізоване оповідання витримане в дусі неореалізму, у поєднанні з такими ознаками імпресіоністичного стилю, як звукові та слухові деталі, персоніфікація природи, ліризм оповіді й передача почуттів персонажа.

До дитячої тематики звернувся Є. Гуцало й у новелі «Проти Івана сонце іграло». За сюжетом твору, школяр Сергійко вирішив скоротити шлях до школи й перейти через річку під час льодоходу. Під час перебування на льоду сили та наснаги хлопцеві додавала пісня матері, яку вона неодноразово йому співала: «Гусята, качата / Гречечку з'їли, / На панів ставочок / Питки злетіли. / Ой у сінях,

/ За дверечками, / Стоїть ліжечко / З подушками. / На тім ліжечку / Іванко сидить,
/ На правій руці / Скрипочку держить...» [46, с. 57]. Автор не випадково увів до твору рядки з пісні, тим самим акцентуючи увагу на важливості утримувати зв'язок із рідною землею і традиціями свого народу: «хлопець вбирав у себе пісню, наповнювався нею по вінця, як кухоль наповнюється водою, і та пісня, вперше чула, звучала для нього знайомо, відкривала небачене, яке здавалося давно баченим, тільки забудим» [46, с. 57].

Інше оповідання «Криниця» теж відзначається простою фабулою: дівчині Рузі не вдалося принести додому води з криниці через веселощі хлопців, які збивали її з ніг: «Рузя, палаючи від сорому, від незаслуженої кривди та ще й від чогось, чого й сама не могла второпати, хутко подалася додому» [46, с. 54]. Авторові важливіше відтворити не події, а внутрішній світ дівчини, її настрої і думки.

З одного боку, дівчина засмучена та збентежена, проте з іншого – вона щаслива, бо закохана в одного з тих, хто заважає їй виконати повсякденну роботу: «Під березами сміялись. Але так, ніби мали якусь свою причину для сміху, а того, що скоїлося з Рузею, не помітили. Дебелий Сивокінь реготав найдужче, і його густий голос аж порипував од своєї сили» [46, с. 53].

Почуття головної героїні яскраво підкреслюють персоніфіковані предмети і явища природи: «У моїй пам'яті виникає зимова вулиця. Вона сумна й сива, як стара жінка. Вона задумалась, але її задума не важка, а напрочуд легка, окрилена з обох боків крилами городів, окрилена заметеними стріхами» [46, с. 52]. Так і Рузя, котра постійно думає про вподобаного юнака, стає надзвичайно загадковою, бо ж намагається нікому не зрадити своїх почуттів.

Подібні твори були новим явищем в українській радянській літературі, оскільки в них авторська увага зосереджувалася на внутрішньому світі людини, а не на її соціально-виробничій сфері. Їх важливими рисами стали ліризм, взаємодія людини й природи, внутрішні роздуми, відтворені в монологіях і діалогах персонажів. Як бачимо, зв'язок зі своєю землею, із традиціями та фольклором дає наснагу, радість і бажання жити. Письменники-шістдесятники

неодноразово наголошували на необхідності національного та духовного відродження суспільства.

На думку Лариси Громик, стилю «реалістичної прози Є. Гуцала властивий високий рівень правдивості щодо відтворення письменником прикмет часу та життєвих реалій, психологічне портретування, психологічний пейзаж, зовнішнє та внутрішнє мовлення, конструювання людських характерів у вчинках, здійснених у межових ситуаціях чи певному психоемоційному стані, взаємозв'язок внутрішнього світу людини з навколишнім простором, відтворення в моральній позиції її людської сутності, в художній деталі – її психології» [39, с. 5].

Подібним чином можна охарактеризувати й повість «Родинне вогнище», у якій автор крізь внутрішній світ жінки, її світобачення та психологію «розгортає об'єктивно-реалістичну картину повоєнного буття українського народу, відтвореного в широкому діапазоні соціальної, ментально-психологічної та морально-етичної проблематики, розмірковує “про драматизм і висоту материнської місії” (І. Дзюба)» [53, с. 8], а відтак ідейно вона опонувала багатьом тодішнім творам про «щасливе колгоспне життя». Є. Гуцало й сам зазначав, що «найвизначальнішим етапом у моєму житті слід вважати другу половину шістдесятих років, коли написав повісті "Мертва зона", "Родинне вогнище", "Сільські вчителі", "Подорожні", які відношу до об'єктивної, реалістичної прози» [51]. Спочатку повість з'явилася у журналі «Дніпро» в скороченому варіанті, а згодом вона увійшла до збірки повістей під назвою «Мати своїх дітей», де, за твердженням самого автора, виявилася далекою «від первісного задуму» [51].

Головна героїня повісті, Ганка Волох, втратила на війні чоловіка й відтоді сама виховує трьох дітей. Як бачимо, у ній автор «продовжує національну літературну традицію творення жінки-матері як великої страдниці та не втомної трудівниці» [318, с. 8].

Є. Гуцало зобразив Ганку як люблячу маму («в мене цих дітей троє, але кожне дороге, за всякі гроші дорожче» [49, с. 29]), гарну домогосподарку, котра

працювала не лише вдома, а й у колгоспі, та ще й сторожем у магазині («вдень Ганка добувалася в ланку, орудувала сапою чи заступом, а коли треба – то й серпом; увечері, наморена, ніг під собою не чуючи, поверталася додому, готувала вечерю для дітей і, з'ївши що-небудь, а то й не з'ївши, бо не завжди кусок і в горло ліз, ішла до сільмагу» [48, с. 71]). Жінка без чоловіка не тільки виховує дітей, а й усіляко намагається відновити господарство, зруйноване під час війни. Ганка дуже горда, чесна та справедлива («не брала чужого й не візьму» [48, с. 36]). Незважаючи на складне життя, своїм дітям матір прищеплює високі моральні цінності. Саме тому, коли її ж син украв мішок картоплі, Ганка змусила його повернути поцуплене власникові («вмів украсти, хай уміє й віддати. Хіба вона вчила його брати в людей? Хіба вона сама коли-небудь потягнула чуже? Не було такого й не буде, хай навіть як важко не доводиться» [48, с. 38]).

Можна стверджувати, що Ганка Волох – це узагальнений образ виснажених працею жінок-матерів, на плечах яких у післявоєнний час трималися діти й усе господарство. Автор не випадково назвав твір саме «Родинне вогнище», це поняття набуває глибокого сакрального звучання й символізує високу місію жінки – за будь-яких умов і життєвих обставин зберегти рід, бути вправною господинею, ростити дітей, захищати й втілювати в життя загальнолюдські цінності.

У «Родинному вогнищі» автор описує й українські народні традиції, зокрема в повісті зображено обряд вигнання нечисті з людей («шептуха виганяла із Сані злий дух. Качала яечко на голові, навколо голови, грудей, спини, навколо рук, ніг» [48, с. 27]); толоку, що викликала в Ганки суперечливі думки: з одного боку – усвідомлення свого щастя, а з іншого – розуміння того, що до нової хати все ж «переселиться тінь твого скупого щастя, твоєї гіркоти» [49, с. 45]. Згадує прозаїк і про християнське свято Великодня, пише про церкву, яку в Збаражі «рознесли під час колективізації» [48, с. 16], вводить назви пісень, що свідчить про щире прив'язаність митця до рідної землі, про усвідомлення письменником важливої місії народних традицій і звичаїв у житті кожного індивіда.

Є. Гуцало виступав проти декларацій, схематизму й закостенілості в українському письменстві, про що свідчать не лише його твори, а й літературно-критичні розвідки. Зокрема у статті «З пристрастю любові» автор не випадково звернувся до поезії В. Симоненка, у творах якого немає «заримованої риторики», наперед визначених тем і відомих думок, тому що він «пише своїми болями, своїми думками й своїм незаспокоєним серцем» [45, с. 152], «не замикається в самих тільки негативних якостях окремих людей, він копає глибше, вдається до політичних узагальнень» [45, с. 152], що характерно для сучасної йому української поезії.

А в статті «Профіль гумориста» Є. Гуцало підтримав С. Крижанівського в його новаторських підходах до творчості, оскільки «парадоксальність форми чи змісту часто дають досить несподіваний ефект», а «різке зіткнення характерів ... допомагає викресати необхідну естетичну іскру» [47, с. 157].

Отже, Є. Гуцало виступає проти схематизму, декларації та стагнації («стаття «З пристрастю любові»). Автор відтворював правдиві картини життя народу за часів радянської влади («Розлилися круті бережечки», «Бузок у рядні»), глибоко розкрив внутрішній світ героїв, у тому числі й дітей, крізь свідомість яких можна по-іншому подивитися на світ («Уночі», «Припутень», «Мельник і його дочка», Проти Івана сонце іграло»), розмірковував над проблемою добра і зла («Розлилися круті бережечки»). «Дніпрянські» твори автора відзначаються глибоким психологізмом і ліризмом.

2.2.2. Проблематика малої прози Валерія Шевчука

У 1960-х рр. у журналі «Дніпро» В. Шевчук видрукував новелу «Навіщо я про це згадую» (1962), оповідання «Батько» (1964) і «Довгий день без перерви» (1965). У зазначених творах письменник відтворив один день із життя персонажів, проте осмислив при цьому їхні повсякденні проблеми та відчуття,

показав стосунки з іншими людьми, зокрема з батьками, а також не оминув морально-етичних питань.

За твердженням Людмили Тарнашинської, митці-шістдесятники «активно освоювали поетику повсякдення [...], надавали йому сенсовості, значимості, певною мірою навіть сакральності, що в умовах тоталітарного суспільства сприймалося як виклик поетиці монументалізму, пафосного героїзму, колективного знеособлення» [305, с. 160].

Це характерно і для В. Шевчука, увагу якого привертають незначні проблеми та події в житті індивідів, що допомагають глибоко осягнути справжню сутність і душевний стан персонажів, зрозуміти їхнє буття й життєві пріоритети. Письменник «занурює читача в стихію уповільненого буденного плину життя своїх героїв, зосереджених на дрібних, несуттєвих для стороннього ока колізіях та формах інтерпретації світу» [305, с. 160].

У центрі ранніх творів прозаїка перебуває людина, її складний внутрішній світ, взаємини з іншими індивідами та стосунки зі світом. Цю думку підтверджують і слова самого автора: «Я хочу пізнати людину. Максимально, наскільки зможу» [324].

Головний герой новели «Навіщо я про це згадую...» звертається до свого минулого, згадує дитинство, школу, війну та повоєнний час, коли багато «дітей розірвало» [325, с. 65] під час розбирання гранат. Із великою любов'ю він пише про рідну маму, з якою в нього особливий зв'язок («я переводжу погляд на свою матір, ми розуміємо одне одного і всміхаємося» [325, с. 65]).

Складне минуле і війна наклали свій відбиток на них обох, тож натепер вони вже говорять про це «буденно, трохи втомлено» [325, с. 65]. Однак господар оселі, де вони перебувають у гостях, не може по-справжньому усвідомити події минулого: він «голосно позіхнув, а потім увімкнули телевізора і на екрані почали щось співати. Але господар не захоплювався класичною музикою і вимкнув звук» [325, с. 66]. Таких людей, байдужих, неромантичних і цілком буденних, дуже багато, тому автор навіть не подає ім'я господаря. Натомість прозаїк описує інтер'єр кімнати, що дає змогу глибше осягнути його справжні інтереси

та духовне зубожіння: «я бачу кімнату. Звичайну кімнату звичайних людей. Дехто їх називає обивателями, а декому вони подобаються. Книжкова шафа заставлена книгами. Хазяїн тільки-но передплатив Ільфа і Петрова, а зараз збирається передплачувати Фенімора Купера. Я бачу кімнату: і буфет, обставлений фарфоровими фігурками, і диван з високою спинкою, і вазони [...]. Паперові квіти, які тут теж є, стали сіруватими» [325, с. 66].

В. Шевчук наводить лише ім'я дівчинки Валі, доньки господаря, надзвичайно допитливої та цікавої дитини. Через свій вік вона не може зрозуміти складне минуле, війну, смерть, усю трагедію того часу: «в малої Вальки розгорілися очі. Вона дивилася нам у рот, і я раптом відчув, що їй це цікаво. А мені стало неймовірно гірко, бо їй це було цікаво, бо вона уявляла це в рожевих тонах, бо вона думала, що он де були часи: і гранати, і чорнильниці, і в класах сиділи в пальтах» [325, с. 65].

Тож у невеликій за обсягом новелі письменник зумів показати, з одного боку, життя тих людей, які живуть дрібними інтересами й не цікавляться суспільними подіями, а з іншого боку – передати внутрішній світ духовно багатих особистостей, які зазнали у своєму житті чимало горя й страждань. Для твору характерна певна автобіографічність та елегійність, що виявляється через спогади героя про маму й найцінніший час у його житті («Це були воістину веселі усмішки» [325, с. 66]).

В оповіданні «Батько» В. Шевчук відтворив один день із життя хлопця, до якого приїхав тато. Автор передає безмежну любов сина до батька: «батько стояв на клапті асфальту: невелика постать, знайома мені з дитинства, просякнута тим особливим настроєм, що нагадує нам якісь далекі й теплі почування, від яких ми починали свої перші кроки» [322, с. 80].

Прозаїк проводить паралель між батьком і осінньою порою, коли природа починає згасати: «“Ти вже старий, батьку”, – подумав я і подивився у вікно. Небо голубіло первозданністю, святковістю, але чогось уже не вистачало в його кольорі, і не важко було зрозуміти, чого: не було літньої впевненості,

надходила сумновида пора бабиного літа, коли природа дихає непостійністю, очікуючи перемін» [322, с. 84].

В. Шевчук описує буденні речі: сніданок у їдальні, розповіді батька про дім, город, рідне село та старшого сина із його дружиною. Через роздуми батька письменник відтворює рідний двір і квартиру, що її винаймає хлопець, показує тогочасне життя й звичний побут.

Тато головного героя з великою любов'ю та повагою говорить про свою дружину, розповідає про її здоров'я й звіряється: коли дружина старшого сина образила її, він вигнав молоду сім'ю з дому. Батько надзвичайно її цінує, думає про подарунок для неї, щонайперше про годинник, бо «в неї ніколи не було хорошого годинника» [322, с. 87].

Тож родина й такі понадчасові цінності, як любов, повага та довіра, відіграють важливу роль у житті батька, про що свідчать його слова до свого 28-річного сина: «перш за все треба пам'ятати батьків» [322, с.85], «все-таки час тобі подумати про сім'ю» [322, с. 85]. Батько розповідає синові про свої стосунки з його матір'ю, прищеплюючи синові власну модель сім'ї.

Як бачимо, відтворивши один день з життя батька та сина, В. Шевчук змалював тогочасний побут, зобразив повсякдення і наголосив на важливості духовно-моральних цінностей. Батько виступає символом дитинства, щасливого та безтурботного періоду: «ми подивилися один на одного, подивилися глибокими поглядами. Можливо, кожен хотів цього моменту, його треба було пережити: поверталось щось дуже далеке, сягаюче туди, в дитинство» [322, с. 85].

Оповідання «Довгий день без перерви» в 1967 році було надруковане в еміграційному журналі «Сучасність», що свідчить про вияв глибокого інтересу до молоді української прози, яка виходила за межі соцреалізму.

Головний герой твору – учень дев'ятого класу, закоханий в однокласницю Марію Приймак. Автор прагне передати думки підлітка, пов'язані з коханням, усвідомити його взаємини в сім'ї, стосунки з батьками та однолітками, зобразити шкільне життя.

Для глибшого відтворення дражливого характеру та молодечого запалу підлітків В. Шевчук звернувся до зеленого кольору, що є «символом природи і молодості» [233]: «наче зелені зерна, падали на землю краплі, зелені коси дерев купалися в калюжах, зелені очі мерехтіли в зломах крапель, а зелені хлопці танцювали танець дикунів» [323, с. 103].

Анатоль, головний герой, від імені якого ведеться оповідь, і Марія Приймак – спрагло прагнуть пізнати світ, не завжди дослухаються до прохань і вказівок старших. Заради народжуваного почуття підлітки ладні порушити усталені правила, не зважають на наслідки власних рішень і дій: «– Ти гадаєш, варто ризикувати? ... – Варто...» [323, с. 107].

Водночас прозаїк відтворив думки хлопця про власний дім і батьків, які були інтелігентами, проте далеко не завжди розуміли сина: «мої батьки займають окремішній будинок на зеленій Гоголівській вулиці, вони старі українські інтелігенти. Батько весь вік учителював у 23-ій школі [...]. Мій дід по батькові володів цим самим будиночком з п'яти кімнат [...]. У нього збиралася українська громада, казали, що був сам Садовський під час своїх гастролей [...]. Після революції батько познайомився із Гнатом Хоткевичем, захопився грою на бандурі і об'їздив цілу Україну» [323, с. 102].

Одним із домінантних образів у творах В. Шевчука є образ дому, про роль якого в доробку письменника свого часу зауважив В. Панченко: «дім – опора духу, начало начал, притулок радостей і печалей» [222, с. 180 – 181].

Охоронцем духовних цінностей і ладу в будинку виступає батько, якого герой поважає, натомість батьки не вважають власного сина за дорослого. Вони люблять його як дитину, але не мають наміру розкривати перед ним свої душі й не пускають хлопця до власного світу, сповненого певних думок, ідей і переживань: «[...] зачинялися двері, коли вони з матір'ю вели якісь свої розмови, [...] мене майже ніколи не садовили за стіл разом з дорослими при гостях [...]. Так було потрібно, хоч це і клювало моє немале самолюбство. Це часом знищувало мене, як людину, принижувало, а часом розтоптувало» [323, с. 111].

В. Шевчук описує один із уроків логіки та психології у школі, чим відтворює думки персонажа щодо важливості пізнання себе, свого внутрішнього й навколишнього світу, вказує на необхідність обстоювати власні життєві погляди: «[...] люди гордо підіймали голови, ступаючи на ешафот. Вони мали переконання, які гріли їх серця, і які зараз здаються не вартими й копійки. Все це було те ж пізнання людини, пізнання свого тіла і духу, хоч, може, не один із шукачів збивався на манівці» [323, с. 100]. Це ті питання, які заборонялося порушувати в тоталітарному суспільстві, коли у всіх мусила бути єдина думка.

В оповіданні прозаїк наводить уривки з віршів М. Філянського, якого розстріляли за наказом партії, тим самим автор спробував нагадати про тяжкі сторінки українського минулого. У батька головного героя – українського інтелігента-патріота – «збиралася українська громада, казали, що був сам Садовський під час своїх гастролей [...]. Після революції батько познайомився із Гнатом Хоткевичем, захопився грою на бандурі і об'їздив цілу Україну». Він не хоче розповідати синові про минулі роки, не дозволяє цьому бути присутнім за столом разом з дорослими, що його ображає бо, можливо, остерігається залучати сина-комсомольця до цих розмов, тому Анатолію доведеться пізнавати все, у тому числі і справжнє минуле України, самотужки.

Отже, творам В. Шевчука притаманні певна автобіографічність, образність та емоційність. Письменник відтворює один день із життя героїв, однак крізь внутрішнє мовлення персонажів зазирає в їхнє минуле, показує тогочасні проблеми й наголошує на важливості збереження духовно-моральних цінностей («Батько»), відтворює думки підлітка щодо самопізнання («Довгий день без перерви»); показує весь трагізм війни («Навіщо я про це згадую...»). Одним із домінантних образів є образ дому, як сакрального місця, з якого в житті починається.

2.2.3. Палітра художніх образів у прозі В. Дрозда

До відомих митців-шістдесятників належить В. Дрозд, твори якого принципово відрізнялися від усталених літературних канонів соцреалізму. Автор

заперечував чітко встановлені межі в літературі й розширював її художньо-естетичні можливості в цілому. Свого часу поетеса Ірина Жиленко, дружина В. Дрозда, підсумувала подружню мистецьку діяльність таким чином: «Наш з Володею маленький “бунт” був суто літературний (хоч і не тільки, бо доводилось і дискутувати, і обстоювати свою точку зору, і захищати молодих). Не були ми борцями, але були людьми і письменниками. Не бунтувались активно, але писали чесно» [92, с. 654]. Власні думки та мрії письменник передавав через внутрішній світ героїв, їхні вчинки та прагнення, натомість теоретики соцреалізму всіляко намагалися придушити вільнодумство митця.

За твердженням Людмили Тарнашинської, В. Дрозд перетворив свій творчий шлях на «напружений пошук – резонансних тем, адекватних задумові жанрів, яскравих персонажів, переконливих характерів, незвичних сюжетних ліній, захопливих колізій, промовистих деталей» [297, с. 5].

В. Дрозд свідомо відмовився від культу позитивного героя та чіткого поділу персонажів, про що свого часу особисто й зауважив: «Ми поламали традицію соцреалістичної белетристики ділити героїв, а отже, і людей, на позитивних і негативних» [78, с. 4]. Прозаїк змальовував людей різних життєвих переконань і поглядів, відтворював їхні особисті думки та переживання, а також показував, наскільки суттєво вчинки можуть залежати від певної ситуації. Як наслідок, від будь-якого персонажа В. Дрозда можна очікувати різних, часом доволі несподіваних рішень, тому в нього немає ідеальних літературних індивідів.

Для прозового доробку В. Дрозда характерні: психологізм, ліризм і проникнення у світ природи; дослідження «приватного світу своїх героїв» [303, с. 10], відтворення вчинків і думок літературних персонажів; певним чином автобіографічність, що «дозволяє письменникові глибоко зануритися у внутрішній світ героя, використати максимальну дозу нищівної іронії й самоіронії, що убезпечує від зсуву художньої свідомості у бік зумисної ідеалізації» [303, с. 11]; типовість героїв, що дозволяє авторові показувати «явище масової мімікрії у пострадянському суспільстві, яке поширюється й на духовну сферу» [303, с. 12]; «суб'єктивізація внутрішнього часопростору,

передана за допомогою внутрішнього мовлення героїв» [303, с. 11], за рахунок чого створюється відчуття достовірності змальованих подій.

Домінантною темою творчості В. Дрозда, на думку Людмили Тарнашинської, є проблема добра й зла, при цьому «перша зазвичай не маніфестується занадто виразно й відверто, а природно впливає з другої» [303, с. 17]. Як стверджує дослідниця, саме тому всі бінарні опозиції, притаманні прозі митця, несуть «не ідею протистояння, а ідею взаємозумовленості, втілену в авторській концепції добра/зла як сув'язі взаємообернених, але й взаємозумовлених понять» [303, с. 21].

У прозі В. Дрозда представлена широка палітра літературних героїв, це «цілий компендіум гріхів і моральних переступів, колекція людських вад, зламаних характерів, неправедних вчинків і, за великим рахунком, – спустошених доль. Але не тільки гріхів і переступів, а й добродетостей також: просто гріховне завжди опукліше проступає на тлі доброносного» [303, с. 22].

Слід зауважити, що письменник повсякчас осмислював проблеми сучасного героя, прагнув осягнути його вчинки, погляди та переконання. Особливо цікавими для В. Дрозда є люди із внутрішніми розладами, яким притаманний духовний неспокій, а також ті, які обрали хибний життєвий шлях чи не можуть визначитися з власним призначенням. Тож прозаїк створив цілу низку персонажів, онтологічні проблеми яких цілком збігаються з проблемами звичайних людей. Глибина авторових узагальнень дозволяє стверджувати, що митець повсякчас порушує всезагальні людські питання.

На думку М. Жулинського, В. Дрозд «кожним новим твором, кожним літературним героєм начебто зривав із себе, а водночас – і з усіх нас, його сучасників, маски, боячись, що вони приростуть до обличчя і затулять його, справжнього, істинного» [97, с. 27]. Дійсно, люди одягають маски, які не завжди передають їхню справжню суть, однак ці маски нерідко допомагають знайти власні моральні орієнтири та цінності й впливають на подальшу поведінку індивідів.

Дослідники акцентували увагу на тому, що В. Дрозд привніс в літературу чимало змін, однак погоджувалися, що перші прозові твори письменника жодним чином не суперечили вимогам теоретиків соцреалізму. Зокрема, вони були «спрямовані на подачу матеріалу оптимістичного змісту на селянсько-колгоспну тематику або передавали життя й боротьбу окремої сильної особистості» [279]. Свого часу С. Андрусів, а згодом й О. Січкач вказали на те, що можна виділити дві групи творів В. Дрозда: «... великий масив творів В. Дрозда можна умовно поділити на дві категорії: традиційні твори і химерні» [279].

У 1962 році в журналі «Дніпро» були опубліковані оповідання «У березі», «Дороги» й повість «Люблю сині зорі», що привертала увагу реципієнтів психологізмом, ліризмом, відтворенням світу природи й людини. Сам автор згодом зізнався, що для нього «з написаного, видрукуваного найдорожчі – перші оповідання. Як перша любов» [301]. У повісті «Люблю сині зорі» ім'я головної героїні збіглося з іменем майбутньої дружини письменника.

Сучасні літературознавці наголошують, що ця повість «могла б розраховувати на статус оригінально-психологічної, коли б не постійне возвеличування комсомолу, комунізму. Виникає відчуття штучності введення комуністичних гасел у твір задля “так слід”» [301]. Однак саме цей твір, один із перших у доробку письменника, дозволяє простежити початок самотньої літературної кар'єри митця й еволюцію його художньо-естетичних шукань.

Повість «Люблю сині зорі» поділяється на декілька частин, кожна з них названо ім'ям героя, від імені якого ведеться розповідь у цій частині. Така побудова твору дає змогу авторові глибше відтворювати інтимні думки та життєві погляди цілої низки нараторів, завдяки чому «письменник надає можливість персонажам самотійно нести відповідальність за свої вчинки» [301].

Кожному героєві притаманні певний характер і життєві переконання, власний погляд на життя. Головна героїня повісті – Ірина Володимирівна – любляча донька, відповідальна працівниця, романтична та розумна дівчина («мені уявилась заросла лілеями річечка, примарні русалки і водяник. Тінисту

тишу парку я теж заселила витворами своєї уяви. Грав на сопілці Лукаш і хилилась до тремтливої довгокосої верби ніжна Мавка» [77, с. 9]). Ірина дотримується чіткої моральної позиції в житті («це так добре, коли люди мислять, а не зазубрюють сліпі правила на всі випадки життя» [77, с. 10]). Вона хоче щиро кохати, чесно працювати, бути відданою своїм друзям і колегам.

Натомість секретар міськкому комсомолу Юрій Ананійович Кіч, який закоханий в Ірину Володимирівну, надзвичайно відданий партії та своїй роботі. На відміну від дівчини, він не розмірковує над правильністю гасел і настанов пануючої влади, над важливістю дотримання моральних принципів: «Я ніколи не задумувався над істинами, за які борюсь і яким віддаю молодість. Так мене вчили. Я зазубрив їх [...]» [77, с. 26]. Автор наголошує й на тому, що молодик дбає лише про власні інтереси та свою кар'єру: «з яким наміром Ірину рекомендують на другого. Чи не яму мені копають?» [77, с. 28]. Подібних пристосуванців, готових за будь-яку ціну, навіть попри інтереси інших людей, вислужуватися перед владою, у різні часи є в достатку.

У повісті діє чимало другорядних персонажів, зображення їхнього життя допомагає авторові відтворити реалії тогочасного суспільства, показати його суперечливість і всі біди, передати думки та бажання молоді. Серед них – завзята до роботи вродлива дівчина Галинка, у якої від непосильної праці «голос був сиплий, простуджений. Три зими на риштованнях, обличчя немов обпалене, червоне і, мабуть, шорстке. І все ж вона гарна» [77, с. 21].

Ще однієї героїнею є Валя, у котрої «були довгі пальці музики. Тільки вже не тонкі, а набряклі і м'ясисті. Шкіра – шорстка, мозолями порубцьована» [77, с. 20]. Її безмежне нерозділене кохання до одруженого Гени автор зображує вищим і сильнішим за інші почуття, про що яскраво свідчить вставна історія про різні типи зірок – червоні, білі та сині, – серед яких «найгарячіші – сині. Вони палають, як сонце. Ні, гарячіше сонця» [77, с. 32].

Гена натомість – слабкохарактерний молодик, він у всьому поступається дружині, хоча це й суперечить його поглядам та переконанням: «Дружина – з сусіднього села [...]. Одна в батьків. Будинок – хороми справжні. Перевезли в

передмістя. Худобину держимо. Садок є, городик – усе чин чином. Як вродить – дружина всю осінь на ринку. Спочатку нові костюми, босоніжки найдорожчі – щоб не осоромитися перед сусідами, – давили мене. А тепер звик. Нічого. Тільки вип’єш після роботи іноді, згадаєш» [77, с. 22].

Таким чином автор відтворює героїв різних типів, із подібними кожен реципієнт міг би зустрітися щодня. Одні з персонажів є цільними сильними натурами, інші здатні легко підлаштуватися під будь-яку владу, а наостанок – ті, котрі попри всі удари долі не зламалися, не зрадили власних переконань. Головну ідею твору найкраще розкрито в легенді про дерева, що уособлюють людей: «Є три породи дерев. Перша – які буря ламає, друга – що гнуться і більше не розгинаються, а третя – які зігнуться на хвилику під сильним ударом і знову розігнуться, щоб міцнішими стати і далі рости» [77, с. 21].

Глибокий психологізм оповідання «У березі» виявляється в тому, як автор відтворює настрій і думки головного героя Артема Синька. Персонаж через втрату ніг на війні та смерть дружини не має жодного бажання жити. Водночас зі спогадів і міркувань чоловіка дізнаємося про його участь у війні, роботу й особисте життя: «Згадалось, як торік у зеленій тісній будочці на розі міської вулиці прислухався до звичного перестуку свого молотка об вичовгані підосви та до шерхотіння таких же підосхов на тротуарах. Перше нагадувало йому гримкотливі бої, дороги війни, а друге – особисте нещастя» [77, с. 37].

Щоб передати увесь жах війни, показати її страшні наслідки – каліцтво та смерть багатьох солдатів, автор вдається до персоніфікації: «Десна кипіла, бризкаючи металевими згустками, билася об пісок червоною піною, бралася кривавими колами, зойкала і диміла. В останню мить він конвульсивно вхопився за уламки розтрощеного понтонного мосту, тіло віднесло вниз по Десні, затягло в лозняки, де його надибали санітари. А ноги так і загубились десь у хвилях, зотліли у слизькому мулі» [77, с. 38].

На відміну від Артема Синька, Андрій Прищепка під час форсування Десни не кинувся у бій наосліп, натомість дочекався слушної нагоди й тільки тоді вийшов: «Ой, Артеме! Не гаразд у тебе життя склалось, недобре. Пам’ятаєш той ранок

перед форсуванням річки? Поруч в окопі лежали. Хіба не казав я: не біжи, поки не перегримить. Ні, треба було лізти в саму кашу. І от, маєш. А я не дурний, відлежався. Хвалити бога, живий, здоровий» [77, с. 38].

Артем і в повоєнний час, без ніг, без дружини, не змінює своїх життєвих поглядів, залишається чесним, не зраджує своїх переконань. Для глибшого увиразнення вдачі головного героя автор звернувся до такої контекстуальної деталі, як очі: «Очі – сумні-сумні, а в глибині їх – рішучість» [77, с. 39]. Натомість прийом персоніфікації допоміг авторові відтворити напружену тогочасну атмосферу та суперечливе життя Прищепи: «Місяць гордо підвівся в небі, і тільки під самими кручами тіні бродять. Під верболозами човен крадеться. Артем пізнає згорблену постать Прищепи» [77, с. 41].

Наступний твір В. Дрозда – «Дороги» – привертає увагу морально-етичною проблематикою, актуальною за всіх часів. Перед студентами-п'ятикурсниками, які одержують направлення на роботу, постає вибір: або сприяти тому, щоб закохані Олег і Рада змогли поїхати працювати до однієї школи, або ж розділити їх по різних навчальних закладах. Усі, окрім Танцюри, відмовляються від потрібного направлення на користь закоханих.

Автор намагається осмислити такий нетовариський вчинок юнака, тому й звертається до часу, коли формувався характер хлопця, і саме там шукає причини такої поведінки парубка. В. Дрозд описав лише один випадок із дитинства Танцюри, коли той посперечався з однолітками й дременув додому, де за воротами «довго малював в уяві кару кривдникам [...]. Ось він бере отого конопатого Гришку та довгов'язого Семенка за шкірку, піднімає високо-високо, аж до вершини береста, хлопці просять змилюватись, клянуться більше не лущувати його. Але марно. Кулаки стискаються, тріщать худенькі сорочечки» [77, с. 43].

Тож хлопець уже з дитинства ріс підлим, боягузливим і корисливим, що яскраво передано через думки юнака про його вчинок під час вибору направлень: «підлість? Що таке підлість? Усе відносне, навіть життя. Це буває один раз» [77, с. 44]. Танцюра не прагне змінюватися, не зважає на осуд інших людей, не надає

бодай якогось значення словам однокурсниці Зіни, від котрої почув, що усі мають свій життєвий шлях, однак «не кожна дорога до людей веде» [77, с. 45]. Автор дає можливість парубкові переоцінити власний вчинок, осмислити особисті цінності й пріоритети. Однак, коли Танцюра знову зустрічає Зіну по дорозі на нову роботу, переймається виключно собою та своїм взуттям: «“Ранти..., мої білі ранти. Що станеться з ними в тому болоті?”» [77, с. 45].

Як бачимо, у повісті автор осмислює проблему особистого вибору у важливих життєвих ситуаціях, нагадує, що безліч людей живуть виключно своїм життям, тому й не зважають на жодні потреби чи інтереси інших.

Свого часу В. Дрозда направили на три роки в Алтайський край на службу в армії. Під час перебування в Алтайському регіоні письменник створив оповідання «Ікра червоної риби» й «Алтайські малюнки», котрі присвятив дружині. У зазначених творах авторові вдалося «підібрати яскраві колоритні образи, за допомогою яких він влучно передав життя людини в суворих північних лісах» [279].

Життя Чечеш, головної героїні твору «Туба», надзвичайно складне, бо ж вона не тільки виконує всю хатню роботу в домі, а й допомагає зі справами своєму батькові. Деспотичний тато ревнує свою незаміжню й уже немолоду дочку Чечеш до Адучи, забороняє дорослій дівчині зустрічатися з уподобаним чоловіком: «здавалося великою несправедливістю, що на його, Тейхаша, дочку, окрім нього ще має право Адучи, п'яниця і спокусник» [83, с. 54].

Водночас Тейхаш дещо заздрить Адучи, оскільки вже не здатен через свій вік полювати, а саме це було основним заняттям його молодості: «Адучи ... Та який з нього стрілець?.. Дівчат більше перепсував, аніж уполював ведмедів [...]. І ніякий він не туба, раз із рушницею ходить. Справжній туба не знає порохового диму. Я єсть єдиний і останній туба в долині» [83, с. 54].

Як бачимо, для відтворення колориту Алтайського краю автор використовує топоніми й діалектизми (Катуні, ушули, туба, тороси та ін.)

У центрі повісті «Молохви» (1968) – життя трьох рідних братів, їхні стосунки з дружинами й сімейні негаразди, взаємини між ними і вибір власного

життєвого шляху. В. Дрозд прагнув осмислити ці питання крізь призму внутрішнього світу героїв, тому свого часу твір звинуватили в «надмірності психологізму» [279]. Головною героїнею твору виступає дружина старшого Молохви – Марія Данилівна, котра не позбавлена особистих переживань, сумнівів і бажань. Уперше читачі бачать її, коли та сидить у «дитинній позі, яка була спробою втекти в себе» [279]. Так від самого початку повісті його увага зосереджується на тому, що Марія обтяжена певними душевними проблемами.

У Павла Молохви були й брати. Один із них, Василь, брав участь у війні, і часто згадує історію 20-річної давнини, що вплинула на все його подальше життя. Загін Василя Молохви був у засідці, аж раптом солдати побачили, як плыв Десною пароплав із карателями. Усім загоном вирішили його зустріти, солдатів було багато, однак якийсь одноліток «рвонувся, як оця пружина, звівся на ноги, гвинтівку вперед і “дайош пароплав!”. Очі шалені, годі було спиняти. Побіг. Кулі висвистують, а він побіг» [79, с. 26]. Усі солдати, окрім Василя, який очікував слушної нагоди в засідці, ринули у бій і загинули, зокрема, і хлопець-відчайдух, що «лежав, тицьнувшись обличчям у пісок. Мертвий» [79, с. 26].

Василь боявся змін у житті, дослухався до порад Павла, який суттєво впливав на Василеву долю: «все життя його наперед розписане, розграфлене» [79, с. 29]. Марія подумки неодноразово поверталася до бойового вчинку Василя і прийшла до висновку, що він – слабкохарактерний, а тому «все життя тим живе, що шкодує. А повторись подібна ситуація зараз – знову до землі припаде, не побіжить» [79, с. 29].

Інший брат – Андрій – змальований чесним і працьовитим, чоловік «обминав і недолюблював людей, котрі вислужувалися» [79 с. 33]. Андрій теж відчував підтримку старшого брата Павла, проте його це «принизливе відчуття несаможиттєвості дратувало» [79, с. 34]. Молодик працював у канцелярії і якимось, коли надійшла анонімка на Павла і його дружину Марію, Андрій вирушає з тим листом до брата, бо ж усвідомлює свою цілковиту перевагу над ним. За твердженням Оксани Січкарь, «надмірним патріотизмом Андрія Молохви, який здатен пожертвувати родинними стосунками заради громадянського обов'язку»,

автор "замазує очі" редакторам [279], очевидно, керуючись прагненням полегшити шлях свого твору до друку.

Натомість Павло Молохва пишався своїм родом, був гордим, любив затишок і спокійне врівноважене життя, хотів заздалегідь уберегти власну сім'ю від усіх негараздів і незручностей, тому чоловік і переїжджає на роботу до району: «Коли раптом це станеться – розформують водночас з півдесятка районів області – порядної посади з вогнем не знайдеш [79, с. 28]. Павло любив Марію, проте не переймався щиро її думками й проблемами, переживаннями й тривогами, що «звучали в ньому випадковими зайдами, не зачіпаючи глибин душі» [79, с. 30]. Чоловік усвідомлював, що Марія не любить його: «жодного почуття. Ні любові, ні ненависті, я просто не існую для неї» [79, с. 32].

Для глибшого увиразнення внутрішнього стану жінки, відтворення її повсякчасних вагань і сумнівів та зображення роздвоєності її душі автор вдається до діалогу між Марією Ситник (дівоче прізвище героїні) і Марією Молохвою, котра усвідомила з роками, що «життя склалося не зовсім вдало. Я щось загубила» [79, с. 40]. Як і кожна жінка, молодиця прагнула гарного сімейного життя, великого кохання, подружнього розуміння й поваги. Саме тому вона й обрала Павла, оскільки «мала його за слабохарактерного, поступливого [...]. І помилилась... Так, жахливо помилилась» [79, с. 51].

Марія упродовж усього життя кохала Федора, який був цілковитим антиподом Павлові. Саме Федір правдиво сказав про стосунки між Марією й Павлом: «тебе він убив [...], ти хотіла і в заміжжі головою бути, ти і є голова, тільки він шия [...], він хитро обплів тебе молохвинським павутинням і висмоктав твій талант, твої тополі, твої мрії» [79, с. 56].

У повісті «Молохви» автор осмислює душевний стан головної героїні Марії, зображує її суперечливі міркування, розчарування й біль. Письменник показує, що попри прикрий стан внутрішньої роздвоєності жінка й надалі залишається із чоловіком-нелюбом, котрого ніяк не може залишити, бо «в неї двійко дітей. І навіть Павло – за півтора десятки років звикаєш. [...]. Вона не належить собі, вона в міцнім життєвім полоні – побут, родина, почуття» [79, с. 57].

Не оминув автор у повісті й трагічного періоду національно-визвольних змагань українського народу, коли діяли різні загони, що нищили все, грабували й убивали людей: «білі, зелені чи сині – було тоді банд навколо Лободів, як грибів по дощу, всіх кольорів і мастей» [79, с. 46].

У 1968 році була опублікована повість «Семирозум», яка має підзаголовок: «Слова, які зараз прочитаєте, лягли на папір після декількох моїх поїздок у рідні місця, на північ Полісся. Вигадок, фантазій тут щонайменше. Це минувшина моїх дідів, батьків, сторінка з історії суворого лісного краю» [81, с. 27].

Головний герой твору хоче «записати перекази людей про перший пореволюційний рік у колишньому лісному хуторі, про дядька Семирозума, який збудував літак і мріяв полетіти на Місяць» [81, с. 55]. Матвій Семирозум був допитливим розумним чоловіком, великим майстром, який сконструював повітряного змія й велосипед із дерева, однак «в хуторі нікого, окрім дітей, не здивуєш. Темний люд і недовірливий» [81, с. 32]. Водночас чоловік прагне створити літак, щоб перевезти на Місяць всіх знедолених. Авторський задум щодо персональних якостей головного героя і його винахідницького таланту яскраво відтворює дібраний антропонім «Семирозум».

Форма сну, до якої звертається прозаїк, дозволила йому глибше відтворити прикрі повсякденні реалії життя тогочасного суспільства: «нагодуй нас, [...] дай мені щасливішу, не наймитську долю, [...] віддай мені молодість, якої не було [...], їсти, їсти, їсти, їсти!» [81, с. 40].

На відміну від Матвія Семирозума, його сина Данила до багатіїв «лють повнить» [81, с. 41], тому парубок і замислюється повсякчас над тим, що «впряглися ми в плуга, то й до смерті тягтимем, а вони поганятимуть?» [81, с. 53]. Відповідно до авторського задуму, Данило Семирозум уже з тих індивідів, котрі прагнуть широких суспільних змін і готові виступити проти панівного ладу й представників тогочасної влади.

Однак у повісті зображено й таких бідняків, що ладні стерпіти всі біди й знуцання. Ці персонажі завжди продовжуватимуть покійно працювати, наприклад, Кирик, який вважає подібний стан речей споконвічним суспільним

порядком: «так ведеться, щоб наймит хазяїна боявся. Інакше який порядок на землі буде?» [81, с. 52].

Водночас автор показує і багатіїв, зокрема, Філарета, який ніколи не відчував спокою, оскільки «бовваніють край двору комори та конюшні, в городі темніє, ніби градова хмара, клуня. Далі починається чужий світ, що зазіхає на Філаретове добро, на його кривне, добуते мозолями, потом, жилами» [81, с. 30]. Філософію життя Філарета яскраво втілено в таких показових словах персонажа: «ніхто в цім світі од себе не гребе, всі – під себе» [81, с. 42]. На противагу Філаретові, котрий дбає лише про власне збагачення, і виступає Матвій Семирозум, якого люблять діти і який відчуває свою вищість над Філаретом: «І од відчуття дивовижної переваги своїх злиднів над Філаретовим багатством в Семирозумовій душі світлішає» [81, с. 34].

В. Дрозд відтворив складне й суперечливе життя тогочасних людей людей («в темних, душних могилах-хатах ворухиться люд, стогне, щільніше загортається в рядна, все ще зігриваючи себе безнадійною надією» [81, с. 44]), показав різні типи індивідів, зокрема тих, хто доходить до усвідомлення важливості боротьби за власну волю, і тих, котрі все ще покійно сприймають долю. Водночас не оминає автор і багатіїв, що дбають виключно про власне збагачення й добробут. Таке зображення багатіїв було суголосним вимогам офіційних настанов соцреалізму.

Шістдесятники, зокрема й В. Дрозд, прагнули відродити національну культуру й мову, саме тому письменник використовує рядки пісень («мила постіль постелила – спати не лягала, отворила оболочок – милого чекала» [81, с. 35]) та легенди (про Антипка і Гуркала, який «в комині бушує» [81, с. 39]).

Іще одне оповідання – «Солодке літо» (1968) – привертає увагу зверненням автора до теми війни, описом страхіть воєнного часу. Твір до певної міри є автобіографічним, оскільки письменник згадує в ньому своє повоєнне село, зокрема, використовує топоніми, пов'язані з власним дитинством, а також зображає школу, батьків і дитячі розваги: «тікаємо в дитинство [...], зворушливо ідеалізуємо самих себе і навколишній світ. Ці забавки такі слухні й приємні нам

у годину тривоги та розпачу! Але поволі розвидняється і навколо нас і в наших душах, і вже з мудрою усмішкою на вустах згадуємо свої недавні подорожі в країну, якої не існувало. Не знаю, що правдивіше – наша дитинна розчуленість чи наша холодна мудрість...» [82, с. 62]. Зрозуміло, що письменник відтворює дитинство як безтурботний час приємного хвилювання, коли найголовнішими були різноманітні ігри й розваги.

Отже, проза В. Дрозда характеризується певною автобіографічністю, глибоким психологізмом і ліризмом, проникненням у світ природи та осмисленням внутрішнього стану героїв. У цілому прозаїк прагнув осмислити важливі онтологічні питання, пов'язані із проблемою вибору у важливих життєвих ситуаціях та визначенням власного призначення в житті («Люблю сині зорі», «Дороги», «Семирозум», «Молохви»), звертався до теми війни та повоєнного часу («Солодке літо»). Ідейному задуму творів сприяють персоніфікація та різні види нарації.

Висновки до другого розділу

Аналіз творів письменників-шістдесятників показав, що вони розширювали тематику, вдавалися до різних жанрів, збагачували образну систему, урізноманітнювали лексику своїх поетичних та прозових творів. Тож нерідко ці письменники наражалися на звинувачення в усяких «ізмах», піддавалися критиці з боку тогочасних ідеологів та нерідко зазнавали переслідувань влади.

Кожен із цих митців самостійно обирав шлях свого співіснування із ідеологічною системою: деякі письменники, з одного боку, писали твори, які відповідали стандартам соцреалізму, а з іншого – прагнули оновити літературу, вийти за межі соцреалізму (І. Драч, І. Дрозд, В.Коротич, Б. Олійник, Д. Павличко). Першим творам Є.Гуцала («Дума про Овлура», «Гордій») також властива певна ідеалізація радянської дійсності. Натомість серед «дніпрянських» творів М. Вінграновського, Ірини Жиленко, І.Калинця, Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Стуса, В. Шевчука немає жодного, писаного в руслі оспівування компартійного режиму.

Поети-шістдесятники порушували різні теми, зокрема описували складну долю українців та передавали свою любов до рідної країни («Карабін Яворова», «Краєвид» Д.Павличка, «Кобзарю» Ліни Костенко); відтворювали внутрішній світ закоханого ліричного героя («Найкраща мить» Д.Павличка, «Голуба дистанція» Ліни Костенко, «Побачення» Б.Олійника) й жінки-домогосподині, яку гнітить таке становище («Жаль», «Святкувало серце втечу в літо» Ірини Жиленко); аналізували взаємини митця і загалу («Латаю парус», «Висота» Ліни Костенко); зверталися до найкращої пори в житті – дитинства («Дитинство» М.Вінграновського); застерігали від надмірної технократизації, яка нерідко веде до втрати духовності («Цвинтар-хмарочос» І. Драча); роздумував над питаннями сутності буття («Чиж» В. Коротича); уводили до віршів образи простих, але духовно багатих людей («Дід умер», «Баба Онися» В. Симоненка).

Нерідко поетичні твори характеризуються певною автобіографічністю («Мати», «Озеро Кисегач» В.Стуса) чи, що властиво поезіям І.Калинця, постають на фольклорних джерелах, на перехресті язичницького та християнського світоглядів («Писанки», «Килими»).

Проза шістдесятників зосереджена насамперед на внутрішньому світі героїв, на його думках і почуваннях. Є. Гуцало особливу увагу приділяв дітям, крізь свідомість яких можна глибше осягнути тогочасну систему («Припутень», «Проти Івана сонце іграло», «Мельник і його дочка»). Натомість В.Шевчук, відтворивши лише один день із життя героїв, показав їхні справжні думки й переконання («Батько», «Навіщо я про це згадую»). А В.Дрозд створив цілу палітру самотніх характерів, порушував складні морально-етичні проблеми, пов'язані з війною та повоєнним часом («Семирозум», «Дороги»), осмислював нелегкий вибір людини у важких життєвих ситуаціях («Молохви»).

Ідейний задум поетичних і прозових творів цих письменників увиразнюють прийом персоніфікації, контекстуальні антоніми, індивідуально-авторські епітети й образи.

Розділ 3. Літературно-критичний дискурс шістдесятників у журнальному форматі

3.1. Літературно-критичні студії І. Дзюби та І. Світличного

Критика відіграє важливу роль у розкритті особливостей ідіостилу письменників, сприяє визначенню естетичної вартості художніх творів, осмисленню складної системи літературознавчих ідей та художнього процесу загалом. Однак за радянської влади доробок митців розглядався виключно в аспекті дотримання авторами настанов партії та принципів соціалістичного реалізму. Цензори допускали до друку ті наукові студії, які відображали ідеологеми тогочасної системи й впливали на виховання людей відповідно до високих комуністичних ідеалів. І. Кошелівець свого часу стверджував, що радянські літературознавчі праці «найбільш догматичні й безплідні, філософствування їх авторів мало сказати наївне, воно ще в основі своїй і фальшиве» [166, с. 5], що пов'язано насамперед із «безнадійно мертвою й нелюдською матерією марксо-ленінської естетики» [166, с. 6].

За часів хрущовської «відлиги» водночас із помітними суспільними зрушеннями відбулися й певні зміни в царині літературної критики, пов'язані значною мірою з появою таких «новобранців» критичного цеху, як І. Дзюба, Є. Сверстюк, І. Світличний. Перших двох згодом назвуть інтелектуальними лідерами, а третього – духовним лідером шістдесятницького руху, твердитимуть: «В шістдесяті роки говорили, що весь український рух опору «тримається на трьох китах – двох Іванах і Євгеніві (Іван Дзюба, Іван Світличний та Євген Сверстюк)» [177, с. 47].

Своїми публікаціями молоді дослідники руйнували усталені стереотипи панівного методу соціалістичного реалізму, уникали шаблонного аналізу художніх творів, здатні були «помітити в баченому всіма те, чого не помітили інші...» [164], відновлювали пізнавально-аналітичне начало в літературознавстві, викривали графоманство й «виривалися з пут догматизму й мертвотних канонів» [198, с. 80], проте не забували також дотримуватися заклику О. Довженка «розширювати творчі межі соціалістичного реалізму» [66, с. 114].

На думку О. Обертаса, поява нової генерації критиків пов'язана, насамперед, із реабілітацією цілої когорти майстрів слова початку ХХ ст., творчість яких вирізнялася «багатством стилів та характером їхніх шукань» [198, с. 78]. Після десятиліть заангажованості й фактичних заборон ці критики могли враховувати досвід реабілітованих письменників і вчених, а тому й прагнули до більшої об'єктивності й науковості, порушували важливі літературознавчі проблеми, зокрема зверталися і до «національної самобутності української літератури» [198, с. 80].

До участі в шістдесятницькому русі І. Дзюба прийшов, зрозуміло, внаслідок певної світоглядної еволюції. Адже народився і зростав у культивівські часи та ще й в атмосфері постійної русифікації, посиленню якої в післявоєнні роки сприяла промова Й. Сталіна на прийомі в Кремлі на честь командувачів військами радянської армії 24 травня 1945 року, де він виголосив тост «За великий російський народ», з котрого, згадував І. Дзюба, «почалася вакханалія «російського пріоритету» в усіх сферах життя, в усіх науках — скрізь знаходили російських основоположників, родоначальників тощо...» [62, с. 118]. Як наслідок — до 17 років він спілкувався російською мовою, визнавав себе за росіянина («Сором згадувати, але було: вступаючи, ще в школі, в комсомол, я в анкеті на запитання про національність написав: «русский», і так було й записано в моєму комсомольському квитку» [62, с. 118]), прагнув стати філологом-русистом («В інститут я вступив без екзаменів як «медаліст». Пішов на російське відділення філфаку. Російське — бо престижніше» [62, с. 118]), був діяльним комсомольцем: секретарем комітету комсомолу школи («Я став затятим комсомольським активістом. Це були перші післявоєнні роки, я був ще й членом райкому комсомолу та лекторської групи, по всьому району на велосипеді їздив, лекції читав....Я почував себе ентузіастом. Переймався радістю, літаючи сільськими дорогами на старенькому велосипеді, і переживав різні романтичні версії своєї «місії» [62, с. 143]), згодом — лектором обкому комсомолу, секретарем комітету комсомолу інституту, гірко переживав смерть «вождя народів» («...коли він помер, це було велике горе. Пригадую: 6-та година ранку,

коли повідомили по радіо, – і в один момент увесь гуртожиток здригнувся від плачу. Такий всенародний рев разом піднявся, що задрижали стіну гуртожитку. Всі плакали, і я плавав. Такий же плач стояв і на мітингу в інституті, де я також виступав у дусі грибоєдовського Репетилова: «Он плачет, а мы все рыдаем» [62, с. 147].

Водночас у комсомольця-ентузіаста все більше і більше народжувалися сумніви у правильності дій керівництва країни – спочатку у школі, коли «вже бачив і прикру невідповідність між ідеалом і реальністю» [62, с. 143], коли зростав спротив нав'язуваному пропагандою культу особи Й. Сталіна («Ми бачили невідповідність між гаслами, фразами і дійсністю. Ми ж училися, ми читали багато. І знали «вчення марксизму-ленінізму» про роль героїв, роль особи в історії: що особа не є вирішальною, що вирішальним є народ, є маси і так далі, — і у нас зразу виникає думка: а чому ж тоді все приписується Сталіну, всі перемоги, всі успіхи, все на світі» [62, с. 143], а потім і в інституті: виступ на комсомольській звітно-виборній обласній конференції з гострою критикою діяльності керівництва інституту підвів ризику «періоду комсомольського ентузіазму», а зі смертю Й. Сталіна у житті студента-старшокурсника розпочався «період розчарувань, зневіри і пошуку якоїсь нової точки опори. І поступово ця точка опори сформувалася в українськості» [101], чому сприяв переїзд до Києва, де «відбулося те, що я називаю відкриттям для себе України» [101]. Навчання в аспірантурі Інституту літератури АН УРСР, праця в журналі "Вітчизна", активна участь у роботі Клубу творчої молоді завершили процес світоглядної переорієнтації І. Дзюби: «І десь на початку 60-х років я вже став на позицію українства» [101].

Саме в цей час – у другій половині 50-х і початку 60-х років – розпочинається діяльність І. Дзюби як фахового та вимогливого поціновувача біжучого літературного процесу. Його статті з'являються у провідних газетах («Літературна газета»/«Літературна Україна») і журналах («Вітчизна», «Дніпро»), виходять окремою збіркою («"Звичайна людина" чи міщанин», 1959). На них жваво реагують колеги по критичному цеху та письменники, зокрема

авторитетний реформатор «Літературної газети» П.Загребельний: «Якщо захочемо згадати наймолодше талановите поповнення наших критичних лав, то, звичайно ж, відразу вигукнемо: Іван Дзюба!». [99, с. 1]. У цих статтях вже увиразнюється світогляд молодого критика, для якого, вважає М. Павлишин, важливими є «спадщина гуманізму й просвітництва», а також «людина, її гідність і щастя, запорукою яких є повний розвиток її потенціалу», та «нація», що «здатна на блискучий колективний розвиток, спроможна мобілізувати в людині найкращі її сили» [220, с. 9]. Однак він уточнює, що «Ідеї та цінності Івана Дзюби, як і чи не всіх шістдесятників, фільтрувались, samozрозуміло, крізь марксизм-ленінізм і були ним глибоко позначені» [220, с. 9].

Свідченням слухності спостережень літературознавця є і «дніпрянські» публікації молодого автора 1957 – 1965 років, які, спираючись на його ж періодизацію критичної діяльності І. Дзюби, слід віднести до періодів першого (це «(пізні 1950-ті роки): час віртуозних критичних етюдів у межах марксистсько-ленінської та радянської ортодоксальності») та другого («період 1960-х років, коли Дзюба своїми виступами, статтями та текстом «Інтернаціоналізм чи русифікація?» робить внесок у золотий фонд українського шістдесятництва») [220, с. 15].

Прикметною у цьому плані є стаття «Проблематика нашої сатири», що була видрукувана в 6-му номері журналу за 1957 рік. На початку її автор, притримуючись усталених вимог, вважає за необхідне нагадати читачам, що Комуністична партія поставила перед радянською сатирою «два великих завдання: по-перше, вона повинна таврувати наших зовнішніх ворогів. По-друге – викривати наші власні недоліки, все, що нам заважає рухатись вперед, будувати комунізм» [58, с. 103], що «радянські сатирики, в тому числі і українські, бажаючи задовольнити суспільну потребу в соціальній критиці і самокритиці, перш за все прислухаються до голосу Комуністичної партії» [58, с. 103], а самому радянському сатирику – що він «повинен бути розвідником партії» [58, с. 104]. І вже потім переходить до реалізації своєї мети – проаналізувати сатиричні твори, друквані українськими поетами впродовж

1955 – 1956 рр. і присвячені питанням «нашого радянського життя», в аспекті їх «ідейно-тематичної спрямованості» та «проблематики» [58, с. 103].

У своїх спостереженнях і висновках критик спирається на традиції класичної української та російської сатири, яка виконувала важливу «громадську функцію»: «Не забуваючи про «застаріле» чи «хронічне» соціальне зло, вона пильно слідкувала за рухом життя і вчасно помічало зло нове, яке тільки-но народжувалось і ще не встигло проявити себе повністю» [58, с. 103]. Так, І. Франко у своїх творах «викривав нові, більш витончені, замасковані, а разом з тим і більш нещадні форми економічної експлуатації і політичної дискримінації трудового люду, які прийшли на зміну старим, грубим, феодальним формам гніту» [58, с. 105], а М. Салтиков-Щедрін «умів схопити негативне в самий момент зародження», осягнути перспективи його подальшого розвитку, виявити «нитки», якими це «негативне – нове» пов'язане з «негативним – колишнім» [58, с. 105]. Окрім того, до «однієї з найблагородніших традицій російської та української класичної літератури» він зараховував «показ трагізму буденщини, «дрібниць життя» народу», що допомагало з'ясувати «всю неспроможність і потворність існуючого стану речей перед лицем ідеалу», і водночас ця увага до «дрібниць» свідчила «про глибоко народний характер класичної літератури – про те, що для неї над усе були інтереси рядової людини з народу, життя якої вона прагнула покращити» [58, с. 105].

Із врахуванням цього досвіду класичної літератури розвивалася радянська сатира 20-х років, але, констатує автор, її «велике гуманістичне починання... – вести нещадну боротьбу з пліснявою старого побуту, з «дрібницями», що поганяють наше життя, – ще не підхоплені по-справжньому нашою сучасною сатирою» [58, с. 107]. Тому ще багато в ній «пережовування старого», «набридлих штампів», «штатних козлів відпущення» на кшталт «невдахи голови колгоспу чи бригадира», «зава» якоїсь місцепромівської артілі, який влаштував на роботу в установі всю свою родину», підлеглого-підлабузника тощо [58, с. 104]. Тому, скажімо, Гр. Кривда («Леонора-інженер»), Є. Бандуренко («Не по тій дорозі») не досліджують життя, а «просто реєструють ті чи інші випадки»

[58, с. 108], а в низці віршів поетів і молодших («Архітектор», «Афіша», «Суть» Гр. Кривди, «Печериця», «Хамелеон» Ю. Кругляка), і старших, досвідченіших («Базис і Надбудова», «Директор-"оптиміст"» С.Воскрекасенка, «Керівна особа» В.Лагоди, «Закарлюка» В. Слпчука та ін.) «неприємно вражає надмірно лагідний, беззлобний тон, відсутність справжнього наступального духу» [58, с. 109]. Тим часом, переконаний автор, «Відсутність справжньої пристрасті, високого морального пафосу, як правило, призводить і до художньої невиразності, до вип'ячування другорядних і приглушування головних рис певного явища» [58, с. 109].

І. Дзюба виявив, що українська сатира не показує справжній стан тогочасного суспільства, не відображає страждання, проблеми, сумніви й осуд народу: «справді, прочитаймо хоча б друковані в наших газетах листи трудящих. Скільки скарг на різного роду «дрібниці», що дошкуляють сотням і тисячам людей, скільки ділових пропозицій про те, як усунути ті чи інші недоліки, поліпшити наш побут, прикрасити рідне місто і т. д.» [58, с. 107]. Він закликає сатириків писати про ці прикрі побутові явища, проте, як слушно зауважує О. Зінкевич, не визначає, «хто доводить до пороків в народному житті» [105, с. 21].

Цілоком у дусі тогочасного літературознавства витримана й наступна стаття І. Дзюби – «За духовно багатого героя (Молодіжна тема в українській прозі останніх років)». Є тут нагадування про те, що «революційна молодь, наслідуючи своїх учителів – досвідчених революціонерів-комуністів, показувала зразки небувалого героїзму в битвах Жовтня і громадянської війни, саме їй належало прийняти естафету від старшого покоління борців, саме про неї говорив В. І. Ленін як про будівника нового суспільства» [54, с. 135], є обов'язкові цитати з виступу В. Леніна на III Всеросійському з'їзді Російської Комуністичної Спілки Молоді про «комуністичне виховання» молоді та посилання на виступ М. Хрущова на XIII з'їзді ВЛКСМ.

Водночас містився у ній і глибокий аналіз післявоєнної прози на так звану «молодіжну» тему. Автор заперечує віджилу практику поділу літератури на теми («металургійні повісті, сільськогосподарські романи» [54, с. 135] тощо), бо,

на його переконання, «справжня юнацька, молодіжна література – література, яка найпекучіші проблеми сучасності, духовні зрушення епохи схоплює і висвітлює, так би мовити, через середовище молоді, бо в ньому ті проблеми найгостріше постають і найкатегоричніше розв’язуються, бо в ньому ті зрушення набирають найрельєфніших форм» [54, с. 135], свідченням чого є досвід літератури і західної (твори Дж. Байрона, В. Гюго, Дж. Лондона та ін.), і російської та української (твори М. Лермонтова, Л. Толстого; Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін.), адже «в усі епохи, коли треба було художньо осмислити нові соціальні процеси та ідейні віяння, задуматись над новими, незрозумілими явищами життя, передвіщати майбутнє людства, література всіх народів зверталася саме до життя молоді, до героя з нового покоління» [54, с. 135]; особливо ж це стосується літератури радянської, бо «З словами про цього героя на вустах вона й народилася» [54, с. 135]. І тут молодий критик подає свою візію «молодіжної літератури: «в центрі її зображення нехай стоятиме герой-юнак, типовий представник нового покоління», і розв’язуватиме вона найперше «кардинальні проблеми юнацтва: де і як я, особистість, зможе служити народові, ідеям комунізму, і яким я для цього повинен бути»; «кривим читачем» її «нехай буде молодь, яка вважатиме її за свою, рідну і шукатиме в ній відповіді на всі свої болючі питання», серед творців її нехай почесне місце займе «літературна молодь», а базуватиметься вона на «загальних засадах соціалістичного реалізму» і будуватиме в ній «всепокоряюча романтика великого революційного перетворення світу» [54, с. 136].

Крізь призму таких вимог І. Дзюба і розглядає низку творів «сьогоднішньої молодіжної літератури» [54, с. 137]. Репрезентатом її для автора стала трилогія П. Автомонова про Віктора Кошика («Коли розлучаються двоє», «Ліс шумить», «Віктор Кошик»), оскільки «на ній певною мірою позначилися й сильні сторони нашої молодіжної літератури і її слабості» [54, с. 137]. Він приходить до висновку, що попри окремі вдалі сцени і ситуації письменнику «не пощастило розкрити на повну силу» «поезію і романтику» буднів, показати, що «"малі" й нецікаві справи сповнені смислу і привабливості, увіходять важливою і

необхідною частиною в великі історичні діяння народу», а сам головний герой «не зріс на людину великих масштабів, великої душі і політичного мислення», а відтак по ньому «не можна буде сповна судити, чим, якими інтересами, турботами і сподіваннями жили людина нашого часу як свідомий громадянин величної і тривожної епохи глибоких соціально-політичних зрушень і напруженого суспільного життя» [54, с. 137].

Підтримуючи В. Логвиненка (роман «Літа молодії») за «прагнення подолати безкриле натуралістичне реєстрування і піднестись, бодай місцями, до романтичного пафосу, сприйняти очима свого героя найхарактерніші явища сучасності» [54, с. 141], І. Дзюба переконаний, що «справжніх успіхів» він доможеться лише тоді, коли уникатиме декларацій і розкриватиме «героїку роботи» «в художньо-зримих картинах», наснажуючи їх «глибшим і напруженішим соціально-політичним змістом, осмислюючи своїх героїв на тлі нашого часу, передаючи пафос революційного перетворення дійсності» [54, с. 141].

В інших творах, як от повістях «Медалістки» Дм. Миценка і «На околиці міста» Л. Редька, у «Повісті про наших знайомих» Ф. Сидоренка, життя молоді подається «у відриві від великого життя народу, країни, світу», «обмежується натуралістичними описами поверхні її [епохи – авт.] повсякденного буття, не розкриваючи всього соціального змісту цієї повсякденності» [54, с. 141]. У романі «Звичайне життя» В. Собка та повісті «Кам'яне небо» М. Чабанівського, які критик вважає кращими серед творів «про сучасний радянський робітничий клас» [54, с. 145], показане «ідилічне, літературно-шаблонне життя», бо «обидва автори схопили те, що на поверхні, що зразу впадає в очі, і мало шукали глибинно-своєрідне, неповторне, оригінальне» [54, с. 143]; «брак глибоких життєвих спостережень, недостатня художня майстерність і хибна орієнтація на «звичайне», невірно витлумачене як абияке і посереднє, завадили прозаїкам створити повнокровні картини життя і художні образи широкого узагальнення і великої ідейно-емоційної сили» [54, с. 145]. А оповідання «В академію» О. Носенка і повість «Любов кличе» А. Ковалю хибують на

поверхове, спрощене зображення дійсності й життєвого шляху героїв, які легко долають усі перешкоди.

В умовах повзучої русифікації І. Дзюба чи не вперше ставить дражливе для влади мовне питання, до якого неодноразово звертатиметься в наступних публікаціях. Зауважуючи, що більшість молодих персонажів говорить «сухою, вбогою, якоюсь псевдоінтелігентськи вихолощеною мовою», він нагадує читачам, що «в мові відбивається і природний розум, і смак, і темперамент, і внутрішній світ, і духовне багатство, і життєвий досвід людини» [54, с. 145]. І висловлює сподівання, аби «наша радянська молодь в творах української літератури заговорила, нарешті, справжньою українською мовою, точною і виразною, вогневою й іскристою, поетичною й чарівною, мовою Котляревського і Шевченка, Лесі Українки і Коцюбинського, Квітки-Основ'яненка і Остапа Вишні» [54, с. 146].

У радянського критика викликало здивування «дивна річ»: молодь у творах «говорить нецікаво, малозмістовно, невиразно, без гумору», тоді як «дідусів та бабусь», персонажів «випадкових і другорядних, або ж – що особливо дивно – негативних» письменники наділяють «оригінальним розмовним стилем, поетичною і привабливою мовою, гострослів'ям і дотепністю» [54, с. 145].

Коментуючи слова автора, емігрант О. Зінкевич зауважив, що «для Дзюби ці речі мають бути наскрізь зрозумілі, бо як молодь може говорити добірною рідною мовою, коли російські шовіністи на кожному кроці її дискримінують, обезчещують і підставляють російську мову? Письменники пишуть правильно: молодь говорить такою покаліченою мовою, якої навчили її в режимних школах, а мова «бабусь» є лише згадкою про те, якою може і повинна бути українська мова» [105, с. 30]. Але в цілому виступ І. Дзюби проти тематичних меж у літературі він оцінював високо, висловлюючи припущення, що викладеними в статті думками, «відважними і яскравими, мабуть, і започатковано боротьбу за свободу творчості письменника в радянській дійсності» [105, с. 24].

Цілком традиційно обрамлена наступна стаття І. Дзюби – «У праці зростають герої». Вона починається з нагадування про «Історичний Двадцять

перший з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу» [61, с. 136], який «накреслив величні плани комуністичного будівництва в нашій країні», а закінчується наголошенням на ролі радянської літератури в «комуністичному вихованні народу, особливо ж трудовому вихованні молоді» [61, с. 149].

Проте змістово стаття присвячена проблемі зображення людини у творах українських письменників. Але якщо в попередній праці йшлося переважно про недоліки у творенні цього образу, то зараз автор зупиняється на позитивному досвіді. І обирає постаті О. Довженка та І. Сенченка, «такі різні» і водночас «споріднені серцевиною», а це – «велич, краса простої, «малої» людини» [61, с. 137], про яку так охоче й талановито невдовзі писатимуть шістдесятники, обстоюючи ідею самоцінності кожного людського «Я».

«Найполум'яніша творча пристрасть» О. Довженка, за критиком, – «осягти і передати красу душі і буття трудящого народу, простих трудівників, велич їхніх трудів повсякденних, чудесну обдарованість їхніх рук одухотворених, поезію розуму високого» [61, с. 137]. Письменник створив цілу галерею «натур ідеальних» і «натур дрібніших, персонажів другорядних», але в кожному він знаходив «бодай один-однісінький, та все ж дорогоцінний і неповторний талант», який «робить її незамінною, – адже кожна трудяща людина незамінна» [61, с. 138]. Такий дядько Самійло з кіноповісті «Зачарована Десна», який був неперевершеним косарем: «Коли б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша. Поза своїм талантом, як це водиться часто серед вузьких фахівців, він був людиною немудрою і навіть немощною» [61, с. 138]. Такий «єдиний мисливець на всю округу» Тихон Бобир, «злощасний, кумедний і добрий чоловік» [61, с. 138]. Таким є трагічний образ батька письменника – «людини легендарно прекрасної, щедро обдарованої, та все ж прикро невірної і глибоко нещасної», бо гнітили його «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи» [61, с. 138].

Оця «тема пригнічення народу експлуататорським ладом», узагальнює І. Дзюба, була головною для української та російської класичних літератур, залишається актуальною для радянської літератури, але письменник знайшов у

ній суто «довженківський» аспект – показав «трагедію таланту і краси всього народу, а не обдарованих одинаків» [61, с. 139].

Автор прослідковує процес всебічного розвитку довженківських героїв: Василя Трубенка («Земля»), який «успадкував фізичну й духовну силу й красу свого роду, його священні чесноти» [61, с. 140] і уособлює «могутній порив до творення нового, щасливого й красивого життя» [61, с. 140], Івана Орлюка («Повість полум'яних літ»), народженого до творчої праці на землі, але змушеного воювати, захищати від ворога свою землю, робітника Кравчини, голови колгоспу Зарудного, інженера Аристархова («Поема про море»), будівничих мирного післявоєнного життя, які «щедро успадкували духовну обдарованість свої батьків і дідів» [61, с. 141], та ін.

І. Сенченко, як зауважує І. Дзюба, також писав про робітничий клас та простих трудівників, проте творам цього письменника не властиві ні масштабність, як у О. Довженка, ані його романтика й поетика, ані характер типізації, ані широкі узагальнення. Натомість І. Сенченко зображував найпростіші речі, які не завжди помічаємо, шукав у буденності щось неповторне й значуще, а «найбуденніші слова і вчинки, що переросли у звичку, – відновлювалися у своїй змістовності й поетичності, звичайнісінькі традиційні чи новонабуті людські взаємини та обов'язки сповнювалися великого життєвого сенсу і розкривали нам врочисті закони суспільства» [61, с. 145].

На відміну від багатьох письменників, які змальовували робітничий клас здебільшого у сфері його виробничої та суспільної діяльності, у «Солом'янських оповіданнях» І. Сенченка є чимало картин щоденної праці, святкових розваг простих робітників, ранкового пробудження й вечірнього відпочинку, розмов із сусідами тощо. Саме в такій одноманітній буденності митцеві вдалося віднайти «і високе, і значуще, і неповторне, і поетичне; через єдність «побуту» і праці, через отой життєвий «цикл» осягається в його оповіданнях історичне місце і соціальна місія робітничого класу» [61, с. 144]. Водночас ставлення трудівників до праці визначає «все інше в них, їхнє громадське, моральне, побутове обличчя» [61, с. 149].

Герої І. Сенченка, на переконання І. Дзюби, мають чітко визначені життєві пріоритети, серед яких – вірність, чесність, відвага, повага, скромність, товариськість: «у них одна мета, одна професія, одна пристрасть, одна любов – на все життя» [61, с. 146]. Вони цінують надбання й традиції своїх пращурів, обирають за взірць когось зі старших, на кого б хотіли бути схожими. Наприклад, Денис Сірко «жив, як і сотні його однолітків з Солом'янки і Батисевої гори, мрією стати молотобійцем. Молотобоець – це силач. Хто ото пішов з отакеними плечима? У кого ото руки оповиті, мов морськими канатами, мускулами? На кого позирають всі дівчата з хвіртки і вікон? Звичайно, на молотобійця» [61, с. 146].

Критик зауважує, наскільки точно й глибоко І. Сенченко передав «поезію праці, зосереджений пафос творення, апофеоз людського розуму і натхненних рук людських» [61 с. 147]. Із дитинства молодь у творах цього автора росте серед трудівників, тому праця для них перетворюється на внутрішню потребу, стає «мірилом людської гідності, справою всього життя, з нею пов'язуються і матеріальний достаток, і фізична й духовна насолода, і хороше честолобство» [61, с. 146], у ній бачать сенс і красу життя. Молодь успадковує від батьків різні чесноти, зростає в атмосфері любові до праці та поваги до старших. За переконанням І. Дзюби, мало хто з сучасних йому письменників може так глибоко передати поезію праці, надзвичайний процес творення, як І. Сенченко. Він виокремив ще й такі риси прози І. Сенченка, як точне відтворення послідовності й технології виробничого процесу, зображення сучасної механізованої і майже завжди – колективної праці.

На формування характеру героїв оповідань І. Сенченка та їхні стосунки з іншими людьми впливає не тільки праця, але й «сім'я, родинні звичаї, вся моральна атмосфера робітничого селища» [61, с. 147]. І. Дзюба наголошував на тому, що І. Сенченко змальовує традиції, звичаї та сімейний лад саме української сім'ї, де поважають і цінують старших, опікуються молодшими, допомагають одне одному, тому й панує атмосфера щирості й взаємодопомоги. Зокрема, в

оповіданні «Денис Сірко» батькова повага до дружини успадковується й самим сином, який шанує вже й власну дружину.

І. Дзюба не випадково здійснив аналіз прозового доробку О. Довженка й І. Сенченка, оскільки більшість своїх побажань, які він висловлював у попередніх працях, знайшли втілення в прозі саме цих авторів. Письменники не просто відтворили життя, а зобразили внутрішній світ своїх персонажів, які відзначаються високою внутрішньою культурою, а їхні взаємини позначено яскравим національним колоритом. Герої цих творів є щасливими, оскільки займаються своєю справою, живуть у злагоді з природою та зі світом.

Наступна стаття І. Дзюби в журналі «Дніпро» з'явилася через шість років – у 1965-му. Строк наче й незначний, але виявився для її автора дуже значущим і в суспільно-політичному, і у фаховому планах. За цей час І. Дзюба стає однією з ключових постатей шістдесятницького руху. Так, за його участю у березні 1962 р. відбулася дискусія щодо незадовільного стану української мови та культури в УРСР, 16 січня 1965 р. – вечір, присвячений 30-літтю з дня народження В. Симоненка в київському республіканському Будинку літераторів, а 31 липня 1963 р. в Першотравневому парку Києва пройшов резонансний творчий вечір, присвячений 50-річчю з дня смерті Лесі Українки. Помітною була активна діяльність І. Дзюби на посаді завідувача відділу критики журналу «Вітчизна» по згуртуванню молодих талановитих сил (Л.Кореневича, І.Світличного, О.Ставицького та ін.) та друк гострих статей про стан справ у літературі (це, зокрема, викликало негативну реакцію П.Загребельного: "Мене дивує похмурий ентузіазм редакції журналу "Вітчизна", з яким вона "штурмує" нашу літературу..." [100, с. 4]), що закінчилося його звільненням з формулюванням за ідеологічні помилки.

А свідченням поступу І. Дзюби як критика стала стаття «У дивосвіті рідної хати», присвячена творчості В. Голобородька – вісімнадцятилітнього новобранця літератури, що згодом став яскравим представником «київської школи» поетів. Вона також увиразнила принципову для нього настанову на популяризацію творчості молодих талантів, якщо згадати проникливі публікації та виступи про

поезію М. Вінграновського, І. Драча, І. Калинця, Л. Костенко, Б. Мамайсура, П. Мовчана, В. Симоненка, В. Стуса та ін. Ця стаття мала стати передмовою до дебютної збірки В. Голобородька «Летюче віконце», що планувалася до друку в 1966 р. у київському видавництві «Молодь», де в той час І. Дзюба працював літературним консультантом.

У цій статті автор уже не згадує про соцреалізм як творчий метод радянських письменників, уникає характерної для праць 50-х років марксистсько-ленінської риторики, хоч усе ж, передбачаючи можливі звинувачення поета в асоціальності, висловлює свою «віру в те, що в міру наростання життєвого й творчого досвіду Василя Голобородька множитимуться й глибитимуться його стосунки до дійсного буття, а значить, і все більше повнитиметься істинним змістом його поезія», і підкріплює її думкою К. Маркса, що «дійсне духовне багатство людини — це багатство її дійсних життєвих зв'язків» [60, с. 145]. Натомість він охоче оперує такими поняттями та словосполученнями, як «анімізм», «національні форми і джерела духовності», «українська національна давньопоетична стихія», «міфологічно-поетичні джерела світопочування українського народу», «високонаївна натурфілософська діалектика» тощо, котрі важко було зустріти в тогочасних статтях про українську радянську літературу.

У віршах В. Голобородька, зауважує критик, «ніби оживає світ прадавніх анімістичних уявлень про природу; світ нашого далекого «наївного» предка або довірливої дитини, заселений дивними істотами, наповнений чарівними звуками, й кольорами, й пригодами; світ української народної, язичницької ще, демонології, – казки, загадки, думи» [60, с. 145]. І цей світ постає не в алюзіях і літературних ремінісценціях, а як «органічна реакція поетичної душі на цілком сучасну навколишню дійсність, як дивовижний спосіб її переживання» [60, с.145].

Таке «поетичне світосприймання» автор пропонує назвати «сучасним «анімізмом», одухотворенням природи з рівня сучасної людини» і вважає «дуже багатообіцяючим, таким, що відповідає перспективам людської духовності» й

водночас «дуже органічно й активно ув'язується з можливостями найінтенсивнішої «експлуатації» національних форм і джерел духовності, її прадавнього етнічно-фольклорного підкладу, вибиваючи їх зі стану пасивних «скарбів» і втягуючи в бурхливі реакції з актуальними духовними чинниками» [60, с. 146].

Як спостеріг І. Дзюба, «діалектика життя і смерті» пронизує всю поезію В. Голобородька: «Багатство, красу і вічну непереможність життя він часто прагне передати через момент смерті, повноту життєдіяння — через момент втрати» [60, с. 149]. І свідченням останнього («моменту втрати») є поезія «Руче, руче, відірване руче...», в якій образ втраченої руки відображає внутрішній світ головного героя, котрий усвідомив справжню вартість повноцінного життя: «Руче, руче, відірвана руче, / що без тебе я мушу робити?! //... Глечики, глечики рудобокі, / я не виліплю вам братиків! / Не спущу у криницю глибоку / вас води ранкової набрати» [60, с. 149]. А «момент смерті» знайшов своє художнє втілення у вірші «Голова», де створена «Жахно-фантастична візія «кривавої людської голови», що «котилася, як кавун»» [60, с. 146], і «потрясаючої сили» [60, с. 147] «Баладі про кривавих солов'їв».

Обґрунтовано передбачаючи можливі закиди на адресу поета-початківця у «песимізмі» з боку ортодоксальної критики, І. Дзюба наголошує, що В. Голобородько – «поет життя і саму смерть бере як момент життя, що дає драматично й повно відчутти його матеріальність, чуттєву гущину, красу і милу чарівність» [60, с. 147].

І. Дзюба констатує, що поет не прагне до широкого змалювання світу, а відтворює його локально, що свідчить про «особливий спосіб увійти в нього зсередини, “тихо”, побачити “внутрішню” душу, побачити багато в малому, безмірне в обмеженому, дивовижне й фантастичне в звичному й побутовому» [60, с. 150]. Зокрема, він неодноразово пише про хату, яка для ліричного героя є цілим всесвітом із безліччю мікросвітів («Стара хата», «Про хату, яку розбирають»).

І. Дзюба зауважив, що для поезій В. Голобородька також характерні:

- речитативність, яка «відповідає і епічності, монументальності його поетичного малювання, і його зосередженості на буденній предметності життя» [39, с. 147];

- незвичні гіперболи й образи, які виникають «як простодушне, довірливе продовження узвичаєних побутових метафор («Та калина була така цікава, / усе заглядала в вікно – / що там люди роблять? / Усе заглядала в вікно – / про що там люди розмовляють») [60, с.147];

- персоніфікація неживих предметів («Ходить листя по узліссі...») тощо.

Завдяки своїй ерудиції і тонкому естетичному чуттю І.Дзюба творчість В. Голобородька розглянув в контексті української і зарубіжної літератури та мистецтва. Так, на думку критика, здатність творити алогічні, несподівані «поетичні асоціації й наближення», які «далеко не завжди йдуть у згоді з асоціаціями й наближеннями звично-життєвими», зближує його з парагвайським поетом Елвіо Ромеро [60, с.147], хист у звичайному «відкрити всі чари й дива життя» – з «великим маляром Сезанном» [60, с.148], а вміння дивитися на світ очима дитини – з «тонким гуманістом Сент-Екзюпері» [60, с.148]. Твердженням зулуського поета Б. В. Вілаказі, що «поет той, у чиїм серці "навіки нетлінні душі дерев, звірини і землі"», І.Дзюба підкріплює свою думку, що «В. Голобородьку охоче звіряються, довірливо розкриваються ці «душі» дерев, звірини, землі і всього на землі суцього» [60, с.148]. Він встановлює «разючу спільність» мотиву втрачених рук у віршах поета українського («Руче, руче, відірвана руче») і поета словенського Матея Бора (Візії людини, що втратила руки під час бомбардування під мостом») [60, с.148]. Констатує, що смерть у «Баладі про кривавих солов'їв» В. Голобородька «відтворена засобами і барвами, які нагадують відповідні моменти у кінофільмі "Тіні забутих предків"» [60, с.148].

Стаття І.Дзюба не залишилась непоміченою ні в Україні, ні в еміграції. Але якщо «американець» П. Голубенко побачив в ній «обґрунтування нових літературно-естетичних принципів» [28, с. 7], то киянин І. Дзевєрін і москвич В. Сєдих твердили, що в аналізі творів І. Дзюба не приділяє належної уваги

соціальним критеріям. Б. Кравців, аналізуючи реакцію «режимних комісарів від літератури» на публікації І. Дзюби, зазначав, що його «критична творчість» наражається на «найзапекліший опір і цькування» [172, с. 344].

Слушність твердження Б. Кравціва підтвердила доля ще однієї статті І. Дзюби, яка мала вийти в четвертому номері журналу «Дніпро» за 1971 р. під назвою «Уважність до життя». Але за попередні роки він чимало зробив для того, аби остаточно дискредитувати своє ім'я в очах влади: під час прем'єри фільму С.Параджанова "Тіні забутих предків" протестував проти таємних арештів української інтелігенції (1965), виступив з промовою на траурному мітингу, присвяченому 25-літтю розстрілів євреїв у Бабиному Яру (1966), був присутній на суді над В.Чорноволом (1967), брав участь у похороні А. Горської (1970) тощо. А оприлюднення праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1965) остаточно зробило його «прапором» шістдесятництва (хоч сам він сприйняв це негативно: «оце виставляння мене як прапора, як лідера — мені дуже не подобалось, дуже мене гнітило» [70]. Тож намір редакції журналу опублікувати згадувану статтю було визнано недоцільним. Як наслідок – на виконання вказівки завідувача відділу ЦК КПУ І. Орла з уже надрукованого тиражу журналу сторінки з крамольною статтею були вирвані, про що довідуємося з цитованого Г. Касьяновим документа: «вилучені аркуші знищені на місці» [125, с. 104].

Однією зі знакових постатей шістдесятництва був також І. Світличний, без доробку якого, за слухним твердженням І. Драча, «неможливо скласти повне уявлення про літературне життя 50 – 60-х років, як і неможливо по-науковому вивчати літературний процес цього періоду» [263, с. 20]. Подібно до І. Дзюби, він походив з найбільш зрусифікованих частин України – Луганщини. Виховуваний комсомолом і партією в дусі правдивої радянської людини, І. Світличний, проте, уже в студентсько-аспірантські роки був далекий від апологетики влади й позитивно сприйняв розвінчання культу особи Й. Сталіна на XX з'їзді КПРС: (з листа до колеги по аспірантурі Євгенії Дейкіної: «Некоторые подобные факты я наблюдал собственными глазами, ко многому

относился критически, но такого я не ожидал... Все мы переживаем не столько трагедию случившегося, сколько крушение собственных иллюзий. Правда эта нужна, она благотворна. Меньше будем такими наивными простачками» [93, с. 37–38]), хоч і вірив у потенційні можливості соціалізму (зі спогадів колеги по університету Івана Бажінова: «він був сином своєї доби, "справжнім комсомольцем", звичайно, не пристосуванцем і не надмірним активістом (горлопанів він завжди цурався і зневажав), але в умовах, коли "єдино правильне вчення" втовкмачували зусібіч, в умовах цілковитої ізоляції від зовнішнього світу, браку навіть натяку на якийсь критичний погляд, в умовах тотальної маніпуляції засобами масової інформації воно жорстко і чітко визначало напрямок "історичного прогресу": з соціалізмом справжнім, а не радянським пов'язувались надії на соціально справедливе суспільство, де буде справжня демократія, рівність людей і націй...» [6, с. 73]), а згодом, органічно перейнятий почуттям любові до Батьківщини і притримуючись принципів демократичного соціалізму (І. Дзюба: він «ідеологічне кредо своє ідентифікував як демократичний соціалізм. І до українського патріотизму йшов не від національного сентименту та емоцій, а від загальнолюдських гуманістичних понять і цінностей, від почуття справедливості» [263, с. 17]), перейшов на позиції прямого протистояння тоталітарному режиму.

В основі наукової, літературно-критичної діяльності І. Світличного лежала глибока, здобута постійною самоосвітою ерудиція, знання української та зарубіжної літератури, культури, історії, філософії, мовознавства, прагнення все «міряти високою мірою» (за назвою його статті, опублікованій у «Літературній газеті» в 1961 р.), розглядати українське художнє слово в контексті світового. Недарма І. Кошелівець зауважував, що І. Світличний відчував «конечну потребу вивести українську літературу з глухого кута провінційності» [165, с. 9]. Багато хто з товаришів і однодумців відзначали особливість його характеру: м'якість в особистому спілкуванні з людьми і непоступливість у питаннях світоглядних, наукових, що, зокрема, пояснює ту принциповість, з якою він аналізував праці й твори тогочасних «авторитетів» від влади. Вимушено

перебуваючи в межах радянського літературознавства, він усе ж, як зауважував Ю. Шевельов, був «критиком вигляду на відміну від офіційної критики наглядно [...] зосереджував увагу на суто художніх властивостях творів та їхній естетичній вартості» [320, с. 216]. А Є. Сверстюк, намагаючись узагальнити «різні творчі індивідуальності» шістдесятників, зазначав, що «Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури» [253, с. 26].

Важливою сторінкою у житті І. Світличного 50–60-х років стала його співпраця із журналом «Дніпро». У ньому протягом 1955–1957 років він обіймав посаду завідувача відділу критики, прагнучи, як згадував академік Д. Гродзинський, тоді аспірант-біолог, «зробити цей журнал яскравим, правдивим, окрилюючим», «цікавим для дуже широкого кола читачів» [40, с. 104]. Тут видрукував свою першу статтю «Люди творчого неспокою» (1955. № 6) і дебютував як поет (1957. № 8), тут опублікував останню перед першим арештом статтю «Гармонія і алгебра» (1965. № 3), а в перерві між арештами встиг оприлюднити переклад уривку з поеми Л. Арагона «Очі й пам'ять» (1969. № 9).

Усього на шпальтах журналу побачили світ понад десять публікацій І. Світличного. Найчастіше це реакція автора на поточний літературний процес: рецензії на твори українських (К. Журба, І. Савич) і російських (Д. Гранін, М. Сказбуш) письменників, «полемічні нотатки про поезію молодих» «У поетичному космосі», а також роздуми про стан самої літературної критики («З досвіду Добролюбова: Думки над статтею «Що таке обломовщина?»). Проте є і статті історико-літературного характеру, присвячені творчості Т. Шевченка («Коментар критичний до коментаря наукового: Ю. Івакін. Коментар до «Кобзаря»; «Гармонія і алгебра»), Лесі Українки («Криця не іржавіє: Леся Українка», В. Чумака («Гратована поезія»). А в розлогій статті «Напередодні історико-літературного синтезу» аналізував монографію Наталі Кузякіної «Нариси української радянської драматургії» та академічну двотомову «Історію української літератури».

Якщо вдатися до запропонованого Галиною Гайович поділу літературно-критичної діяльності І. Світличного на три періоди (перший – 50-ті роки і перша половина 60-х років; другий – 1965–1972 роки; третій – 1972–1981 роки), то час його роботи в журналі «Дніпро» припадає на перший період [24, с. 8].

Перша з опублікованих у ньому статей І. Світличного – «Багатство життя й одноманітність мотивів» – присвячена огляду збірки поезій К. Журби «Над красунею Десною», більшість віршів якої, за спостереженням автора, належить до пейзажної лірики. У часи культу особи Й. Сталіна теоретики соцреалізму виступали проти цього виду лірики, проти цих «безідейних поезій, [...] на місцях яких в літературу штучно вводили бездушну лірику про трактори, комбайни, доярок, героїзм праці для партії й держави» [255, с. 16]. Влада встановила тоді жорсткі рамки в літературі, що призвело до обмеження тематики віршів, заниження ролі окремої особистості, місце якої посів колектив, і спровокувало засилля безликих штампів та схем. Суворі цензурні обмеження ставали на заваді прагненню письменників розкрити внутрішній світ людини, зобразити особисті почуття й переживання, відтворити справжні думки людини, її зв'язок з природою.

Натомість пейзажна лірика К. Журби привертає увагу І. Світличного саме «поворотом до людини, її внутрішніх почувань» [255, с. 16] та душевних переживань. У збірці немає поділу на цикли, але вірші групуються відповідно до сезонних змін: спочатку в поезіях подані весняні пейзажі, а згодом з'являються мотиви літні, осінні й зимові.

Сильною стороною збірки К. Журби, на думку І. Світличного, є здатність поета відтворити настрій людини та її почуття саме через картини природи. Так, рядки з вірша «Гроза» «Всі дощі проходять мимо, / Пил дорогу покрива. / В полі спека нестерпима, / Задихається трава» [255, с. 123] передають настрій людини, стурбованої небезпекою, що її несе землі засушливе літо.

Однак у низці творів помітна «певна одноманітність настроїв», повторюваність у сприйнятті природи (вірші «Верба» та «Під вишнею», а також «Перший дощ», «Дощ» і «В полі»).

Тож визнаючи за К. Журбою уміння «тонко відчувати природу», критик підкреслює, що «поезія лише там, де є нові почуття і настрої, новий погляд на речі, де є художнє відкриття» [255, с. 123].

До збірки включено також кілька віршів, що передають глибокі почуття закоханих. Критик звернув увагу на ці зразки інтимної лірики, оскільки у творах радянських поетів щирі стосунки перетворилися на штучні та неправдиві, тому, за твердженням І. Світличного, «автор добре зробив, що відмовився від “лобової”, примітивно-прямолинійної лірики, де герой кохає дівчину, лише коли вона на тракторі і лише коли вона перевиконує норму» [255, с. 123], і розкрив внутрішній світ закоханого героя.

Стосовно вміщених у збірці ліричних творів про людей праці І. Світличний зауважив, що це одноманітні схематичні вірші, де «замість поезії праці маємо думки з приводу тієї чи іншої професії», у яких поет «пише не стільки про людей, скільки про їхні професії» [255, с. 124], і про цю одноманітність, схематичність свідчать навіть назви поезій («Садовод», «Кашовар», «Комбайнери» та ін.). Звідси висновок: «замість поезії праці маємо думки з приводу тієї чи іншої професії» [255, с. 124].

Критик аналізує й художні засоби у поезіях К. Журби, зокрема зауважує повторюваність окремих слів, зловживання «неповноцінними римами» на кшталт землі – понесли, орлів – ходив, стоять – брат.

Визнаючи попри недоліки збірки, що К. Журба – «людина здібна», І. Світличний нагадує і йому, і читачам: «Справжня поезія сильна не кількістю слів і не кількістю віршів, а їх наповненістю змістом, багатством і силою почуттів, стислістю і точністю виразу» [255, с. 124].

Свої спостереження над «поезією молодих» І. Світличний узагальнив у статті «У поетичнім космосі», якою взяв участь у жвавій дискусії, що розгорнулася на сторінках преси навколо творчості його ровесників М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко та ін., акцентуючи свою увагу на тому, що «викликає сумніви, заперечення, оминаючи загальноприйняте і загально визнане» [264, с. 145].

Вади тогочасної поезії автор пов'язує з «культури особи Сталіна», під впливом якого не тільки з'явилися твори, «в яких вихваляли «найлюдянішого» чи применшували роль народу, призначення простих «гвинтиків» [264, с. 145], а й запанували «безликість, одноманітність і риторичність», тоді як «будь-який потяг до оригінальності нерідко видавався за нескромність, суб'єктивізм і які завгодно моральні і політичні гріхи» [264 с. 146]. І навпаки: «винуватцем» «яскравої художньої своєрідності» молодих поетів він вважає зроджені постсталінською добою відчуття «свободи і розкнутості», усе більшу «причетність простих людей, простих «гвинтиків», до найважливіших суспільних, історичних подій», усе більший «розквіт людської особистості» [264, с. 146].

І. Світличний дивується невдоволеністю І. Савича та М. Шеремета «нескромністю молодих» [264, с. 145], які наважуються писати про космос, війну, атом будучи особисто непричетними до цих глобальних проблем людства, і вважає їх «поетичним девізом» заклик В. Коротича «Давайте багато на себе візьмемо» [264, с. 147]. Адже саме поезія молодих просякнута «"космічністю" почуттів», «причетністю до всього, що тільки є великого на білому світі», зокрема І. Драч у поемі «Ніж у сонці» «бесідує з небом на "ти". І не тільки з небом. У його поезію запросто входить Сковорода і Врубель, Шевченко і Сар'ян, Бетховен і Ейнштейн, Хемінгуей і Пікассо...» [264, с. 147]

Критик заперечує поширену в культівські часи думку, що кожний твір «повинен виражати думки всього народу, бути загальноприступним, подобатися всім, інакше на нього ставили тавро неповноцінності» [264, с. 148], і висуває вимогу «своєрідності й оригінальності», від яких залежить «ідейність і глибинність» мистецтва [264, с. 148]. Тому О. Твардовський не схожий на В. Маяковського, а М. Рильський чи А. Малишко – на П. Тичину. Він захищає І. Драча і «його спільників» від поширеного уявлення про їх поезію як «абстрактно-космічну», адже навіть у «найкосмічнішому» творі молодих – поемі «Ніж у сонці» – ліричний герой перед польотом у космос «задумується над злободенними й насущними питаннями нашого життя» [264, с. 149]; не

погоджується з підкріпленою авторитетом Л. Толстого тезою М. Шеремета «Непросте і штучне бути гарним не може» [264, с. 150], адже переконаний, що існує «природна складність» [264, с. 150] і далеко «не всяка простота – то вже й благо, не всяка складність – то вже й зло. І не всяка простота природна, не всяка складність штучна» [264, с. 150], як це засвідчує досвід Т Шевченка і П. Тичини; спростовує звинувачення на адресу І. Драча в «надмірній трагічності», бо загроза атомної війни, передане через образ «ножа у сонці», є для людства реальною небезпекою [264, с. 151], а перемога ліричного героя над чортом звучить «цілком оптимістично, життєствердно» [264, с. 152].

Водночас І. Світличний далекий від некритичного ставлення до творчості своїх сучасників: пише про «недогляди» і «зриви» в їх поезії, зокрема звертає увагу читачів на брак «художньої мотивованості» у М.Вінграновського, невдалі образи у І. Драча тощо.

Полемічністю відзначається і стаття І. Світличного «З досвіду Добролюбова (Думки над статтею "Що таке обломовщина")», якою автор взяв участь у вже іншій дискусії, що відбувалася на сторінках «Літературної газети», – про стан самої літературної критики, задумуючись над питанням, «яку роль може грати критика в літературному і суспільному житті» [258, с. 153]. Він заперечує поширену думку про неї «як про величину залежну, що, як місяць, світить лише відбитим світлом» [258, с. 153]. Спростовуючи твердження про «другорядність і службовість критики перед літературою» [258, с. 154], не погоджуючись з Д. Гриньком, що критик має бути лише «другом і порадником письменника», він акцентує увагу на тому, що критик «найперше» є «другом і порадником» читача, «виразником його смаків і інтересів», але водночас – «автором самостійних ідей і соціальних типів і саме тому корисним також і для письменника» [258, с. 154].

Діяльність критика І. Світличний за аналогією до письменницької творчості називає «критичною творчістю» і «найвищим виявом» її вважає той момент, коли критик «на основі художнього досвіду створює свій оригінальний соціальний тип, що своїм суспільним значенням не поступається перед найвищими художніми відкриттями найкращих письменників» [258, с. 154].

Таким «злетом літературної критики» [258, с. 154–155] він, зокрема, вважає статтю О. Добролюбова «Що таке обломовщина?», в якій автор виступив не просто «цінителем і знавцем літератури», а передусім «рупором передової суспільності, «партії народу», виразником її інтересів і настроїв» [258, с. 157]. Якщо І. Гончаров створив образ Обломова, то О. Добролюбов, підкреслює І. Світличний, «створив щось більше, ніж Обломов, він дав російській літературі обломовщину» [258, с. 157].

І. Світличний жваво цікавився не лише сучасним йому літературним процесом, а й історією українського письменства. Свідченням цього є стаття «Криця не іржавіє. До п'ятдесятих роковин з дня смерті Лесі Українки». У ній постать поетеси автор подає цілком традиційно: вона – «суворий реаліст» [260, с. 130], «піднесла українську драму на ступінь свідомої політики й відкритої партійності» [260, с. 131], партійну боротьбу вважала «вищою формою політичної й літературної діяльності» [260, с. 131], а «Її Руфіни і Парвуси, Хуси і Неофіти... вирішують навіть суто партійні справи, питання стратегії і тактики класової боротьби» [260, с. 131]. Але в першу чергу автора цікавить, як Леся Українка «вирішувала одну з найважливіших суспільно-філософських і естетичних проблем – проблему людської особистості, її взаємин з колективом, суспільством» [260, с. 131], котра була, як відомо, однією з пріоритетних і для творчості шістдесятників, адже поділяли її думку: «Кожен з людей єдиний і немає другого такого в усьому світі, немає, не було і не буде віднині і во віки» [260, с. 131]. І тут І. Світличний веде мову про концепцію «новоромантизму» Лесі Українки, згадувати про яку в тодішніх лесезнавчих працях було не прийнято, зокрема про неї не пише О. Ставицький, автор розділу «Леся Українка», у п'ятому томі академічної «Історії української літератури» (1968). Автор називає «новоромантизм» «принципово новим словом в історії естетичної думки» [260, с. 132], хоч, наче убезпечуючись від можливої критики за «вільнодумство», добачає у ньому «риси мистецтва соціалістичного реалізму» [260, с. 132] і не згадує негативного ставлення Лесі Українки до реалізму. Розкриваючи суть цього «нового літературного методу», пише, що

«новоромантизм» виступає проти того «рабського духу», що «змушує людину добровільно зачислювати себе до натовпу» [260, с. 132], який поглинає її індивідуальність, і протиставляє цьому натовпу «суспільство свідомих осіб» [260, с. 133]. Тож «Новоромантизм прагне звільнити особистість в самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити до себе подібних, або, якщо вона виключна і при тому активна, дати їй можливість підняти до себе інших» [260, с. 133]. Йшлося, таким чином, про нову людину, а відтак і нового героя – суверенну, соціально активну, вольову особистість, якій протистоять ті, хто добровільно носить кайдани «на серці й на думці» [260, с. 133]. Така Йоганна, жінка Хусова з однойменного драматичного етюдю письменниці, що «слухняно кориться» своєму чоловіку, бо так велить їй добровільна неволя – «християнська релігія послуху й непротивлення злу насильством», тоді як раб-гебрей з діалога «В дому роботи, в країні неволі» «має душу вільної людини», а такий самий раб Єгиптянин «є рабом і духовним» [260, с. 133].

«Найжорстокішу форму духовного рабства», ідейні основи його Леся Українка пов'язувала з раннім християнством з притаманним йому фанатизмом і пізнішою «тиранією», але вияви такої «духовної тиранії» бачила «і в сучасному їй суспільному житті», тому заперечувала «всяку ортодоксію, всяку претензію...на виключну монополію правди або розуму», виступала проти тих, хто «боролися виключно духом, але й убивали дух так, як ні один цезар не вмів убивати» [260, с. 133].

І. Світличний акцентує на тому, що найбільше поетеса таврує «ренегатів свого народу та своєї справи», зокрема Юду (драматична поема «На полі крові»), Хуса («Йоганна, жінка Хусова»), Степана (драматична поема «Бояриня»), які стверджують «принципову для неї ідею: раб залишається рабом доти, поки він сам кориться своїй неволі; ...знищення рабства духовного – перша й неодмінна запорука звільнення від рабства фізичного» [260, с. 134]. І так само «принципово важливим» для розуміння творчості Лесі Українки є те, що вона на противагу цим образам «духовних рабів і ренегатів» створювала «образи внутрішньо вільних, мужніх і безкомпромісних героїв – борців за

народне визволення» [260, с. 134], як от Неофіт-раб (драматична поема «В катакомбах»), Нартал (драма «Руфін і Прісцілла»), Оксана («Бояриня»), Будівничий (драма «Осіння казка») та ін.

Прикметно, що І. Світличний серед персонажів письменниці згадує Степана та Оксану з «Боярині» – практично забороненого владою на шістдесят років твору, який востаннє виходив у київському видавництві «Книгоспілка» в 1929 р., не включався у радянські видання творів письменниці до 1989 р. і навіть не згадувався в останній радянській академічній «Історії української літератури» 1987 р. Бо надто дражливою для неї була тема українсько-російських стосунків доби Руїни, коли розпочався процес поглинання козацької України деспотичним північним сусідом. І осмислювати її в національно-патріотичному дусі не було дозволено нікому, у тому числі й Лесі Українці, про яку в цитованому І. Світличним некролозі з більшовицької газети «Правда» писалося, що вона стояла «близько до визвольного громадського руху взагалі і пролетарського зокрема», була «другом робітників» [260, с. 134].

Розкриваючи суть сповідуваного Лесею Українкою «ідеалу демократії», І. Світличний зазначає, що «соціалістичне майбутнє, нові взаємини між людьми» вона бачила як «спілку однодумців, братів по духу і по крові», але водночас робила важливе застереження: треба постаратися, щоб «здобуті права не послужили переважно інтересам державно-пануючої нації, а пішли на користь усьому величезному та розмаїтому складові російської держави, отже, щоб політична воля була крайовою, національною, децентралізованою і рівно для всіх демократичною» [260, с. 134].

Протестуючи проти внутрішньої політики російського самодержавства, Леся Українка виступала за звільнення людини від будь-яких форм рабства, що було суголосним і прагненням І. Світличного та його однодумців змагатися за права і свободи своїх співвітчизників в умовах уже новітньої імперії – радянської.

У статті «Гартована поезія» І. Світличний цілком у дусі тогочасного літературознавства аналізує творчість В. Чумака – «натхненного співця революції» [257, с. 121]. Проте сама публікація була прикметна тим, що

повертала до українського читача ім'я цього, за популярним визначенням критиків 20-х років, одного з «перших хоробрих» — основоположників української радянської літератури, художня спадщина якого в 30-х роках була заборонена через приналежність її автора до Української комуністичної партії (боротьбистів). Значущість і актуальність цієї статті в той час ще більше увиразнюється, якщо згадати, що зовсім недавно – у 1956 році – академічне літературознавство зовсім інакше оцінювало творчість інших «перших хоробрих» – В. Еллана-Блакитного та Г. Михайличенка, творчих і політичних соратників В. Чумака: «Великої шкоди завдала українській літературі націоналістична боротьбистська група літераторів (Блакитний, Михайличенко та ін.). Пізніше цю групу націоналістичні і троцькістські критики оголосили «першими хоробрими», прагнучи зобразити їх основоположниками радянської літератури на Україні. Це була диверсійна спроба викривити історію зародження української радянської літератури в інтересах націоналістичної контрреволюції» [118. с. 64]. Тож І. Світличний пише статтю у жанрі літературного портрета, відсвіжуючи в пам'яті читача не лише творчий, а й життєвий шлях донедавна поскрибованого митця: тут і розповідь про родину, навчання в училищі та Городнянській гімназії, коли формується світогляд і відбувається «швидкий, бурхливий розвиток його поезії» [257, с. 116], та підпільну діяльність, працю у Наркомосвіті й журналі «Мистецтво», і згадка про трагічний фінал – «в ніч з 20 на 21 листопада 1919 року він був розстріляний денікінцями» [257, с. 121]. Разом з тим І. Світличний ніде не зазначає приналежність В. Чумака до Української комуністичної партії (боротьбистів), більшість членів якої у 30-ті роки була репресована.

Виходячи з постулату, що «Ім'я Василя Чумака цілком закономірно зв'язують з революцією», яка була «основним змістом життя, провідною ідеєю його творчості» [257, с. 116], автор передусім прослідковує ідейно-художню еволюцію поета, починаючи від перших віршових спроб до «Гартованої поезії». «Сум раннього В. Чумака», викликаний тяжкою долею народу (він чує «дзвін невеселий тяжких кайданів», бачить, як «правда за ґратами спить») долається

прагненням «до праці для рідного краю скликать всіх за Україну борців», хоч «ці його заклики ще дуже невиразні, абстрактні» [257, с. 116]. Проте з часом «В. Чумак зрозумів необхідність жорстокої боротьби трудящих за свої права і оспівав цю боротьбу як щось величне і необхідне» [257, с. 117], свідченням чого стали його вірші «До праці» («Руху!.. Праці!.. Сонця!.. Сяйва!.. / Більше руху, більше сил! / Більше віри, що не зайва / Наша праці між могил»), «Далі!» («Махом останніх зусиль / Рвати кайдани гнилої моралі / І далі!.. І далі!.. І далі!..»), і «Пісня помсти» («Гей, прокиньтесь, раби, / Гей, підводьтесь, горби, / – З Дніпра, Дону, Сяну, Бугу... / – Пугу-пугу!..») [257, с. 117–118].

«Справжній розквіт творчості В. Чумака» І. Світличний пов'язує зі встановленням радянської влади в Україні – це «період від лютого до серпня 1919 року» [257, с. 117], коли він «свідомо ставить своє слово на службу знедоленим, на службу революції» [257, с. 117]: це «своєрідна поетична декларація» «Я порву ті вінки, що сплітались в добу лихоліття», «Цикл соціального», стаття «Революція як джерело». «Видатним вкладом у революційну поезію того часу» він називає цикли віршів «Червоний заспів» і «Революція», що «звучать як урочистий гімн революції» [257, с. 120]. Але «чи не найвищим зльотом революційної лірики» В. Чумака вважає «Гартовану поезію», у якій він «піднімається до розуміння необхідності єдності робітників і селян»: «міцний колектив – / молот і плуг. Єднанням / братніх заліз / викуєм зорю останню: / соціалізм» [257, с. 120].

Водночас І. Світличний не спрощує творчий шлях В. Чумака. Скажімо, аналізом вірша «Сонце-злото», який «кінчається глибоким розчаруванням у силі "чистого мистецтва"» [257, с. 117], автор дає зрозуміти, що він не оминув інтересу до модерністської поезії; у віршах «Троянда», «Конвалії», «Сьогодні ходив на могилу матері», «Обніжок» та ін. «переважає тема суму і смерті», що зумовлює і зміну «образної техніки поета: поезія стає надто ускладненою, абстрактно-символістською, імпресіоністичною». «Душевний стан поета в такі хвилини» І. Світличний порівнює з втомою героя новели «Intermezzo» М. Коцюбинського, «після якої неодмінно наступає новий, ще рішучіший потяг до

боротьби» [257, с. 119]. Є у статті і цікаві спостереження щодо близькості поезії В. Чумака до народної пісні, на основі якої він «створює своє, "чумакове"» [257, с. 121], як от «сміливі метафори («Блисками-пожежами / небо обмережимо»), оригінальні, новаторські рими (пожежами – обмережимо)» [257, с. 121].

Своєю статтею «Напередодні історико-літературного синтезу» І. Світличний узяв участь у ще одній дискусії, що розгорнулася на шпальтах журналу навколо праці Наталі Кузякіної «Нариси української радянської драматургії» (1958–1963). Але фактично «Нариси» молоді тоді дослідниці, як і двотомна академічна «Історія української літератури» (1955), є для автора лише матеріалом, відштовхуючись від якого він веде мову про речі ширші: про «естетичні критерії» поцінування літературних творів, про методологію історії літератури, «серйозне місце» якої серед інших галузей філології було «закріплене авторитетами І. Франка, М. Дашкевича, В. Перетца та ін.», але сьогодні «ці добрі традиції чомусь утрачено», тому методологія історії літератури обговорюється науковцями лише «як необхідна практична потреба якось групувати матеріал, але, як правило, без в'яснення ширших, теоретичних, глибинних основ історії літератури», що призводить до «вузького емпіризму й фактографізму» [261, с. 144].

Тим часом, за І. Світличним, створення історії літератури передбачає необхідність «за окремими художніми явищами відкрити закони й тенденції літературного процесу, побачити суспільні причини літературного розвитку, усвідомити особливості, характерні для цілих історичних періодів і епох», вирішити «питання самих принципів суспільно-економічної характеристики тієї чи іншої епохи, питання періодизації історико-літературного процесу, принципів групування матеріалу, художніх критеріїв» [261, с. 145]. Йшлося, таким чином, про потребу «історико-літературного синтезу» [261, с. 145] у висвітленні минулого та сучасного українського письменства, для якого нові можливості відкрилися «після XX і XXII з'їздів партії, коли народів були повернені цілі духовні континенти, відібрані у нього в період культу особи» [261, с. 146].

Шукаючи відповіді на ним самим поставлені запитання «Як будувати історію літератури? Які принципи синтезу літературної історії є доцільніші?» [261, с. 146], він оцінює наукову плідність поширених у тогочасному літературознавстві підходів.

Літературний портрет, наголошує автор, «приваблює тим, що дає можливість максимально зберегти творчу індивідуальність письменника», але ґрунтована на цьому «методі» історія літератури стане історією творчих індивідуальностей, «за якою губиться і літературний процес як щось органічне й цілісне, і його... зв'язок з суспільним життям, з життям народу» [261, с. 146], а популярні серед науковців «тематичні огляди» «можуть мати для історико-літературного синтезу хіба що допоміжне значення» [261, с. 146]. Тож «одним з найпривабливіших варіантів історико-літературного синтезу» для нього є поєднання «висвітлення літературного процесу за жанрами», що дає можливість «простежити розвиток літературних форм, їхню обумовленість суспільними чинниками», з «аналізом літературно-художньої проблематики» [261, с. 147].

Виходячи з таких міркувань, І. Світличний і розглядає згадувані праці. «Нариси української радянської драматургії» Наталі Кузякіної для нього є однією з «перших і серйозних спроб сучасного історико-літературного синтезу» [261, с. 149]. Вартісність їх зумовлена низкою властивих їм рис: це і «високий рівень літературно-художніх критеріїв» дослідження як окремих художніх явищ, так і літературного процесу в цілому, зокрема в її оцінках відсутні характерні для багатьох праць «колінкування перед літературними авторитетами, вільні чи мимовільні міркування кон'юнктури, особисті смакові упередження» [261, с. 149], що ілюструється автором виваженим, без випарів «фіміаму» аналізом науковцем творчості О. Корнійчука – «таланту першої величини», під впливом якого виникла ціла «школа О. Корнійчука» [261, с. 149], це й «історизм» її оцінок, завдяки чому історія літератури може бути «справді історією, а не зведенням літературних приписів у стилі процесуального кодексу» [261, с. 150]. Як «особливо важливу» у праці І. Світличний виділяє спробу Наталі Кузякіної «синтезувати висвітлення літературного процесу з аналізом

творчості окремих письменників» [261, с. 150], завдяки чому «літературний матеріал ніби очищається від різноманітних позалітературних чинників, художня творчість міцно «прив'язується» до епохи, з якої вона виросла, і творчі індивідуальності постають у своїх взаємозв'язках та взаємовпливах і в своїй порівняльній вартості для літератури культури в цілому» [261, с. 150].

Двотомну «Історію української літератури» І. Світличний називає не тільки найсерйознішим за останній час, а й «єдиним прикладом історико-літературного синтезу» [261, с. 149], але зазначає, що досвід і цієї праці, і аналогічних російських, «виданих у Москві й Ленінграді», показує, що «оптимального варіанта історико-літературного синтезу досі не знайдено» [261, с. 149]. Така оцінка стосується, швидше, другого тому «Історії» під назвою «Радянська література», бо в першому томі – «Дожовтнева література» – послідовно витриманий принцип поєднання «літературних портретів з нарисом про загальний історико-літературний процес» [261, с. 148]: тут виділено чотири великих історичних періоди і «творчість того чи іншого письменника «вміщається в певний період» [261, с. 149]. Дотриматися цього принципу автори другого тому не змогли, адже настільки подрібнили літературний процес, що стало неможливим «синтезувати висвітлення таких невеликих літературних періодів з нарисами про творчість окремих письменників» [261, с. 149]. Звідси висновок: «говорити про якийсь глибинний історико-літературний синтез у такому разі не доводиться» [261, с. 150].

Цієї вади «подрібнення» не уникла й Наталія Кузякіна в першій частині своїх «Нарисів», і в цілому її праця, зауважує І. Світличний, має також інші «серйозні мінуси», як от «непослідовність періодизації літературного процесу», «нерівність першої і другої частини книги» [261, с. 150], «жорсткий максималізм» деяких «естетичних присудів» [261, с. 150] стосовно, наприклад, драматургічного доробку М. Куліша, але останнє автор слушно пояснює «трудністю перших спроб переоцінки літератури цілого історичного періоду», маючи на увазі, очевидно, необхідність подолання практики погромницької критики культурівського періоду.

У цілому ж, аналізуючи «Нариси української радянської драматургії» та «Історію української літератури», І. Світличний віддає перевагу не колективній праці авторитетних науковців з Інституту літератури на чолі з акад. О. І. Білецьким, а дослідженню на той час старшого наукового співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР Наталі Кузякіної – цікавій спробі «синтетичного погляду на історико-літературний процес», саме її «Нариси», на переконання автора, «свідчать, що наша наука про літературу перебуває напередодні нового історично-літературного синтезу» [261, с. 150]. Чи не тому редакція журналу, відходячи від позиції неупередженого спостерігача, у передмові до публікації статті І. Світличного зауважує, що «Нариси» «заслужують серйознішої критики», оскільки містять «чимало нечіткостей, однобоких, суб'єктивних оцінок, просто помилкових тверджень» [52, с. 144].

Протягом усього свого життя І. Світличний виявляв глибокий інтерес до постаті Т.Шевченка, що засвідчує і його поезія, перейнята шевченківськими цитатами й алюзіями, і статті, присвячені шевченкознавчій проблематиці: від першої, однієї з ранніх, під назвою «Художні скарби "Великого льоху"» до останньої, п'ятої – «Духовна драма Шевченка», писаної вже на засланні, що увиразнило близькість життєвих доль обох переслідуваних антиукраїнською владою митців. Дві з них побачили світ на сторінках журналу «Дніпро». Стаття «Коментар критичний до коментаря наукового», підписана псевдонімом Володимир Твердохліб, – це критична рефлексія автора на актуальне й сьогодні дослідження авторитетного шевченкознавця Ю. Івакіна «Коментар до «Кобзаря» Шевченка: Поезії до заслання», у якому містяться пояснення біографічного, історико-літературного, соціологічного тощо характеру окремих творів поета.

На початку статті І. Світличний з'ясовує специфіку «праці в формі наукового коментаря до художнього тексту» [259, с. 144 - 152]: зумовленість композиції «самим коментованим твором»; залежність успіху від ерудиції, старанності й сумлінності автора; наявність певної суб'єктивності добору й тлумачення текстів

як наслідок «нерозробленості жанру коментаря» [259, с. 144]; потреба визначення адресата такого коментаря (у книги Ю. Івакіна – це «людина культурна і допитлива, людина, для якої читання поезії є не даремною тратою часу, а серйозною й поважною справою» [259, с. 144]); з'ясування наявних у праці типів коментаря (найпопулярніший в українському літературознавстві «реальний коментар» до згадуваних у творі історичних реалій і осіб, який «наштовхує читача на ширші історико- і теоретико-літературні висновки, на роздуми» [259, с. 145]; близький до коментаря реального «коментар філологічний» або «літературознавчий коментар», який передбачає «ідейно-художній аналіз твору» і який у «Ю. О. Івакіна, як правило, ведеться на високому фаховому рівні, відзначається самостійністю і становить для читача значний інтерес» [259, с. 145]; епізодично використовуваний «коментар текстологічний»; «полемічний коментар», покликаний тлумачити не Шевченкові тексти, а думки і гіпотези «з приводу текстів. Виходить ніби коментар до коментаря, щось на зразок коментаря другого ступеню», який «надає праці Ю. О. Івакіна помітної жвавості, по-своєму будить допитливу думку» [259, с. 145]).

Найбільшу увагу І. Світличний приділяє коментарю Ю. Івакіна чотирьох Шевченкових творів – «Великий льох», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», «Розрита могила» та 136-й з «Давидових псалмів», і його міркування виважені та аргументовані.

У коментарі поеми-містерії «Великий льох», «одному з найскладніших й найоригінальніших творів Шевченка» [259, с. 149], за визначенням І. Світличного, він звертає увагу на кілька моментів. Передусім це «історія витлумачення ідей і образів» [259, с. 149] твору. Шкідливими автор вважає «спроби кожен художню деталь піднести до рівня художнього символу, а за кожним символом добачити соціальні й історичні чинники» [259, с. 149], як це здійснено в працях С. Смаль-Стоцького («Великий льох», 1927), Є. Кирилюка («Т. Г. Шевченко», 1959), І. Білецького («Письменник і епоха», 1963), О. Білецького, О. Дейча («Т. Г. Шевченко», 1959). І цінність коментаря Ю. Івакіна

він вбачає у тому, що той відкидає «сам метод "розшифрування"» образів поеми, а якщо і припускає алегоричність окремих образів (образи «трьох ворон»), то вбачає у них «"не елементарні алегорії, а складні художньо-філософські узагальнення поета-мислителя" [259, с. 151] – тим самим він привчає читача до тоншого, делікатнішого, культурнішого сприймання художнього тексту Шевченка» [259, с. 150]. Водночас І. Світличний не погоджується з трактуванням коментатора історичних поглядів Т. Шевченка, зокрема негативного ставлення поета до Переяславської угоди та до царя Петра I, котрі високо оцінювалися у тодішній радянській історіографії, і спираючись на думку О. Білецького, який керувався «принципом: "Не слід вилючати Шевченка з історичної обстановки, в якій він жав і діяв"» [259, с. 150], зауважував, що «тон докорів, закидів і виправдань», пошуки «суперечливості» і «суб'єктивності» в позиції Т. Шевченка «тільки знижує його в цілому серйозний і цікавий коментар» [259, с. 151].

І. Світличний підтримує висновок Ю. Івакіна, що поема «І мертвим, і живим, і ненарожденним...» є одним із «зразків "виправної", "усовістительної" сатири» [259, с. 151], однак вважає неправомірним «зводити всю Шевченкову поему тільки до такого тлумачення» [259, с. 151], бо насправді вона «мала значно ширшу читацьку базу і значно ширші ідейно-художні завдання» [259, с. 151]. Слушність позиції радянського критика 60-х років підтверджується оцінками сучасних дослідників: «"поєдинок", – твердить І. Дзюба, – фактично адресоване уявленій українській нації, мрія про яку набирає у Шевченка конкретних рис» [55, с. 281].

«Нотки недоречного буквализму й схоластичності, не виправдані ні текстом твору, ні читацькими інтересами, ні взагалі будь-якими справді реальними потребами» [259, с. 150], вчуваються І. Світличному в коментарі Ю. Івакіна вірша «Розрита могила». «Вузкою політичною утилітарністю» віє на нього від прочитання науковцем 136-го з «Давидових псалмів», у рядках якого той виявляє «приховану «рекомендацією» царевбивства» [259, с. 150], але такі «практичні «рекомендації» конкретних терористичних актів» здрібнюють і звужують

«завдання Шевченкового твору» [259, с. 150]. На прикладі спростування Ю. Івакіним деяких гіпотез і припущень Я. Дзири про «вплив на Шевченка літопису Величка» [259, с. 151] він фіксує вибірковість і неповноту його полемічних коментарів, яким до того ж «часто властива така ж сама тенденційність, як і гіпотезам Я. Дзири» [259, с. 151]. Радить своєму колезі «дещо тоншого наукового інструментарію при коментуванні саме художніх особливостей тексту» [259, с. 151], адже нерідко від його оцінок Шевченкових творів «аж надто віє абстрактною схоластичністю» [259, с. 151]. Зрештою дуже актуальним для усього враженого соцреалістичною догматикою радянського літературознавства було нагадування І. Світличного, що «Художній твір – не таблиця множення, не всяку гармонію можна перевірити алгеброю; навпаки, багатство змісту справді художнього твору не тільки дозволяє, але й передбачає можливість різного його сприймання» [259, с. 151].

Разом з тим і сам І. Світличний у своїх твердженнях не міг бути вільним від усталених ідеологічних табу. Звідси його думка, що тлумачення відомого й визнаного в сучасному шевченкознавстві еміграційного дослідника С. Смаль-Стоцького поеми «Великий льох» «неприйнятні в принципі» [259, с. 151].

Погоджуючись і полемізуючи з Ю. Івакіним, автор статті свідомий того, що об'єкт його розмислів – ґрунтовна праця авторитетного науковця, ідеї та погляди якого «хочеться або додумувати й розвивати, або перевіряти й спростовувати – вони діють на читача як каталізатор дослідницької думки», що він «створив цікаву й оригінальну працю, яка стане добрим путівником і порадиником в царині полум'яної поезії Шевченка» [259, с. 151].

Зовсім в іншому – іронічному – тоні витримана наступна шевченкознавча стаття І. Світличного – «Гармонія і алгебра». У передмові до неї він з допомогою «найфундаментальніших досліджень про мову Шевченка» – «Шевченкове слово та поетичний контекст» Н. О. Петрової, «Мова Тараса Шевченка» В. С. Ващенка, «Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови» І. К. Білодіда та збірки статей «Джерела мовної майстерності Т.Г. Шевченка», що вразили його «капітальністю своєї фундаментальності», висловлює бажання з допомогою

науки просвітити «капітально й фундаментально» свою любов до «полум'яного слова» поета [256, с. 142]. У цьому мало б йому сприяти: «учення про революційно-демократичні займенники та їхню основоположну роль у поезії» Т. Шевченка авторства В. С. Ващенка («батько» вчення) та Н. О. Петрової («матір» учення), суть якого зводиться до арифметичних підрахунків використання Т. Шевченком займенника «я» (В. С. Ващенко наводить 2864 таких прикладів, а Н. О. Петрова – лише 1260 слововживань цієї форми, але сподівається, що ця розбіжність буде усунута, «як кажуть у таких випадках, спільними зусиллями цілого колективу дослідників») [256, с. 144]; «статистичний метод унаочнення прописних істин» [256, с. 146], яким послуговуються І. К. Білодід, В. С. Ващенко, А. А. Бурячок (стаття «Семантико-синтаксичні функції прийменників у творах І. П. Котляревського і Т. Г. Шевченка (за, над, по)»), Т. К. Черторизька (стаття «Про деякі засоби розширення семантики і меж стилістичного вживання слова у Шевченка») та Н. О. Петрова; не заснована на якомусь одному принципі «класифікація крилатих виразів Шевченка» [256, с. 148] І. К. Білодіда, внаслідок чого вийшла «Класифікація без системи, систематизація без будь-якого стрижня, добір матеріалу за принципом "що перше під руку потрапить"» [256, с. 148]; «"холодні засоби" мовознавства» В. С. Ващенка, з допомогою яких начебто можна «показати не тільки «зернини», а й «молекули» й «атоми» творчих доробків» [256, с. 148], але насправді така «холодна» обробка «вогню Шевченкової поезії» дає «лише кіптяву, дим і попіл» [256, с. 149]. Тож бажання «наївного» автора не може здійснитися, бо виявилось, що «учені мужі» своїми класифікаціями й теоріями підмінили науку схоластикою та псевдонаукою, вульгарно-соціологічною «поетичною бухгалтерією». Зрештою І. Світличний розвінчує їх намагання сховати свої амбіції за позірними фразами «про свою надзвичайну скромність і наукову безпретензійність» [256, с. 149]: «Ні шановні, не треба ставати в позу нареченої і зніяковіло колупати ніс. Ви справді, не претендуєте ні на що, поки свої «безпретензійні» витвори читаєте перед обідом чи на сон грядущий своїм чадам і домочадцям. Але коли в красивій оправі під маркою університетів і академій солідними тиражами випускаєте їх у широкий

світ, ви, шановні претендуєте, хоч би якими клятвами клялися в своїй скромності і безпретензійності. Ви претендуєте на читацьку увагу, на вчені звання, на народні кошти. Ви претендуєте – і кожен може судити відповідно до цих претензій» [256, с. 149].

Зрозуміло, що стаття викликала рішуче несприйняття критикованих у ній авторів, передусім «живого класика» І. Білодіда – тодішнього директора Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР, віце-президента АН УРСР, голови Українського комітету славистів, і стала однією з причин звільнення І.Світличного з посади завідувача редакцією мовознавства у видавництві «Наукова думка» та наступного арешту. По-іншому на статтю відреагували ровесники-шістдесятники. Так, В Іванисенко згадував, що «Читаючи тоді статтю І. Світличного, я вперше збагнув, що гумор може вбивати, виводячи на світ Божий фальш і самовдоволену пихату вседозволеність високопоставлених осіб. Іван знущався й іронізував над школярськими вправами Білодіда, а ми всі бачили, що він виносить вирок усій "білодідівщині" – отому тріумфуючому безсиллю імпотентів і холуїв від науки» [107, с. 94]. А в еміграції Й. Зінкевич підкреслював, що свою критичну статтю І. Світличний писав «З великим знанням і відчуттям ваги і значення Шевченкового слова» [105, с. 133], вона, а згодом й інші його «гріхи» призвели до того, що «Після всього кількох років творчої діяльності, великої продуктивності І. Світличний замовк. Замовк один з найвизначніших молодих критиків-новаторів в сучасній Україні» [105, с. 134–135].

Отже, літературно-критична діяльність І.Дзюби та І.Світличного не вкладалася в парадигму тогочасного радянського літературознавства, що викликало спротив у теоретиків соцреалізму. І.Дзюба аргументовано доводив, що радянська сатира середини 50-х років не зображує реального життя народу («Проблематика нашої сатири»), виявляв недоліки прозових творів на так звану «молодіжну» тему («За духовно багатого героя (Молодіжна тема в українській прозі останніх років)»), аналізував прозу О. Довженка та І. Сенченка, кожний з яких по-своєму підносив образ простої людини («У праці зростають герої»),

розкривав оригінальність художнього світу поета-дебютанта В. Голобородька («У дивосвіті рідної хати»).

І.Світличний підтримав звернення К. Журби до пейзажної лірики, яку в культівські часи трактували як «безідейну» («Багатство життя й одноманітність мотивів»), захищав поезію І. Драча та інших новобранців літератури від критики оборонців соцреалістичного канону («У поетичнім космосі»), розставляв нові акценти в поцінуванні творчості Лесі Українки («Криця не іржавіє. До п'ятдесятих роковин з дня смерті Лесі Українки»), відживлював у суспільній пам'яті творчість поскрибованого в сталінський період В. Чумака («Гартована поезія»), писав про позитивний («Коментар критичний до коментаря наукового») і негативний («Гармонія і алгебра») досвід провідних представників академічного шевченкознавства.

3.2. Літературознавчі погляди Михайлини Коцюбинської в контексті наукових розвідок середини ХХ ст.

Літературознавчі погляди Михайлини Коцюбинської, спадкоємиці роду Коцюбинських, формувалися і вдосконалювалися в 50-х – 60-х рр. минулого століття. У ці нелегкі часи панування тоталітарного режиму, коли лише позиція офіційного літературознавства була єдино правильною, дослідниця все ж змогла виробити власний нестандартний підхід до інтерпретації творчого доробку письменників різних часів та ґрунтовно проаналізувати їхні тексти.

Із початком «хрущовської відлиги» шістдесятники проводили дискусії, вечори пам'яті відомих майстрів слова, зокрема Лесі Українки, Т. Шевченка, обговорювали вірші сучасних митців (Ліни Костенко, І. Драча, М. Вінграновського, Ірини Жиленко та ін.). Михайлина Коцюбинська також брала участь у цих заходах, була членом бюро Клубу творчої молоді. За підтримку протестів проти арештів української інтелігенції, до чого закликали І. Дзюба, В. Стус та В. Чорновіл перед переглядом стрічки С. Параджанова «Тіні забутих

предків», її виключили з лав КПРС, відсторонили від роботи в Інституті літератури та заборонили працювати за фахом. Проте впродовж усього життя дослідниця не змінила своєї життєвої позиції, не зрадила пріоритетів, була непоступливою й об'єктивною: «Головне, що завжди зумовлювало мої вчинки, мій життєвий вибір [...] – це екзистенційне сприймання ідеалу, прагнення в будь-якій ситуації лишитися собою» [123].

Як зазначав Євген Сверстюк, «...своєю культурною справжністю, правдивістю і професійним рівнем, щирістю і повнотою віддачі Михайлина Коцюбинська засвітилася в колі шістдесятників і надала йому своїм прізвиськом навіть певної легітимності» [250, с. 532]. Вона руйнувала усталені канони соцреалізму і вважала, що «літературний професіоналізм передбачає передусім повноту, неупередженість, об'єктивність знання, без апіорно заданої вибірковості, без “білих” чи “чорних” плям» [125, с. 102].

У 1964 році була опублікована стаття Михайлини Коцюбинської «Майстерність художнього синтезу. До сторіччя з дня народження Михайла Коцюбинського», у якій дослідниця акцентувала увагу на актуальності тематики і проблематики творів українського митця, простежила роль художніх засобів при створенні образів та виокремила стильові домінанти у творчості М. Коцюбинського.

Михайлина Коцюбинська звернулася до спадщини свого відомого дядька не випадково, оскільки її життя було тісно пов'язане з його іменем. У статті вона зазначала, що М. Коцюбинський вважав себе реалістом і писав про необхідність «стояв на твердому ґрунті дійсності, виходити із “земних” інтересів людини, іти від життя до мистецтва, а не навпаки» [157, с. 147]. Ці думки дослідниці суперечили тогочасним оцінкам радянських літературознавців, які відкидали «реалізм старого типу, оскільки той більше жив пафосом заперечення, ніж пафосом ствердження сучасної йому дійсності» [118, с. 87]. Дослідниця акцентувала увагу на тому, що реалістичне художнє бачення світу в М. Коцюбинського є неповторним, цілком індивідуалізованим і мистецьки загостреним.

Перед написанням твору митець ретельно вивчав подію, яка повинна була лягти в його основу, намагався осмислити її, знайти «соціальне вмотивування, вжитися в побут» [157, с. 146]. М. Коцюбинський, перебуваючи в Криму, хотів вступити до монастиря, а в Карпатах відвідав Скупову полонину, щоб побачити життя вівчарів. Для повнішого відтворення ідейного задуму твору, письменник писав плани, характеристики персонажів, начерки окремих епізодів і сцен, пейзажні зарисовки, наприклад, «переміщувать картини. То Андрій, то Гафійка, то Маланка» [157, с. 147].

М. Коцюбинський уважно спостерігав за навколишнім світом і фіксував свої враження, про що свідчать його численні записні книжки і начерки, у яких міститься багато невикористаного матеріалу і різних колоритних слів («у нас річки немає, у нас неводяно», «він був вульгарний, як крісло, незнайоме з другими частинами людського тіла» [157, с. 146]): «письменник нотує звуки вулиці, окремі чужомовні слова, уривки фраз. Всі ці “краплинки” життя дають можливість побачити і почути зображуване» [157, с. 146]. Так виростають і образи М. Коцюбинського, увиразнені різними відтінками й барвами: «світ поетичних асоціацій є своєрідним продовженням світу дійсності» [157, с. 146].

М. Коцюбинський також детально аналізував історичні, наукові та фольклорні джерела, «щоб оперти свої спостереження на твердий ґрунт» [157, с. 146], доказом чого можуть слугувати «сільські настрої» в повісті «Fata morgana». Письменник, обдумуючи майбутні твори, діяв за методом «наукового» реалізму, коли «образне і логічне пізнання діють у тісній співдружності» [157, с. 147].

Михайлина Коцюбинська зазначала, що творчість М. Коцюбинського значною мірою автобіографічна. Так, в основі новели «Хвала життя» лежать враження прозаїка від перебування в Мессіні після землетрусу. Однак авторське «я» М. Коцюбинського, за твердженням дослідниці, не можна ототожнювати з його особою, оскільки воно «художньо типізоване і свідчить не про “егоцентризм” автора, а про силу й активність ліричного освоєння дійсності («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Intermezzo»)» [157, с. 147]. Тому вона говорила і

про наявність у прозовому доробку М. Коцюбинського рис соціально-психологічного реалізму, який «відмовляється від обов'язкової монологічності, а розвиває поліфонічність стилю, різноманітність точок зору» [157, с. 147].

Водночас Михайлина Коцюбинська звертала увагу на те, що згодом прозаїк не лише намагався відтворити життя, а, «залишаючись на ґрунті факту, прагнучи відірватися від нього, знайти його ідейний, філософський, психологічний смисл, звести окремі спостереження у фокусі образного узагальнення» [157, с. 147]. Велике значення у творах М. Коцюбинського набувають внутрішні монологи, які активізують уяву читачів і дають «... більше простору для авторського висновку й оцінки, для різних точок зору на одне і те ж явище, які [...] переплітаються, взаємодіють, обумовлюючи всебічність, психологічну “вичерпність” художнього зображення» [157, с. 150]. Тобто, за твердженням Михайлини Коцюбинської, митець як «художник-людинознавець подає психологічний портрет героя в усій його складності і неповторності» [157, с. 153].

Михайлина Коцюбинська підкреслювала, що у творах письменника простежуються і риси імпресіонізму, який у середині минулого століття радянські літературознавці засуджували як «буржуазно-ідеалістичний метод». Однак дослідниця, зазначаючи, що митець не поділяв загальної естетики літературного імпресіонізму, все ж виокремлювала такі його ознаки: «синкретизм різних відчуттів, різноманітність художніх точок зору, певна етюдність, ескізність малюнку, опосередкованого через настрої і т.д.» [157, с. 152].

Деякі риси імпресіонізму в доробку М. Коцюбинського зазнали певної трансформації. Зокрема, у творах імпресіоністів момент сприйняття стає важливішим, ніж предмет, а для М. Коцюбинського «найважливіше через момент сприйняття пізнати предмет» [157, с. 152]; «живописні епітети в них найчастіше підкреслюють зовнішнє нестійке враження, то Коцюбинському відкривається життя в усій розмаїтості кольорів і форм» [157, с. 152]; вони свідомо уникають пошуку об'єктивної логіки дійсності, для М. Коцюбинського

ж «найважливіше – людина, яка сприймає, бачить, чує [...], речі підкоряються людині – реально існуючій, реально обумовленій» [157, с. 153].

Михайлина Коцюбинська, проаналізувавши ранній і пізній періоди творчості митця, зазначала, що в перших творах М. Коцюбинського образи подаються через докладний опис, однак згодом письменник у своїй еволюції переходить до узагальнення, коли кожна деталь несе певне смислове навантаження, наповнена філософським смислом: «замість етнографічної екзотики він передає дух і смисл, аромат і настрій кожного побутового явища. Через зовнішні атрибути сягає глибоко у внутрішній світ героїв» [157, с. 148]. Яскравим прикладом цього може бути остання сцена з твору «Тіні забутих предків», у якій відтворено плач трембіти і веселощі людей на похороні Івана, що свідчить про перемогу життя над смертю. Натомість в оповіданні «Persona grata» світла фігура дівчини-революціонерки, яку ведуть вішати, виступає яскравим контрастом на тлі чорного натовпу солдатів, тобто тут «зоровий графічний контраст перетворюється на символічний ідейно-художній акорд» [157, с. 149].

Серед особливих рис ідіостилю М. Коцюбинського літературознавець виокремлювала відмову від експозиції, емоційну зосередженість на найважливіших епізодах, закінчення творів якимось незвичним моментом, емоційно напруженим акордом або перериванням розповіді. Так, у повісті «Fata morgana» письменник фокусує увагу на значущих подіях, які між собою тісно пов'язані, тому й немає відчуття неповноти зображення, а етюд «Цвіт яблуні» закінчує словами: «Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?». Важливу роль у прозі М. Коцюбинського відіграє і прийом метафоризації, що створює максимальну конденсацію оповіді («скривавлена маком земля» [157, с. 149]).

Не менш значущу роль у творах письменника відіграє природа, яка переймається почуттями героїв, «одухотворяється людськими болями і сподіваннями» [157, с. 150]. Зокрема, в повісті «Дорогою ціною» стара циганка «кляла так страшно і завзято, що комиші схилялись навколо од страху і сорому» [157, с. 150].

М. Коцюбинський не переобтяжує твори асоціаціями й численними образами, використовуючи слова переважно в прямому значенні: «Художнє перевтілення дійсності у Коцюбинського не завуальовує її реальних зв'язків, форм, процесів [...]. Слово передає найістотніше, головне, те, що безпомилково дає відчуття реальності» [157, с. 150].

На відміну від багатьох своїх сучасників, які вважали, що неможливо пізнати людську душу і усвідомити вчинки та рішення індивідів, тому треба схилитися перед фатумом, М. Коцюбинський як «художник-людинознавець дає психологічний портрет героя в усій його складності і неповторності» [157, с. 153]. Письменник прагнув осягнути почуття людей, їхні вчинки, психологію, поведінку, тому що, за його словами, людина «зумовлена соціально, історично, національно [...]. Не фатальні збіги обставин, не абстрактне добро і зло, не підсвідомі імпульси, а головне чинники суспільні, соціально-психологічні керують вчинками людей, формують їхні характери, кермують їхню долю» [157, с. 153].

У пізній період творчості письменник досягає вершини синтезу соціального і психологічного, обираючи при цьому соціально значимі типи людей, які мають «можливість піднятися до рівня загальнолюдських» [157, с. 154]. Яскравим підтвердженням цієї думки можуть бути герої повісті «Fata morgana», оповідання «Дорогою ціною» та ін., які прагнуть до волі, особистого щастя, переживають велике самовіддане кохання тощо. Тож через ці образи «загальнолюдське перестає бути абстракцією, національне позбавляється вузькості, обмеженості, виходить на широкі простори» [157, с. 154].

Натомість тогочасні теоретики літератури наголошували на тому, що «Fata morgana» є твором соціалістичного реалізму, оскільки події в повісті цілком відповідають правді життя. Водночас у ній наявні такі риси, як «глибоке розуміння розташування класових сил у роки революції, усвідомлення керівної ролі робітничого класу, викриття контрреволюційного куркульства як опори царської влади, показ нових явищ на селі, викликаних впливом революційного робітничого руху, змалювання маси як рушійної сили історії» [157, с. 157].

Михайлина Коцюбинська зауважувала також, що М. Коцюбинського цікавить, що впливає на вчинки людей, їхній характер і погляди на життя: «він не просто виносить своїм героям вирок, а показує “історію хвороби”, її причини, її симптоми, перебіг і наслідки» [157, с. 154]. У творі «Persona grata» письменник не лише відтворює внутрішній світ ката Лазаря, його хвилювання, розгубленість і невизначеність, але й «аналізує підсвідомі імпульсивні рухи, розкладаючи психічний стан на окремі складники, не гублячи при цьому цілого, дошукуючись причин найскладніших незрозумілих випадків і ситуацій» [157, с. 155].

Для глибшого розкриття внутрішнього світу героїв митець неодноразово вдається до суцільного потоку свідомості, як-от у новелах «Цвіт яблуні» і «Невідомий», однак, на думку науковця, М. Коцюбинський «...не віддається на волю потоку почуттів, а прагне якимось підкорити його собі, не просто увійти в його течію, а стати над ним [...], і це, насамперед, відрізняє його від психологізму модерністського» [157, с. 155]. Герої М. Коцюбинського контролюють відчуття, прагнуть осягнути свій стан. Так, герой-письменник новели «Цвіт яблуні» намагається зважити власний біль, «скласти карту своїх переживань, запам'ятавши опорні пункти асоціацій» [157, с. 155].

Отже, Михайлина Коцюбинська акцентувала увагу на тому, що М. Коцюбинський спочатку прагнув осмислити соціально-психологічну сутність будь-якого явища, яке згодом у своїх творах підносив до рівня глибокого символічного узагальнення. На початку творчості митець більше вдавався до «зовнішньої пізнавальності, побутописання» [157, с. 156], а в пізній період творчості – до аналізу внутрішнього світу героїв, їхніх почуттів і переживань.

У 1968 році Михайлина Коцюбинська закінчила роботу над рукописом «Нариси з поезики Шевченка», у якому по-новому інтерпретувала як окремі твори митця, так і його доробок у цілому: «Авторка прагнула збагнути цілісне “я” Шевченка, проникнути в специфіку його поетичного мислення, екзистенційні мотиви його творчості, функціональність слова» [115, с. 221]. У листі від 19 січня 1968 року до Зіни Генік-Березовської літературознавець так писала про своє дослідження: «Ніби й немає принципових якихось вад у роботі, але... але...

написана вона якимись не такими словами. Не такими – і край! Але я все-таки хочу надіятися, що її рекомендують до друку. Вона мені дорога, я вклала в неї чимало труду й душі, і якщо забракують (бо ж іншими словами я писати не вмію), буде мені вельми прикро» [299, с. 14]. Однак в Інституті літератури під час обговорення праці про поезику Т. Шевченка рецензенти Н. Крутікова і П. Колесник зробили численні зауваження, зокрема вказали на «відсутність критерію змістовності» [153], і не дали згоди на публікацію рукопису. Сама ж дослідниця зазначала, що чимало її думок «в інтерпретації опонентів зазнали дивовижних змін» і наголошувала на тому, що «зовсім необов'язково, аналізуючи, приміром, персоніфікацію, доходить аж до аналізу “ідей утопічного соціалізму” в Шевченка» [153].

На основі рукопису в 60-х роках у журналі «Дніпро» була надрукована стаття «Шевченко – поет сучасний», у якій Михайлина Коцюбинська зауважувала, що перші читачі й інтерпретатори творчості Кобзаря захоплювалися лише ідеями великого майстра слова, а Шевченко-поет «уявлявся читацькому та й критичному загалові природним інтуїтивним генієм, основний і єдиний секрет його поетичної сили вбачався в дивовижній органічності злиття з народно-поетичною свідомістю» [162, с. 138].

Однак, на думку Михайлини Коцюбинської, його доробок привертає увагу насамперед синтезом різних стилів, змістовою багатоплановістю, «повнотою і реальністю особи автора, активністю ліричного начала та автентичністю ліричного переживання» [162, с. 138]. Окрім того, переосмислюючи фольклорну поезику, митець на перший план висуває «внутрішні потужності фольклорної образності», «поетичність фольклорного алогізму», «мистецьку експресію фольклорного примітиву», «афористичну місткість постійної фольклорної формули», «умовність символізації», «безмежне одухотворення світу природи, світу речей» [162, с. 139].

Своєрідними і неповторними рисами поетичного доробку Т. Шевченка є також переплетення вічних символів і нових образів, «максимальна відповідність слова предмету зображення, дії, жести, переживанню» [162, с. 139],

своєрідний синтаксис і поетичний звукопис, поєднання віддалених за змістом слів, відмова від однозначного зіставлення та ілюстративності образу, конкретність, точність, «поетичне відсторонення, опредметнення настрою, думки, реалізації метафори» [162, с. 140]. У пізній творчості Шевченка яскраво простежується ще й така властивість, як «натуральна деталь», крізь призму якої глибше передається ідейний задум поезій. Так, у вірші «Садок вишневий коло хати» «фольклорна формула неначе переключачється у план натуральної деталі, несучи в собі ту незриму атмосферу символічного узагальнення» [162, с. 139].

Михайлина Коцюбинська акцентувала увагу ще на одній рисі Шевченкової поезії, закономірній для митців ХХ ст. – «“крупному плані”, що [...] полягає в граничному наближенні до тієї чи тієї деталі, зближенні її масштабу («Хоча серце замучене, / Поточене горем, / Принести і положити / На Дніпрових горах»)» [129, с. 140]. Не оминала літературознавець і питання «поетичного освоєння Шевченком прозаїзму», наголошуючи на тому, що поет усвідомлює прозу як «поетичне в його найвищому вираженні» [162, с. 142].

У першій половині ХІХ ст. почався процес звільнення поезії від стандартних норм раціоналістичної поетики, «обумовлений романтичними вимогами індивідуального та особливо вимогами конкретного на новій, усвідомлено соціальної та історичній основі, що їх висунув реалізм» [162, с. 140]. Для українських поетів-романтиків характерною була ілюстративність певної тези, «поетичні орієнтири тут здебільшого стали, характер поетичної умовності наперед заданий» [162, с. 140]. Натомість для Шевченка властивий «спонтанний розвиток образу, його самовиростання з єдиного кореня, саморозгортання на єдиному емоційному пориві» [162, с.140]. Образи Кобзаря виходили за межі романтизму, наближаючись до поетичної мови реалізму і до художніх шукань митців ХХ ст., що свідчить про актуальність творчості Т. Шевченка.

У середині минулого століття радянські літературознавці заперечували романтизм, який відривався від реального життя. Натомість Михайлина Коцюбинська в цей час, всупереч усталеним поглядам, говорила про наявність різних стилів, зокрема й романтизму.

За твердженням Михайлини Коцюбинської, у зрілий період творчості Т. Шевченко відходить від описовості, характерної для реалізму на початку його становлення, а «натуральна деталь дається не в плані її фіксації, а [...] підкреслюється як художня умовність. Замість описової плавної течії – образна думка щоразу творить експресивний вузол. Стиль констатуючий переростає у стиль синтезуючий» [162, с. 143].

У віршах останнього періоду творчості важливу роль відіграють численні образи, символи і знаки, наприклад, вдаючись до символіки чорного кольору, поет зміг глибше відтворити складне історичне минуле України («І заридають чорні гори»). Реалізації ідейного задуму творів цього часу сприяють також метафори, асонанс, алітерація, повтори одного слова з різними наголосами («Щоб хрес-кайдани донесли / До са'мого, само'го краю»), алогічні зв'язки, незвичні асоціативні багатозначності («грішний рай», «гріх той праведний») [162, с. 142]. Ці риси, на думку Михайлини Коцюбинської, властиві не лише для творів Шевченка, а й для творчого доробку митців кінця XIX – початку XX ст. (М. Коцюбинського, В. Стефаніка) і для молодого радянської поезії, яка, «попри всі крайнощі в шуканнях “виробничої”, “пролетарської” образності, перейнята була дуже плідним і сучасним прагненням до органічної образної матеріалізації ідеї, до її введення в саму тканину слова» [162, с. 142].

Особливу увагу Михайлина Коцюбинська приділяла проблемі наслідування Т. Шевченка, при цьому зазначаючи, що існує велика кількість епігонів, які не змогли відтворити своєрідну незвичну манеру поетичної творчості митця: «шлях прямої стилізації народно-пісенних форм, баладно-романтичної народності, очевидно, справді був пройдений Шевченком “до кінця”» [162, с. 144]. Тому дослідниця не погоджувалася з І. Франком, який назвав Кобзаря «співучим селянином» і вказував на те, що митець починав поезію «від зір, вітру, сонця, хмар або соловейка і потім [...] перескакував на індивідуальне “горе” або “щастя”, коли там усі людські відносини і вся природа мусили бути стилізовані, позбавлені реальних прикмет і деталей» [162, с. 144]. Однак, як зауважувала Михайлина Коцюбинська, за «співучим селянином» у поезії є сам автор;

селянська наївність «береться в її первозданній свіжості, в її мистецькій якості» [162, с. 144]; «горе» і «радість» завжди конкретні, а не умовні; образи та деталі правдиві, реальні.

Чимало митців різних часів прагнули наслідувати неповторний поетичний стиль Великого Кобзаря як символ української поезії, уводячи до своїх творів цитати з його віршів, використовуючи образи поета, однак при цьому не брали до уваги їхнього глибокого ідейного навантаження. П. Куліш, Б. Грінченко, Леся Українка та ін. уникнули епігонства, однак жоден з них не зміг відродити поетичну експресію Т. Шевченка, закладену в кожному слові митця. Таке відродження, на думку дослідниці, відбулося лише в ХХ ст. у поезіях Богдана-Ігоря Антонича та в молодій українській радянській поезії, започаткованій творчістю раннього П. Тичини, для віршів якого також характерний «рельєфний пластичний живий образ» [162, с. 147]. З Шевченковою поетикою П. Тичину єднає також переосмислення фольклорної символіки та образності, своєрідне ставлення до прозаїзму, яке полягає у ствердженні «абсолютної рівноправності в поезії прямих “прозаїчних” деталей і гостро перевтілених уявою поетичних умовностей» [162, с. 147].

Художні ідеї Т. Шевченка близькі творчим пошукам митців різних часів синкретичністю стилів, глибокою народністю, творчим переосмисленням фольклорної образності, увагою до внутрішньої форми, мовною грою, індивідуальними образними зворотами, глибоким значенням кожного слова, порушенням національних і, водночас, загальнолюдських тем.

Михайлина Коцюбинська аналізувала також наукові розвідки інших літературознавців, наголошуючи на тому, що в багатьох з них розглядається якесь вузьке питання, тобто помітна «тенденція до певного звуження адресата дослідження [...] і піднесення авторитету факту» [162, с. 139]. Проте літературознавство взаємодіє з естетикою, філософією, етикою, тому «вимагає робити іншого – ширшого, загальнішого плану [...]. Праць, у яких письменник чи якийсь твір бралися б у широкому контексті духовного життя народу і людства, в контексті епохи, на тлі загальнолюдських мистецьких та моральних цінностей,

в живих контактах із сьогоднішнім днем – з його ідеалами і уявленнями, злетами і падіннями, відкриттями і помилками» [162, с. 139]. Огляд мистецьких творів повинен давати змогу досягнути певну історичну добу і події, які відбувалися у той час. Особливо це важливо було в 60-х роках минулого століття, оскільки тоді літературознавці вчилися «...по-новому пізнавати і оцінювати наше далеке й недавнє минуле, освітлювати ним сучасне, все рішуче вириватися з полону узаконених схем до творчого думання» [162, с. 139].

У 1965 році була опублікована стаття «Золота нитка історії (Роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.»)», у якій Михайлина Коцюбинська зазначала, що автор прагне «розібратися в складній і заплутаній ідейно-художній атмосфері, співвіднести розвиток нашої літератури з основними опорними пунктами світового художнього розвитку, характеризує твори не лише як досягнення окремої творчої індивідуальності, але й як продукти літературної течії, накреслює шляхи стилістичної еволюції» [154, с. 148].

Літературознавець схвально відгукувалася про наукову студію Ніни Калениченко, підтримуючи її думку щодо необхідності аналізувати доробок майстрів слова в контексті доби. Такий огляд дасть змогу об'єктивно оцінити творчість окремого автора, на світогляд якого впливають історичні, психологічні та ін. явища, і простежити погляди митців певного періоду загалом. Наприклад, «атмосфера політичного безправ'я і малоросійського пристосовництва» [154, с. 150], заборона української мови, насадження ідеї провінціалізму української культури призвели у 1930 – 1950-х роках ХХ ст. до «...хуторянства, невисокого рівня художньої майстерності, вузьких тематичних обривів і національної обмеженості» [154, с. 149].

Помітним здобутком Ніни Калениченко, як зауважувала Михайлина Коцюбинська, є повернення до української літературної спадщини визначних майстрів слова, зокрема Грицька Григоренка, Любові Яновської, М. Чернявського, Н. Романович-Ткаченко, А. Хомика та ін., заборонених спочатку самодержавством, а згодом – радянською владою. Ці українські митці доводили патріотизм не фальшивими гаслами і штучними заявами, а своїми

творами, підтримуючи українську мову, розвиваючи і збагачуючи рідну культуру. Проте були і такі, як пише Ніна Калениченко, що розраховували більше на патріотичні почуття читачів, не приділяючи належної уваги естетичній якості самих творів.

Літературознавець зауважувала, що Ніна Калениченко прагне осмислити поняття імпресіонізму, відділяючи при цьому «“класичний” імпресіонізм від доведеного до абсурду натуралістичного імпресіонізму Арно Гольца» [154, с. 152]. Однак більше уваги Михайлина Коцюбинська приділяла виокремленню рис імпресіонізму в живописі, а не в літературі, тому наголошувала, що митці-імпресіоністи шукали нові засоби і форми вираження, які в кожного письменника виявлялися по-різному. Водночас вона акцентувала увагу на тому, що потрібно розрізняти імпресіонізм як «окремий стилістичний принцип і як загальну філософію методу» [154, с. 152].

Ніна Калениченко не випадково звернулася до огляду творів кінця ХІХ – початку ХХ ст., оскільки тут можна простежити «моменти передачі стилістичної естафети, зіткнення “старого” і “нового”, формування нових традицій» [154, с. 152]. Михайлина Коцюбинська у свою чергу підкреслювала думку про те, що в літературі завжди можна простежити «елемент повторення» [154, с. 153]. Так, 20-і роки – це період пошуку нових тем, образів і цікавих експериментів. Натомість з початком 30-х рр. відбулися зміни в суспільному житті, які призвели до «літературного позерства, порожнього штукарства, проявів чужої нам художньої ідеології і штучного обривання деяких цікавих ліній стилістичного розвитку» [154, с. 153].

У 60-х роках, за твердженням Михайлини Коцюбинської, відбувається «неминуча регенерація штучно обірваних ліній розвитку» [154, с. 153], властивих для творчих шукань 20-х років ХХ ст. Для митців початку і середини минулого століття характерне звернення до малих форм оповіді, автобіографізм, «абсолютизація “вираження”, яка нерідко приводила до повного заперечення зображальної функції мистецтва» [154, с. 153], психологізм індивіда, що часто «перетворювався на апологію надприродних інстинктів і душевної порожнечі»

[154, с. 153], мистецький синкретизм, який іноді «вироджувався в ефектну, але холодну гру» [154, с. 153].

Літературознавець вказувала також і на недоліки наукової розвідки Ніни Калениченко, зокрема на відсутність чіткого визначення термінів «модернізм» і «реалізм». Тому щодо сучасного письменства Михайлина Коцюбинська пропонувала вживати поняття «новітній реалізм», який по-іншому передає почуття: «свідома і принципова [...] вмотивованість “внутрішнього” “зовнішнім” – ось та грань, що відрізняє психологізм новітніх реалістів від крайнощів “чистого” психологізму, коли хворобливо оголена “душа” стає єдиним мірилом всіх життєвих цінностей» [154, с. 155]. Водночас вона не підтримувала думки Ніни Калениченко, що стару тематику можна передавати новими формами, оскільки аналіз творів необхідно здійснювати лише «в обох вимірах – і “змісті”, і “формі”» [154, с. 154].

У 1967 році була опублікована стаття Михайлини Коцюбинської «Про поезію поезії: Метафора в сучасній українській поезії», у якій дослідниця акцентувала увагу на тому, що в прозі середини ХХ ст. зменшилася кількість метафор «за рахунок збільшення їх питомої ваги» [160, с. 146], а в поезії, навпаки, відчувається тяжіння до метафоризації: «До метафоричного обігу залучаються нові емоційні та інтелектуальні сфери, ускладнюється взаємодія асоціацій» [160, с. 147].

Літературознавець зазначала, що українська радянська поезія, починаючи з 1930-х років, втратила «поетичну індивідуальність» [160, с. 147]. Цю проблему Михайлина Коцюбинська прагнула простежити на прикладі вживання метафор у віршах М. Бажана і В. Сосюри.

Щодо ранньої творчості М. Бажана, то Михайлина Коцюбинська зауважувала, що він – «поет сильної, сміливої метафоричної індивідуальності і широких асоціативних обріїв» [160, с. 147]. Митець зіставляє абстрактні поняття з матеріальними і поєднує віддалені, звертається до роздвоєної людської психіки, осмислює філософські категорії життя і смерті, використовує «непоетичну» лексику і «речові образи, які [...] можна ніби фізично відчути» [160, с. 147] («В

мозок вгруз цвях дум», «І пальці загострених рук / наливаються люттю і криком – / Так набирається злою вакциною шприц»). За визначенням автора, у М. Бажана «монументальна конструктивістська споруда поезії» [160, с. 148].

Натомість у ранній творчості В. Сосюри виявляється «дещо наївне сприйняття світу, підкорене настрою, нестримна течія емоційної образності» [160, с. 148]. Для його віршів властиві простота, «побутовість образу», «естетика буденності й емоційно піднесеного», «щирість поетичного сприймання», «підкреслено прозаїчні асоціації, які нанизані на тонкий настроєвий стрижень» [160, с. 148].

З часом, у 1930 – 1950-х роках, тематичне коло поезій М. Бажана і В. Сосюри звужується і все рідше відчувається «образна кристалізація ідей» [160, с.149]. У віршах М. Бажана з'являється «прозаїчна розповідь без поетичних узагальнень [...] і розгалуженого образного контексту» [160, с. 150]. Натомість В. Сосюра вдається до образів, які раніше використовував, і відмовляється від тужливих настроїв, що надавали його ліриці неповторного звучання.

У період 1930 – 1950-х років молоді українські радянські поети не мали змоги вільно творити, передавати власні думки, розширювати тематику і експериментувати з формою віршів, що пов'язано з політикою, яку провадила тогочасна влада, тому відбувалося «пригашення поетичної індивідуальності і самобутності образного мислення» [160, с. 150]. Існували певні рамки, вихід за які вважався «формалістичним експериментом» [160, с. 150] і категорично заборонявся владою. Як зазначала Михайлина Коцюбинська, для творів цього часу властиві образи з єдиним значенням, «поверхова, уже відпрацьована символіка ранку, дороги, зорі і т.д.; модний супутниково-орбітний космізм образу, що часто не відповідає внутрішнім масштабам художнього узагальнення і тому вироджується у штамп; заданість поетичної думки, коментар, “приречений” і “оздоблений” метафорою» [160, с. 150].

Тож гасла і заяви тогочасної влади щодо оновлення поетичної манери письма перетворилися на одноманітне відтворення радянського способу життя і засудження всіх, хто не підтримував постулати партії.

Літературознавець також наголошувала на тому, що з початку існування української радянської поезії виникали суперечки щодо майбутнього розвитку літератури: «абсолютно самостійним шляхом чи в межах існуючих у сучасній поезії модерних напрямків – імпресіонізму, експресіонізму, футуризму і т.д.» [160, с. 151]. У 1920-х роках панівною була думка, що потрібно оновити мистецтво, але не відмовлятися цілковито від світової культури. Однак, починаючи з 1930-х років, «вульгарно-соціологічна критика» створює штучну ізоляцію, яка призводить до «заперечення думки про спільність радянської поезії зі світовою» [160, с. 152]; говорить про «пролетарський імпресіонізм» і «червоний символізм» [160, с. 152]; вимагає максимального спрощення художніх засобів, зокрема метафори, і використання символів з одним значенням; закликає писати про дійсність і кожному образу «нав'язувати широкий класовий і соціальний висновок» [160, с. 153]; декларує необхідність «зближення поезії до масового робітничо-селянського замовця» [160, с. 155]. Це надзвичайно стримувало розвиток художнього мислення майстрів слова, зокрема і М. Бажана, тому «в поезії настав монотонний і застійний спокій» [160, с. 154].

Натомість у кінці 1940-х – 1950-х роках митці знову прагнули до оновлення в усіх сферах життя і мистецтва та виступали проти умовностей: «реалістичні художні засоби – це поняття в розумінні багатьох критиків зовсім виключало умовність, поетичну узагальненість і дорівнювало дзеркальному відтворенню найзагальнішого і найочевиднішого» [160, с. 154]. У цей час розширилися права людей, які отримали можливість на власну думку, і письменників, що урізноманітнили тематику своїх творів і почали «сміливіше відходити від поверхні дійсності, прагнули заглиблення і пізнання» [160, с. 156]. Михайлина Коцюбинська стверджувала, що до таких змін призвела критика авторитарного панування однієї думки.

У 1960-х роках змінюється поетична манера письма цілого покоління майстрів слова, що відчували змогу писати вільно. У цей період підвищується художня якість поезії, зникають «колективні поеми», занепадає «бригадний метод» [160, с. 150]. До М. Бажана, як зазначала Михайлина Коцюбинська,

повертається «незатерте слово, добротна фактура образу, речова конкретність асоціацій» [160, с. 150].

Молоді митці, зокрема І. Драч, М. Вінграновський, М. Павличко, Ліна Костенко та ін., знову звертаються до прийому метафоризації, поєднуючи віддалені поняття: «першорядної ваги набуває розвинений і злагоджений образний контекст, коли образ не існує сам по собі, а відчуває за собою інший, виростає в нього, передає себе іншому. Це – ознака ідейно-художньої гармонії поезії, органічного поетичного формування думки» [160, с. 157]. У поезії 1960-х років розробляються теми «високого громадського звучання», зростає «умовність асоціацій», збільшується кількість «непоетичних» образів, підвищується значення «чисто настроєвих, експресивних зв'язків між асоціаціями» [160, с. 157]. Звичайно, поети не можуть так швидко оновити поезію, однак «характер метафоричної образності в творчості молодих поетів дає право говорити про певне народження нового поетичного слова, про специфіку поезії як повноцінного духовного організму, що постає як наслідок живого і самостійного образного пізнання» [160, с. 157].

У 1968 році в журналі «Дніпро» була опублікована ще одна стаття Михайлини Коцюбинської – «Уроки художника», у якій вона проаналізувала монографію Наталі Кузякіної про драматурга І. Кочергу. Такою працею, у якій відчувається широта думки, подаються висновки про нелегкий творчий шлях драматурга, цікаві філософські узагальнення, здійснюється огляд доробку митця в контексті доби, за твердженням Михайлини Коцюбинської, є монографія Наталі Кузякіної. У цій науковій розвідці вона дуже точно відділяє у творчості Кочерги справжнє і фальшиве, «поверхове, нав'язане від вистражданого, продуманого» [161, с. 140].

Авторка монографії, описуючи якийсь певний факт, осмислює більш широке коло проблем, не пов'язаних безпосередньо з темою дослідження, тому в монографії відчуваються «проекції думки в суміжні духовні сфери: мистецтва, театрального життя, художньої (і взагалі людської) етики, психології творчості, політики мистецького будівництва в країні тощо» [161, с. 140].

Михайлина Коцюбинська також зазначала, що Наталя Кузякіна подає людські риси І. Кочерги у тісному зв'язку з «творчими принципами, шуканнями, смаками» [161, с. 140], за героями бачить самого автора, його думки, бажання і мрії. І. Кочерга був неординарною особистістю, тому його мистецька індивідуальність приваблює «своєю театральністю, яскравими сценічними барвами» [161, с. 141]. Водночас драматург в основному у своїх творах «...ішов не від життя, а від ідейної схеми [...], від філософського задуму, від переосмислення уже існуючих художніх мотивів» [161, с. 141].

І. Кочерга цінував у творі «грацію, легкість, вишуканість», які можуть оживити сучасну сцену; збагачував драматургію видозміненими жанрами, у яких поєднувалися елементи казки, психологічної драми, водевілю; постійно шукав контакту з глядачем. Особливо цінним і важливим є «моральний сенс драматургії Кочерги. Крізь усі його задуми і конфлікти просвічують “вічні” моральні проблеми, загальнолюдські психологічні мотиви, етична першооснова вчинків» [161, с. 141].

Натомість драматурги, сучасники І. Кочерги, несміливо вдавалися до різних експериментів, «відчуваючи острах перед умовністю і волюючи, щоб усе було, “як у житті”» [161, с. 141]. Тому драматургія І. Кочерги, яка «розкриває смак до сміливого оволодіння мовою театральної експресії» [161, с. 140], може бути цінним матеріалом для незвичних сценічних інтерпретацій. Звертаючись до прийомів відомого драматурга, інші зможуть позбутися реалістичного побутописання, характерного для традиційної української драматургії. Сучасний театр шукає шляхи оновлення тематики і репертуару відповідно до потреб глядачів.

За твердженням Михайлини Коцюбинської, у книзі Наталі Кузякіної найважливішими є «художник і середовище, художник і час» [161, с. 142]. Тільки внаслідок такого аналізу можна глибше осмислити творчість будь-якого митця, на погляди якого надзвичайно впливає навколишнє середовище. Так, «молодого Кочергу міцно тримало в полоні обивательське провінційне

середовище» [161, с. 142], однак революція призвела до переоцінки цінностей та зміни поглядів на світ і мистецтво в цілому.

Як зауважує Наталі Кузякіна, І. Кочерга не хотів пристосовуватися до тогочасної влади, бажав «... пронести світ фантастики, в якому жив, який створив для себе, – із своїми незмінними атрибутами і законами (Фауст, аромат середньовіччя, символ вічної жіночості)» [161, с. 142]. Однак не завжди йому це вдавалося зробити, оскільки давалися взнаки вимоги тогочасної критики.

Михайлина Коцюбинська наголошувала на тому, що Наталя Кузякіна змогла показати І. Кочергу як людину з певним темпераментом і своєрідною реакцією на навколишню дійсність, а не просто подати умовно-літературознавчу схему письменника. Це перше таке глибоке осмислення і всебічне творчості відомого драматурга-українця.

Таким чином, літературознавчий і літературно-критичний доробок Михайлини Коцюбинської засвідчує її прагнення вийти за межі традиційного радянського літературознавства, пропонуючи своє прочитання творчості класиків українського письменства Т. Шевченка («Шевченко – поет сучасний») та М. Коцюбинського («Майстерність художнього синтезу»), розглядаючи в статті «Про поезію поезії» художній доробок як визнаних авторитетів уже радянської доби (М. Бажан, В. Сосюра), так і своїх побратимів-шістдесятників (М. Вінграновський, І. Драч, Ліна Костенко, М. Павличко та ін.), приділяючи при цьому увагу світоглядному та літературному контексту відповідної доби. Аналітичністю і ґрунтовністю спостережень відзначаються її статті про монографії Ніни Калениченко («Золота нитка історії (Роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.»)») і Наталі Кузякіної («Уроки художника»).

3.3. Світоглядні засади наукових студій Євгена Сверстюка

До когорти шістдесятників також належить і відомий український дисидент, громадський діяч та літературознавець Є. Сверстюк, який уже в перших

наукових розвідках обґрунтував думку про те, що завдання дослідників полягає «не в маніпуляціях зовнішніми фактами біографії, а в проникненні в “історію внутрішнього життя” письменника і без орієнтації на якусь “об’єктивність”, в умінні віддалити своє особисте враження від об’єкта обсервації. Творче бо в мистецтві, і критиці як мистецтві в тому числі, починається з суб’єктивного» [164].

Є. Сверстюк виступав проти тогочасних ідеологічних стереотипів і штамів, тому намагався «... постсталінську епоху сповнити озоном нелукавого слова, [...] повалити старих божків та їхні скомпрометовані “вартості” заради цінності нових, справжніх» [221, с. 364]. Тогочасне офіційне трактування творчості окремих письменників і літературного процесу в цілому не задовольняло Є. Сверстюка, який виробив власний підхід, центральною ідеєю якого було «значення духовності у формуванні людини, нації, суспільства, її безсумнівний пріоритет у всій ціннісній системі суспільного буття» [245, с. 7]. Науковець прагнув відновити значущість людської свободи та індивідуальності, засуджував тотальну бездуховність соціуму.

У першій науковій розвідці «У пошуках єдино вірного образу», опублікованій у журналі «Дніпро» 1963 р., Є. Сверстюк звернувся до літературного жанру художньої біографії, оскільки в ній на той час, за твердженням дослідника, нерідко «відкриття образу змінювалося белетризацією відомих фактів з життя героя» [252, с. 153]. Для ґрунтовнішого висвітлення цього питання науковець проаналізував декілька творів українських письменників про життя Т. Шевченка, виокремив у них цінні наукові узагальнення й водночас зауважував недоліки.

Так, С. Васильченко у біографічній повісті «У бур’янах», на думку Є.Сверстюка, достовірно відтворив тогочасний побут, зумів проникнути у внутрішній світ головного героя, відчув «відгомін гайдамацької пісні та подих волі, що незримо проникав у душу кріпацької дитини» [252, с. 153] і показав, «як навколишній світ переломлювався в сприйманні рано розвиненого хлопця, як глибоко сягали його перші почуття і страждання» [252, с. 153].

Натомість у повісті «Багрянні тіні» М. Рубашова зображено багато подробиць із життя Т. Шевченка, за якими «важко пригадати хоча б одну виразну і глибоко осмислену картину» [252, с. 154]. У творі увагу зосереджено на усталеному образі поета як незламного борця за волю, «розкрито прояви його завзяття, нескореності, нагромадження протесту, який пізніше прорвався полум'ям у Шевченковім слові» [252, с. 153]. Короткі інформативні речення і чимало діалогів та сценок, що нагадують чимось «неприродні декламаторські інсценізації Київського радіо» [252, с. 154], не змогли відтворити внутрішній світ поета і передати справжні почуття великого Кобзаря.

Зауваження Є. Сверстюка суперечили позиції тогочасних критиків, які позитивно оцінили повість М. Рубашова й наголосили на тому, що вона написана з ліричною теплотою та «відзначається введенням в обіг нового матеріалу» [118, с. 476].

Л. Смілянський, автор біографічного роману «Поетова молодість», бачить молодого Т. Шевченка радісним, безтурботним поетом і «малярчуком, позбавленим ще громадської самосвідомості» [252, с. 154]. Однак, за твердженням Є. Сверстюка, герой роману не нагадує того Т. Шевченка, який «високо підняв над святощами самодержавства і православ'я святість народної ненависті і боротьби за свою правду, велич мужицької мужності й гідності» [252, с. 155]. Л. Смілянський, на переконання літературознавця, не зумів розкрити внутрішнього світу поета, натомість навів чимало «моторошно-солодких компліментів» [252, с. 155], які у творі сприймаються іронічно.

На противагу висновкам Є. Сверстюка автори «Історії української літератури» серед численних історико-біографічних романів виокремлюють саме роман Л. Смілянського, оскільки, на їхню думку, через змалювання промовистих деталей із життя українського поета та відтворення його зв'язків із представниками української та російської інтелігенції прозаїк зумів «передати мужні риси мислителя, революціонера-борця, і привабливі риси особистої вдачі цієї душевно щедрої, палкої, сердечної людини» [118, с. 478].

Є. Сверстюк доводив, що на становлення Т. Шевченка як поета і революціонера вплинув саме опір системі, що його митець чинив завжди, а «щасливі обставини лише дали змогу стати вільною людиною» [252, с. 156]. Натомість у проаналізованих дослідником біографічних творах діють зазвичай пасивні особистості, які у всьому покладаються на долю: «усе, чого вони досягли, завдячується добрим впливам і сприятливим обставинам, а те, чого не змогли, відноситься на карб несприятливих обставин» [252, с. 156]. Однак індивіди, за твердженням Є. Сверстюка, формуються в боротьбі, тому вони «не є пасивним продуктом обставин, а – результатом власної активності і життєздатності, виявленої в доланні несприятливих обставин» [252, с. 156].

Від середини минулого століття шістдесятники неодноразово зверталися до творчості великого Кобзаря і намагалися у дослідженні його доробку виходити за межі тогочасного шевченкознавства. Свій підхід до осмислення літературного доробку Т. Шевченка виробив і Є. Сверстюк.

У статті «Етика прометеїзму» науковець приділяв значну увагу світоглядній позиції митця, відомого «своєю нездоланною вірою в перемогу вистражданих людством ідеалів правди і волі, утвердженням цих ідеалів у кожному слові і послідовною непримиренністю до неправди» [248, с. 152].

Академічне літературознавство вбачало у творчості Т. Шевченка «тільки антикріпосницьке та антицарське спрямування» [117], писало про Кобзаря як про атеїста, гуманіста, інтернаціоналіста, революціонера-демократа, який оспівує боротьбу трудящих. І такий образ Т. Шевченка став невід'ємною складовою радянської пропаганди.

Натомість Є. Сверстюк зазначав, що попри важкий життєвий шлях, митець упродовж усього життя закликав народ до внутрішньої свободи й боротьби за волю. Тому головні герої поетичних творів Т. Шевченка – сильні й мужні особистості, які не корилися долі й були готові померти за велику ідею. За твердженням науковця, тон поезій Кобзаря створюють «світлі, задушевно-ніжні мелодії» [248, с. 154]. Натомість у поемі «Гайдамаки» моторошна гайдамацька помста ототожнюється зі свідомими рішенням людей, які стали вільними: «у

картинах народного повстання утверджується радість волі – найбільша радість духовно розвинених людей» [248, с. 154].

Питання свободи, яке порушив Є. Сверстюк у 60-х рр. ХХ ст., було надзвичайно актуальним, оскільки тоталітарний режим демонстрував цілковиту зневагу до особистості та її вільного розвитку, понад усе ставлячи інтереси держави. Для Є. Сверстюка вірші Т. Шевченка були засадничими, вони несли людям віру і допомагали «внутрішньо розкріпачитися» [248, с. 154], бо ж і сам Кобзар був духовно сильною особистістю. На його думку, прагнення Т. Шевченка зображувати у творах людські чесноти й національну гідність було пов'язано з бажанням висловлювати сподівання народу, що прагнув до волі.

Як зазначав Є. Сверстюк, «Шевченка живила віра в високе людське ім'я. Мабуть, одним з найбільших художніх відкриттів, які він зробив, було відкриття великих почуттів, зв'язаних з активною громадянською позицією і діяльною любов'ю» [248, с. 154]. На думку дослідника, навіть перші рядки поезії «Рече та стогне Дніпр широкий, / Сердитий вітер завива» символізують поневолений і знедолений народ, тому «свідомо чи підсвідомо, але першу пісню Шевченко проспівав про нездоланну свободу стихії» [248, с. 152].

Найулюбленішим образом у творчості Т. Шевченка був кобзар, який осмислював вічні питання, співав про мрії й сподівання людей, виступав проти покори й внутрішньої пасивності. Натомість найбільшу ненависть викликали в нього тирані, які духовно покріпачували народ, гнобили та принижували його представників.

На думку Є. Сверстюка, кожен твір поета – це виступ проти духовного і соціального рабства, «крик протесту внутрішньо вільної людини проти зримих і незримих кайданів» [248, с. 155]. Деспотичний режим, «ворожий всьому, що прийшло в життя один раз і прагне цілком розкрити свою індивідуальність» [248, с. 156], є безсилим проти внутрішньо вільної людини, як безсилим перед прагненням до волі вже самого автора виявився інший деспотичний режим – радянський.

У 1969 році вийшла друком стаття Є. Сверстюка «Відлуння Гете», підписана псевдонімом Володимир Швид. У ній автор зазначав, що для німецького митця-філософа важливим було вільне гармонійне життя в єдності з природою. Саме тому Й. Гете «цурався всіляких упереджень, готових концепцій, вироблених систем, бо “для нової істини нема більшої шкоди, ніж старі омани”. В науці, релігії, філософії і мистецтві Гете приймав лише те, що його не сковувало» [247, с. 134].

Є. Сверстюк зауважував, що й до вічних мотивів і образів Й. Гете звертався задля того, щоб краще осягнути таємниці людського буття. У творах письменника ці зрозумілі на перший погляд символи й образи несуть надзвичайно глибокий смисл. Водночас для Й. Гете притаманний був «синтетичний спосіб світосприймання» [247, с. 134], коли будь-який факт чи відому річ доцільно відкрити й осмислити ще раз, замість того, щоб абсолютизувати все до теорії. Важливим аспектом для Є. Сверстюка було й те, що упродовж усього життя Й. Гете не загубив «свого головного відкриття – неповторної індивідуальності всього живого» [247, с. 134].

Як відомо, Й. Гете жив і творив за часів докорінних змін у Європі, коли відчувався інтерес до особистості й «велика революція робилась в ім'я сильної індивідуальності, щоб звільнити її від усяких пут і забезпечити найбільшу свободу розвитку» [247, с. 133]. Видатний німецький майстер слова і філософ підтримував прагнення людей до свободи як фізичної, так і духовної. Подібні життєві пріоритети й переконання Й. Гете відповідали прагненням самого Є. Сверстюка, який не хотів бути гвинтиком державної машини.

Й. Гете виступав для Є. Сверстюка “великим пантеїстом», він звертав увагу на близькість філософських поглядів німецького митця із міркуваннями Г. Сковороди, оскільки обидва філософи вважали, що пізнати себе можна лише через діяльність. Критерій людської вартості для обох мислителів полягав «у діяльності, щастя – в праці за природним покликанням, самоутвердження – в почутті власної гідності» [247, с. 135].

Окрім цього, літературознавець аналізував схожість мистецьких поглядів Й. Гете, Т. Шевченка та І. Франка, що простежувалася у їхньому звертанні до народних пісень, легенд, фольклору, мотивів і образів періоду античності та переосмисленні Біблії. Зокрема, важливим для Є. Сверстюка було те, що «Т. Шевченко виріс з «народної пісні, національної історії і народного світогляду, [...] І. Франко знайшов свої джерела в “пісні і праці”» [247, с. 138]. За твердженням дослідника, Й. Гете також вдавався до фольклору, до джерел рідної культури: завдяки митцю «стара німецька пісня, очищена і просвітлена, знов увійшла в життя» [247, с. 138]. Він наголошував на тому, що Й. Гете не просто використовував фольклорні форми, а зумів творчо трансформувати давно канонізовані форми й умовності

Митці, на думку Й. Гете, повинні були «культивувати себе не для безпосередніх земних цілей, а для вищої, духовної і загальної мети», тим самим допомагаючи читачам осмислити світ, пізнати себе як частину природи і виробити власну індивідуальність [247, с. 133]. Як влучно зауважив Є. Сверстюк, німецький митець-філософ дотримувався думки, що «важливо бути, тобто органічно почувати себе великим, а твори – вони визріють, коли на це прийде час» [247, с. 133].

У статті Є. Сверстюка «Шлях Тургенєва (До 150-річчя від дня народження І.С. Тургенєва)» ідеться про доміанти світогляду й художньо-стильові особливості прози відомого російського письменника, у творах якого немає «сюжетного розгону і соціальної гостроти, але прониклива, вагома і значна авторська розповідь тяжить до вічних питань, живиться з джерел вічних образів» [254, с. 129]. Водночас, на думку Є. Сверстюка, упродовж усього життя І. Тургенєв «досліджував особу», виробляв «проникливий погляд на людину, і саме в її характері схоплював ідею та розвивав її» [254, с. 129].

За твердженням літературознавця, І. Тургенєв був реалістом, тому прагнув точно і правдиво відтворити буття та осмислити «образ під тиском часу» [202, с. 129]. Водночас у його творах простежуються і риси романтизму, але це,

на думку Є. Сверстюка, «романтизм естетичний, романтизм витонченості, а не безоглядності» [254, с. 127].

Як відомо, І. Тургенєв тримався осторонь політики, не висвітлював найгостріші проблеми сучасності, однак важливим для нього була людська індивідуальність і свобода: «Потрібне постійне спілкування з середовищем, яке берешся відтворювати; потрібна правдивість, правдивість невблаганна, стосовно власних відчуттів; потрібна свобода, повна свобода поглядів і понять – і, нарешті, потрібна освіченість, потрібні знання» [254, с. 129]. Саме наука для письменника була символом свободи індивіда: «наука – не тільки світло, [...] вона також і свобода. Ніщо так не звільняє людину, як знання, – і ніде так не потрібна свобода, як у справі мистецтва, поезії» [254, с. 131].

Герої творів І. Тургенєва, на переконання Є. Сверстюка, переважно «пасивно споглядальні, слабкі натури, підточені рефлексією і позначені непевністю в тому світі, де вони почуваються “зайвими людьми”» [254, с. 127]. На їхньому життєвому шляху нерідко трапляються перешкоди, які заважають їм бути щасливими. Лише іноді є «якісь прояснення, якісь ілюзії і наче наближення до того, чого вони чекають» [254, с. 127].

Є. Сверстюк звернув увагу на те, що твори І. Тургенєва «фатально сковані авторською позицією золотої середини, яка не давала йому зануритися у глибину крайнощів і оригінально побачити через минуле свого народу його майбутнє» [254, с. 131], і водночас вони надзвичайно сучасні та актуальні. Він наголошував, що І. Тургенєв порушував важливі проблеми буття, досліджував внутрішній світ героїв, утверджував інтелектуалізацію письма, боровся проти фальші: «у способі його бачення вже була та школа естетизму, який тримається вічних питань і цурається соціальних загострень» [254, с. 129]. Елегійна оповідь у творах російського письменника, констатував літературознавець, «майже завжди стосувалася внутрішнього, морального та інтелектуального життя дворянського класу» [254, с. 126].

За твердженням дослідника, найскладніші соціальні проблеми у творах І. Тургенєва подано крізь призму індивідуальної психології, а життєва сила,

справжня сутність героїв здебільшого визначається їхньою здатністю творити інтимну історію. У всіх творах письменника присутнє кохання, «ця основа, енергія життя – не досягає стійкої форми, а скрізь згаса без опори і підтримки» [254, с. 127]. Є. Сверстюк доходить висновків, що в цьому письменник близький до філософів і поетів часів німецького ідеалізму, які визнавали, що найвищий розвиток і самопізнання «світового духу» відбувається в сфері любовних, естетичних, філософських переживань.

Є. Сверстюк стверджував, що для поезії І. Тургенєва засадничою є «індивідуальність як найвища цінність і мета» [254, с. 129]. У цьому й полягає, на його думку, особливість психологізму аналізованого російського письменника: інші митці «досліджували суспільство в особі, Тургенєв досліджував особу» [254, с. 129]. У статті дослідник визнавав І. Тургенєва «хорошим психологом», який саме в «характері схоплював ідею та розвивав її» [254, с. 129].

Літературознавець наголошував, що світосприйняття І. Тургенєва відзначалося поміркованим лібералізмом, відмовою від злободенних проблем суспільства. Водночас доробок письменника привертає увагу заглибленням у внутрішній світ героїв і особливим стилем «простого романтично-очищеного зображення життя в його верхніх верствах» [254, с. 128].

В опублікованій під псевдонімом Володимир Швид статті (У статті Є. Сверстюка) «Вдалась ти крилатою – мусиш летіть» Є. Сверстюк звертався до творчості Лесі Українки, яка упродовж усього життя стверджувала «мужність і заперечувала млявий дух рабства і примирення» [246, с. 132].

Леся Українка виступала проти духовного поневолення, була патріоткою свого краю. Уже в дев'ятнадцятилітньому віці дівчина відчула, як важко бути «живою душею в царстві мертвих, як важко підіймати духовні потреби і будити громадські почуття “в серцях людей, що мохом поросли”» [246, с. 135].

Поетеса усвідомлювала безправ'я і приниження українського народу, який був «обставлений чиновниками, що вчать його дисципліни і слухняності» [246, с. 134], тому частина людей підкорилася російському царизму. Однак були

й такі індивіди, які «шукали поради від освіченіших, не маючи ні часу, ні сили самим збагнути смисл навколишнього» [246, с. 135]. Задля таких допитливих, на думку дослідника, Леся Українка хотіла своїми творами розбудити народ, змінити його світогляд, викликати в нього прагнення до волі: «вся її творчість – це гартування слова-меча, вогненного слова, яке б сколихнуло і розвіяло спокій голодних і ситих рабів, що їх життя зробило “невільниками продажними”, без сорому, без честі» [246, с. 136].

Як зауважував Є. Сверстюк, перед написанням твору поетеса спочатку вивчала епоху й час, про який писала, але її цікавив зовсім не побут, «бо вона писала твір заради того, щоб розкрити “духовну анатомію” різних соціально-психологічних типів, яких знала і бачила навколо себе» [246, с. 139].

Є. Сверстюк зазначав, що на творчість поетеси вплинули твори, перечитані нею ще в дитинстві. Це, зокрема, книжки про середньовічні часи, із яких «тягнеться до її творчості мотив прометеїзму і патріотизму, що кличе до самопожертви за рідний край і чесний стяг» [246, с. 133]. Зверталася вона і до Біблійних сюжетів та античних образів, особливо з Єгипту і Вавилону, які приваблювали її повторюваністю мотивів, багатозначністю символів і можливістю їхнього порівняння з «всеросійськими» імператорами, які «хижість двоголового орла соромливо приховували за християнськими фразами» [246, с. 139]. У цих образах, за твердженням автора, сконденсовано «історичний психологічний досвід» [246, с. 139] різних країн і століть.

Поетеса бачила, що віками «виплекався особливий тип добровільного раба “з кокардою на лобі”, для якого внутрішнє рабство і прислужництво стало потребою. Цей раб був опорою деспотизму» [246, с. 136]. Тому героями більшості її творів із громадянськими мотивами виступають покірні, духовно скуті й слухняні раби, яких поетеса засуджувала й ганьбила: «Так, ми раби, немає гірших в світі» [246, с. 137]. Своїми поезіями, як стверджує дослідник, Леся Українка кликала за собою вільних духом людей, обережних натомість змітала: «Вам страшно – геть ідіть з дороги!» [246, с. 137]. Як він підсумовував, поетеса виступала проти людської слабодухості, фізичної та духовної слабкості.

Є. Сверстюк звертав увагу на те, що Леся Українка бачила також рабську покору деяких слабкодушних письменників, які творили відповідно до запитів влади, виконували офіційні настанови, зраджуючи рідну батьківщину, попри те, що «змалку любили свою землю, жилися її соками, а водночас “взявши дар від неї, йшли до іншої в гостину; вони не знали, що то є любити до загину”» [246, с. 139].

Однак у творах Лесі Українки діяли й морально стійкі та духовно багаті, вірні собі і своїм ідеалам незалежні особистості. Такі не корилися, прагнули до фізичної і духовної свободи. Як приклад, Є. Сверстюк наводить образ Прометея, який є «антиподом раба і символом послідовного борця, що розуміє «красу змагання, хоч і без надії» [246, с. 138].

Водночас у доробку Лесі Українки «велике місце займає трагічний герой обов'язку, який дає приклад високого героїзму і моральної сили, що йде од вірності і жертвовного служіння ідеї» [246, с. 137]. Є. Сверстюк зауважував, що саме такий герой бачить справжнє людське буття і прагне до боротьби за зміни.

За твердженням дослідника, упродовж усієї творчості Леся Українка вдавалася до символічних образів, крізь призму яких розкривала «вищий, духовний смисл звичайних явищ, що лягають у загальне русло і губляться непомітними серед інших у потоці життя» [246, с. 138]. Зокрема, вона написала про зруйнований пам'ятник якомусь фараонові, що є символ перемоги людей над царями, які не залишаються ані в серці, ані в камені.

У радянському літературознавстві традиційно говорилося про бойову лірику Лесі Українки, про «крицеві ноти її поезії, що людям, обізнаним з усією її творчістю, часом виявляється вона мало не чоловічою постаттю» [246, с. 138]. Однак Є. Сверстюк стверджує, що таке однобічне уявлення про світогляд і творчість поетеси не передає всю «жіночу силу, яка в українській історії нерідко затьмарювала мужність чоловіків» [246, с. 138]. Леся Українка так само «велика своєю ніжністю й жіночістю, як і своєю духовною силою. У всій Лесиній поезії тремтить жіночий тембр, відчувається ніжна душа, сильна і в любові, і в ненависті» [246, с. 139]. Можна зробити висновок, що життя і творчість Лесі

Українки були близькі Є. Сверстюку та його однодумцям, які так само не корилися деспотичній владі й виступали проти заангажованості в літературі.

У журналі «Дніпро» під псевдонімом Василь Андрієнко була опублікована ще одна стаття Є. Сверстюка – «Виховання особи», у якій він, пам'ятаючи про свій педагогічний досвід, звертався до проблеми виховання, де важливу роль відіграє не слово, а людина, яка «наповнює це слово своїм людським єством» [1, с. 118]. Тому, на його думку, на вчителів покладається велика відповідальність, оскільки саме вони можуть впливати на дітей, прищеплювати їм любов до знань, виховувати їх, однак при цьому повинні поважати й шанувати дітей.

Є. Сверстюк зауважував також, що саме батьки й вчителі винні в тому, що є чимало лінивих і незацікавлених дітей, оскільки тільки спільними зусиллями можна прищепити дітям любов до книжки, створити сприятливу атмосферу для розвитку фізичних і духовних сил дитини. Якщо не спонукати молодь розвиватися, то молоді люди «не активізуються і нікуди не пориваються, але потребують якогось виходу. От вони і знаходять найлегший вихід, найпримітивніше ліниве самовиявлення» [1, с. 119].

За твердженням дослідника, вчителі дуже впливають на психологію учнів, які потребують власного місця в житті і шукають людину, яка була б порадником і хорошим другом. Учні не поважатимуть педагога і не дослухатимуться до його порад, якщо той хоче лише домогтися їхньої безоглядної слухняності, їхньої покори, що свідчить про вузькість поглядів педагога і його небажання визнавати кожного учня як окрему індивідуальність з власним «я».

Отже, Є. Сверстюк у своїх публікаціях порушував низку актуальних проблем, серед яких центральною була проблема духовної та фізичної свободи людини. Він здійснив огляд художньо-біографічних творів, вказавши на те, що потрібно уникати фактографії та розкривати внутрішній світ історичної особи («У пошуках єдино вірного образу»); осмислював творчість відомих письменників, зокрема писав про особливості світогляду Й.Гете («Відлуння Гете»), художньо-

стильову своєрідність прози І.Тургенєва («Шлях Тургенєва»), світогляд і творчу лабораторію Лесі Українки («Вдалась ти крилатою – мушиш летіть»). Не оминув Є.Сверстюк і такої теми, як виховання дітей, зауваживши, що відповідальність за те, якими ростуть діти, повністю лежить на їхніх батьках і вчителях («Виховання особи»).

Висновки до третього розділу

Проведений огляд літературознавчих і критичних студій І. Світличного, І. Дзюби, Михайлини Коцюбинської та Є. Сверстюка засвідчив, що зазначені дослідники хотіли по-новому осмислити як творчість окремих письменників, так і певних періодів літературного процесу, прагнули вийти за межі традиційного радянського літературознавства.

Так, І. Дзюба в статтях «Проблематика нашої сатири» та «За духовно багатого героя (Молодіжна тема в українській прозі останніх років)», «У праці зростають герої» раз у раз посилався на документи партії, промови її керівників і водночас давав глибокий аналіз стану радянської сатири та післявоєнної прози на так звану «молодіжну» тему, розкривав своєрідність зображення образу простої людини у творах таких у стильовому плані різних письменників, як О. Довженко й І. Сенченко. А його стаття «У дивосвіті рідної хати» і досі належить до кращих праць про творчість В. Голобородька.

Духом новаторства були перейняті «дніпрянські» публікації І.Світличного. Статтею «У поетичному космосі» він аргументовано полемізував з М. Шереметом, І. Савичем та іншими огудниками поезії своїх ровесників, зокрема М. Вінграновського та І. Драча. У статті «Криця не іржавіє: Леся Українка» писав про ключову для розуміння творчості поетеси концепцію «новоромантизму», табуйовану тогочасними літературознавцями. Художній спадщині В. Чумака, фактично викресленій з історії радянської літератури, присвятив працю «Гратована поезія». Свій внесок у тогочасне шевченкознавство зробив статтями «Коментар критичний до коментаря наукового» та «Гармонія і алгебра». А в статті «Напередодні історико-літературного синтезу» сміливо

вказував на хиби драматургії недосяжного для будь-якої критики живого «класика» О. Корнійчука.

Талановитим фахівцем зі своїм баченням літератури, заснованим на об'єктивності й неупередженості, одразу зарекомендувала себе Михайлина Коцюбинська. Це засвідчують і її статті, опубліковані в журналі: «Майстерність художнього синтезу. До сторіччя з дня народження Михайла Коцюбинського», в якій вона, зокрема, відзначала притаманні прозі письменника риси імпресіонізму, що відкидалося тогочасним літературознавством; «Шевченко – поет сучасний» – одна з праць її особистої шевченкіани, позначена глибоким проникненням у художній світ Кобзаря; «Золота нитка історії (Роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.»)», у якій аналіз монографії молодшої дослідниці дозволив автору висловити цікаві міркування стосовно художніх пошуків вітчизняних письменників доби раннього модернізму; «Про поезію поезії», присвячена проблемі вживання метафори в українській поезії 30–60-х років ХХ ст., та ін.

Увагу Є. Сверстюка-дослідника привертають перш за все видатні постаті різних національних літератур – української (Т. Шевченко, Леся Українка), російської (І. Тургенєв), німецької (Й. Гете). У статті «У пошуках єдино вірного образу» він розглядає твори художньої шевченкіани авторства С. Васильченка (повість «У бур'янах»), М. Рубашова (повість «Багрянні тіні») та Л. Смілянського (роман «Поетова молодість»), фіксуючи позитивні і негативні моменти в реконструкції постаті Кобзаря. Власне розуміння феномену Шевченка, полемічне стосовно позиції офіційного літературознавства, Є. Сверстюк дав у статті «Етика прометеїзму». Роздуми над важливою для нього ідеєю свободи людини він продовжив і в інших розвідках – «Відлуння Гете», «Вдалась ти крилатою – мусиш летіть». А в статті «Шлях Тургенєва (До 150-річчя від дня народження І.С. Тургенєва)» аналізував доміанти світогляду й художньо-стильові особливості прози цього письменника.

ВИСНОВКИ

Місце шістдесятників – письменників і критиків – в тогочасному літературному процесі не завжди чітко окреслене, тож реконструкція ключових віх їхнього становлення та діяльності є надзвичайно важливою.

За твердженням А. Камю, висловленим у його філософському трактаті «Філософія бунту», післявоєнний час – особливо складний саме для митців, бо від пережитого й побаченого, на тлі численних заборон і утисків надломлена свідомість людини повсякчас вимагала конструктивних змін, бунтувала проти стагнації та покори. Тож і творча манера шістдесятників, і їхня громадянська активність цілком уклалися в окреслену парадигму.

Ці непересічні творчі особистості – поети та прозаїки, перекладачі та літературні критики, малярі та графіки, кіномитці та театральні діячі, публіцисти та правозахисники – прагнули суспільних і естетичних змін, гостро потребували свободи і особистої, і національної, бунтували проти догм соцреалізму й обстоювали право на творчий пошук. Вони заснували Клуби творчої молоді («Сучасник» – у Києві, «Пролісок» – у Львові), що розгортали активну культурницьку роботу, повертали із забуття імена жертв сталінського терору тощо, за що зазнавали різного роду утисків і репресій. Останнє зумовило розшарування в їхньому середовищі на дисидентів, внутрішніх емігрантів і конформістів.

На становлення письменників і критиків із шістдесятницького середовища впливали український фольклор, творчість Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, література доби «розстріляного відродження», переклади творів Е. Гемінгвея, А. Камю, Ф. Кафки, Е. М. Ремарка, А. де Сент-Екзюпері та ін., надбання західного модерного мистецтва.

Шістдесятники активно розробляли історико-національну та воєнну тематику, утверджували традиційні національні цінності, осмислювали проблеми, пов'язані з науково-технічною революцією, виводили у своїх творах образ звичайної, але духовно багатой людини, а їхнім творам було властиві жанрове, стильове та поетикальне розмаїття, поглиблений психологізм.

Популяризації творів шістдесятників сприяла тогочасна періодика. До числа улюблених ними належав молодіжний журнал «Дніпро», який під керівництвом головного редактора Ю. Мушкетика (1958–1972) проводив відносно ліберальну політику. Його існуванню передували журнали «Молодняк» і «Молодий більшовик». Журнал «Молодняк», заснований у 1927 році в Харкові, був органом ЦК ЛКСМУ й офіційним часописом однойменної літературної організації. Відповідно у ньому передусім друкувалися твори молодих прорадянськи налаштованих письменників. Спочатку обов'язки редактора виконували трое – А. Крижаній, І. Шевченко, С. Божко, а після них – П. Усенко, засновник однойменного угруповання.

У 1920-х роках публікації «молодняківців» робили свій внесок у творення радянської літератури, у критичних матеріалах журналу заперечувалася діяльність футуристів, київської неокласики, членів літературного об'єднання «Вапліте», а часом осуду піддавалися і близькі ідеологічно письменники-«плужани».

Однак уже в той час із журналу вийшла частина «молодняківців» (Ю.Вухналь, О.Донченко, О.Кундзіч, Т.Масенко, І.Момот) через, за словами І.Момота, «літературне назадництво» та вульгаризаторство. Важливим здобутком цього часопису були публікації окремих віршів О.Влизька, Л.Первомайського та В.Чумака.

Наступне десятиліття принесло повне знищення свободи слова, репресії та заслання, що призвело до збіднення змісту й зменшення кількості рубрик журналу «Молодняк», який і сам зазнав нищівної критики й у 1937 році був перейменований у «Молодий більшовик». Відповідно до цих тенденцій письменники змушені були чітко дотримуватися вимог методу соцреалістичного реалізму, а критики прагнули лише відшукати у творах митців недотримання його засад.

У 1941 році побачили світ тільки 5 номерів журналу, який відновив свій вихід у 1944 році вже під новою назвою – «Дніпро». Відповідно зазнало змін змістове наповнення журналу: провідне місце в ньому посідали теми війни, її

трагічних наслідків, героїзму радянських воїнів та важкого життя народу; розміщувалися численні нариси, якими письменники швидко відгукувалися на тогочасні події («Сльози матері» І. Фоменка; «Балада про броню», «Сапер», «Солдати» П. Дорошка; «Перемога» П. Панченка тощо), а в небагатьох публіцистичних і критичних виступах декларувалася вірність радянській владі та пропагованому нею методу соціалістичного реалізму (статті О. Гарнатенка, Ю. Кобилецького, Марії Луговиківни, А. Трипільського, Л. Федоровича); регулярно публікувалися листи з фронту, укази про державні нагороди, промови керівників партії.

У другій половині 1950-х – на початку 1970-х років діяльність журналу визначалася різноспрямованими тенденціями, зумовленими суперечностями самого часу: настанням хрущовської «відлиги» та боротьбою з її наслідками в роки брежнєвщини. З одного боку, у ньому розміщувалися звичні для будь-якого радянського часопису матеріали. Це партійні документи, доповіді та промови партійних діячів; твори П. Іванова, Ф. Мілевського, І. Муратова, С. Реп'яха, М. Рильського, в яких звеличувалися керівники партії і держави, оспівувалися трудові звершення передовиків праці; сатиричні твори О. Ковіньки, В. Чемериса, М. Хижка з викриттям у межах дозволеного вад радянського суспільства; політична публіцистика (В. Зоц, Ф. Лавров, О. Хоменко, Ю. Якименко); критичні статті з вимогою до письменників дотримуватися норм соцреалізму (Г. Гримич, О. Губар, Л. Новиченко, М. Равлюк, Ю. Петров, В. Речмедін, В. Бойко) і звинуваченнями на адресу вільнодумних шістдесятників (М. Шеремет).

А з іншого – публікація знаменитої автобіографічної повісті О. Довженка «Зачарована Десна», творів майбутніх лідерів вітчизняного письменства О. Гончара, П. Загребельного, В. Земляка, а головне – поезії та прози шістдесятників, статей на їх захист І. Бойчака і самих шістдесятників-критиків І. Дзюби, І. Світличного, Михайлини Коцюбинської, студій на інші теми Є. Сверстюка та В. Стуса.

Знайомство читача з творчістю літературних новобранців почалося в другій половині 1950-х років з поезії Д. Павличка й Ліни Костенко.

Д. Павличко писав поезії патріотичного спрямування («Карабін Яворова», «Я древо твоє, Україно»), у яких передав свою любов до українського народу та відтворив важкий шлях болгарського народу, котрий також століттями боровся за своє звільнення. Однак були й такі вірші, ідейне наповнення яких відповідало вимогам тогочасних теоретиків соцреалізму («Обличчям на Схід», «Лицеміри»). Його поезіям був властивий струмінь публіцистичності, а улюбленими для нього за тематикою стали інтимна, громадянська й патріотична лірика.

Ліна Костенко осмислювала трагічну долю народу («Кобзарю»); аналізувала непрості взаємини митця і загалу («Латаю парус», «Висота»); давала зразки інтимної («Оксані», «Голуба дистанція»), філософської («На світі можна жити без еталонів») і пейзажної лірики. Характерними для творчості поетки стали риси психологізму, бунтарство й жага одинака боротися з панівною ідеологією тоталітарного режиму. Звичними для Ліни Костенко стали звинувачення у всіляких «ізмах», «формальному трюкацтві», «ускладненні образів», спроби цензури втручатися в її твори, що зрештою спричинило перехід її у внутрішню еміграцію.

Таким поетам, як І. Драч, В. Коротич, Б. Олійник була властива певна світоглядна роздвоєність, зумовлена тим фактом, що вони, з одного боку, підтримували панівну партію, дотримувалися її настанов, а з іншого – прагнули оновити літературу, збагатити її образну систему та художні засоби.

І. Драч відчував особисту «планетарну причетність», тож порушував важливі онтологічні проблеми людства й осмислював важливі та дражливі аспекти, пов'язані із науково-технічним прогресом; застерігав від втрати духовності й моральності («Спрага», «Цвинтар-хмарочос»); звертався до історії українського народу, його традицій і минулого («Калинова балада»); прагнув з'ясувати, у чому полягає земне призначення творчих особистостей («Поезії»). І. Драч культивував жанри балади, етюду, давав своїм творам незвичайні авторські визначення («віршована фантазія», «феєрична трагедія»). Характерними рисами

його поезії стали метафоричність мовлення, наскрізний символізм, вживання наукових понять і термінів, використання образів матері та сонця («Поезії», «Матері від блудного сина»). Водночас у віршах «Небо моїх надій» і «Дихаю Леніним» знайшла відображення тогочасна віра поета в комуністичну партію та її вождя.

Такого ж ідейного наповнення є вірш В. Коротича «Закриття». В інших «дніпрянських» творах він звертався до похмурих часів сталінщини (поема «Повернення батька»), у філософській ліриці замислювався над швидкоплинністю життя («Для споминів...»), трагічною долею Лесі Українки («Сурамі»), роздумував над питанням сутності життя («Чиж»). У версифікації поет тяжів до верлібру, що дозволяло йому глибше відтворити внутрішній світ ліричних героїв, звертався до такого жанру, як шкіц. В. Коротич прагнув створювати «доступні» й зрозумілі художні твори, уникав шаблонності, підносив свободу творчості, використовував різноманітні художні засоби.

Протягом 50–70-х років у журналі «Дніпро» було опубліковано понад сорок творів Б. Олійника різних жанрів: це поеми, послання, балади, «діалог», пісня, віршований «портрет», а також різні за тематикою ліричні вірші – інтимного («Побачення», «Чайка»), громадянського («Моє бажання», «Приїжджай, мій брате!» та ін.) і філософського («Межа», «Віч-на-віч» та ін.) спрямування. У багатьох віршах автор відповідно до тогочасних вимог прославляє компартію («Безсмертна книга», «Комсомолу»).

Вірші Ірини Жиленко не вкладалися в рамки соцреалізму, оскільки вона, за власним визнанням, завжди була аполітичною. У них авторка глибоко розкрила внутрішній стан жінки-поетеси і жінки-домогосподарки, яких гнітить щоденна суєта, вивела образ щасливої матері («Святкувало серце втечу в літо...», «Жаль» і «Жіноче»). Віршам Ірини Жиленко властива іронічна тональність, змішування різних пластів лексики, естетизм, суб'єктивізм, метафоричність, емоційність. Засадничими для її творчого доробку стали духовність, справедливість, а водночас – сила кохання та магія казки.

М. Вінграновський у неоромантичній тональності осмислював життєвий шлях молодих людей («Моєму морю»), розробляв мотив дитинства («Батькова пілотка», «Дитинство»).

Особливостями художнього стилю В. Симоненка стали простота викладу, традиційність, наявність фольклорних образів, звернення до образів звичайних людей, автобіографізм. Громадянський пафос багатьох творів поета поєднується з увагою до багатого внутрішнього світу особистості («Гей, нові Колумби...», «Ми думаємо про вас», «Дід умер», «Косар», «Баба Онися», «Піч»).

Аналіз творів поетів-дисидентів показав, що В. Стус суттєво розширив тематику віршів, зокрема осмислював космічну тематику, збагатив лексику, удавався до різних видів лірики, для них характерні інтелектуалізм, філософічність та певна автобіографічність («Зореплавцю», «Мати», «Озеро Кисегач», «Епістолярне»). Тим часом поезія І. Калинця поставала на джерелах усної народної творчості, перехресті язичницького та християнського світоглядів («Писанки», «Килими», поезії із циклу «Білий антракт»). Автор звертався до верлібру й вдавався до мовних експериментів. Відлучений владою від легального друку своїх творів, широко використовував можливості самвидаву.

Аналіз прози шістдесятників засвідчує їхній інтерес передусім до динамічних і мобільних малих жанрів, що дають широкі можливості для психологічної характеристики персонажів. Змальовуючи українську дійсність доби тоталітаризму, вони свідомо уникали героїчного пафосу та героїчних образів.

Є. Гуцало всупереч ідеологічній несвободі спромігся у своїй лірико-романтичній, а потім і реалістичній прозі зобразити правдиві картини з життя українського народу за часів радянської влади, змалювати внутрішній світ свого сучасника, наголосити на загальнолюдських цінностях. Персонажами творів Є. Гуцала виступали люди різного віку, проте особливу увагу митець приділяв дітям, крізь свідомість яких передавав інший погляд на світ, спотворений і викривлений тоталітарною системою (новели «Припутень» і «Проти Івана сонце іграло», оповідання «Мельник і його дочка», повість «Бузок у рядні»). Домінантними рисами доробку письменника є ліризм, психологізм,

контекстуальна деталь, персоніфікація і водночас – сприйняття природи як важливої органічної частини людського життя.

В. Шевчук змалювання повсякденних картин з життя персонажів поєднував з психологічною мотивацією їхніх дій і вчинків, підносив понадчасові цінності, зокрема(,) любов і повагу. Новелі «Навіщо я про це згадую...» та оповіданню «Батько» притаманні автобіографічність, образність та емоційність.

Характерними рисами прози В. Дрозда виступали: домінування одвічної проблематики боротьби добра зі злом; суб'єктивізм, котрий оприявнювався через внутрішні монологи персонажів; психологізм; розширення ідейно-тематичних обріїв творів за рахунок звернення до складних морально-етичних проблем, пов'язаних, зокрема, з трагічними воєнними та повоєнними подіями («У березі», «Дороги», «Туба», «Молохви», повість «Семирозум»).

Упродовж 1950–1960-х рр. критики-шістдесятники своїми публікаціями, передусім І. Дзюба й І. Світличний, додавали дискусійності обговоренню тогочасного літературного процесу. Формуючись як фахівці в роки панування ортодоксального радянського літературознавства, вони з часом стали його послідовними опонентами.

У своїх критичних статтях І. Дзюба досліджував хиби української сатири («Проблематика нашої сатири»); аналізував твори на молодіжну тематику, заперечуючи тогочасну практику поділу літератури на теми та акцентуючи увагу на важливості рідної мови («За духовно багатого героя (Молодіжна тема в українській прозі останніх років»)). Досліджуючи прозу О. Довженка й І. Сенченка («У праці зростають герої»), автор з'ясував, що за усієї відмінності їхніх творчих індивідуальностей вони мають спільний об'єкт зображення – образ простої української людини. Звільнившись у статті «У дивосвіті рідної хати» від властивої його попереднім працям марксистсько-ленінської риторики, І. Дзюба знайомив читача з глибоко своєрідним художнім світом поета-початківця В.Голобородька, розглядаючи його в контексті української і зарубіжної літератури та мистецтва.

У журналі «Дніпро» було опубліковано понад десять статей І. Світличного. Перша з них – «Багатство життя й одноманітність мотивів» – присвячена аналізу збірки віршів К. Журби «Над красунею Десною» і прикметна тим, що автор позитивно оцінював як здатність поета через картини природи відтворити настрій людини та її почуття, так і саме звернення його до пейзажної лірики, критикованої в культівські часи за безідейність. Статтею «У поетичнім космосі» І. Світличний долучився до розгорнутої на сторінках тодішньої преси дискусії щодо творчості М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко та ін., появу яких у літературі він пов'язував зі зродженою постсталінською добою атмосферою свободи та розквітом людської особистості. Він не погоджувався із уявленням про поезію молодих як абстрактно-космічну, захищав І. Драча від звинувачень у надмірній трагічності його творів тощо.

Спростовуючи у статті «З досвіду Добролюбова (Думки над статтею "Що таке обломовщина")» твердження про меншовартісність критика порівняно з письменником, І. Світличний висловлював переконання, що він може дорівнятися майстру слова, якщо сам стане автором самостійних ідей і соціальних типів, як це зробив О. Добролюбов, відкривши явище обломовщини.

Цілком традиційне для свого часу трактування Лесі Українки як суворого реаліста, а її героїв як борців із класовою несправедливістю І. Світличний у статті «Криця не іржавіє. До п'ятдесятих роковин з дня смерті Лесі Українки» поєднував з важливою для нього і всіх шістдесятників думкою поетеси про унікальність кожної людини, а замовчувану офіційним літературознавством концепцію «новоромантизму» вважав новим словом в історії естетичної думки.

Статтею «Гартована поезія» І. Світличний нагадував читачам про творчість В. Чумака, зарахованого критиками 20-х років до когорти «перших хоробрих» — основоположників української радянської літератури, але якого з політичних міркувань в наступні десятиліття літературознавці разом з В. Елланом-Блакитним і Г. Михайличенком трактували як націоналіста й контрреволюціонера.

Розмірковуючи в статті «Напередодні історико-літературного синтезу» над проблемою написання наукової історії української літератури, І. Світличний розглядає дві праці – «Нариси української радянської драматургії» Наталі Кузякіної та «Історію української літератури», створену колективом авторитетних науковців з Інституту літератури на чолі з акад. О. І. Білецьким. Відзначаючи недоліки кожної з них, він усе ж вважав, що до бажаного синтезу – поєднання у висвітленні літературного процесу жанрового підходу з аналізом літературно-художньої проблематики – ближче підійшли все ж не автори академічної «Історії», а молода тоді дослідниця, але це викликало заперечення редакції журналу, переконаної, що «Нариси» потребують більш вимогливої оцінки.

У журналі побачили світ дві з низки шевченкознавчих праць І. Світличного – «Коментар критичний до коментаря наукового» та «Гармонія і алгебра», цілком відмінні за своєю емоційною тональністю. Перша – це серйозний, ґрунтовний аналіз у підсумку високо оціненої праці знаного шевченкознавця Ю. Івакіна «Коментар до «Кобзаря» Шевченка: Поезії до заслання», під час якого з'ясовувалися сильні та вразливі місця її. Друга – іронічна реакція автора на шевченкознавчі праці І. К. Білодіда, В. С. Ващенка, Н. О. Петрової та збірки статей «Джерела мовної майстерності Т.Г. Шевченка», в яких він вбачав підміну науки схоластикою та псевдонаукою, що зрештою стало однією з причин звільнення І.Світличного з посади завідувача редакцією мовознавства у видавництві «Наукова думка» та наступного арешту.

«Дніпрянські» публікації Михайлини Коцюбинської засвідчили прихід в науку про літературу талановитого дослідника зі своїм баченням минулого та сучасного українського письменства, з тонким відчуттям краси художнього слова, бажанням долати ідеологічні схеми й штампи в інтерпретації творчого доробку митців.

Віддаючи шану своєму великому родичу, Михайлина Коцюбинська опублікувала статтю «Майстерність художнього синтезу. До сторіччя з дня народження Михайла Коцюбинського», в якій розкрила особливості творчого

процесу письменника від спостереження реальних подій і людей, вивчення історичних, наукових та фольклорних джерел до художнього втілення ідейного задуму, аналізувала стильову своєрідність його прози й наголошувала на наявності в ній рис імпресіонізму, засуджуваному тодішніми фахівцями як буржуазно-ідеалістичний метод, встановлювала періодизацію творчості М. Коцюбинського, констатуючи, що саме в її пізній період митець досягає вершини синтезу соціального та психологічного, тощо.

Одним з виявів багаторічного інтересу Михайлини Коцюбинської до творчості Кобзаря стала її праця «Шевченко – поет сучасний», написана на матеріалі відхиленого керівництвом Інституту літератури рукопису «Нариси з поезики Шевченка». У ній авторка висвітлює широке коло питань, що стосуються творчості поета: взаємодії романтизму й реалізму, поезики, закоріненої у фольклорну стихію, переплетення вічних символів і нових образів; зупиняється на проблемі наслідування Т. Шевченка письменниками різних поколінь, серед яких виділяє Богдана-Ігоря Антонича та раннього П. Тичину, котрі зуміли відродити поетичну експресію Шевченкового слова; аналізує сучасні їй шевченкознавчі праці, висловлюючи переконання в необхідності звільнитися від полону узаконених схем.

Стаття «Золота нитка історії (Роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.»)» прикметна підтримкою прагнення автора монографії аналізувати доробок майстрів слова в контексті доби, реабілітацією художньої спадщини заборонених і самодержавством, і радянською владою Грицька Григоренка, Любові Яновської, М. Чернявського, Н. Романович-Ткаченко, А. Хомика та ін., осмисленням поняття імпресіонізму, думками вже самої Михайлини Коцюбинської про перегук творчих шукань письменників 20-х і 60-х років ХХ ст.

Свої спостереження над українською поезією вже 30–60-х років минулого століття Михайлина Коцюбинська продовжує у статті «Про поезію поезії: Метафора в сучасній українській поезії», фокусуючись на творчості письменників як старшого покоління – М. Бажана й В. Сосюри, так і їхніх

молодших колег М. Вінграновського, І. Драча, Ліни Костенко, М. Павличка та ін. А в рецензії на монографію Наталі Кузякіної «Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави» під назвою «Уроки художника» вона відзначала високий професіоналізм уже тоді переслідуваної владою дослідниці, у полі зору якої перебували і життєвий шлях письменника в єдності з його творчими принципами, і стильові особливості, і жанрова різноманітність творів драматурга.

Для Є. Сверстюка-шістдесятника та дисидента принциповими були поняття духовності й свободи людини – особистої і національної, що знайшло відображення і в його дослідницькій діяльності. Звідси, зокрема, його постійний інтерес до постаті Т. Шевченка, наслідком якого стала поява багатьох публікацій. В одній з них – «У пошуках єдино вірного образу» – він аналізує твори українських письменників про життя Т. Шевченка, схвально оцінивши біографічну повість С. Васильченка «У бур'янах», оскільки автор розкрив внутрішній світ головного героя, який відчув подих майбутньої волі, чого бракувало і повісті «Багряні тіні» М. Рубашова, і біографічному роману Л. Смілянського «Поетова молодість». У статті «Етика прометеїзму» – одній з тих, в якій долалися тогочасні стереотипи сприйняття постаті поета, Є. Сверстюк узагальнював, що кожен твір поета – це протест внутрішньо вільної людини проти духовного та соціального рабства. Розмірковуючи в статті «Відлуння Гете» про характер світосприймання Й. Гете, вічні мотиви й образи в його творчості, світоглядну близькість до Г. Сковороди, схожість мистецьких поглядів німецького письменника й українських Т. Шевченка та І. Франка, дослідник акцентує на тому, що він підтримував прагнення людей до свободи як фізичної, так і духовної. Борцем проти духовного поневолення людини й народу постає Леся Українка в публікації Є. Сверстюка «Вдалась ти крилатою – мусиш летіть». Героям покірним і слухняним у її творах протистоять мужні, вільні духом герої. І водночас автор підкреслював жіночність, ніжність лірики поетеси. Зовсім інші герої діють у творах І. Тургенева, як зауважує Є. Сверстюк (стаття «Шлях Тургенева (До 150-річчя від дня народження І.С. Тургенева)»), це переважно пасивні та слабкі натури походженням в основному з дворянського

класу, які відчують себе у світі «зайвими людьми», а самі твори його скуті авторською позицією золотої середини. Педагогічний досвід Є. Сверстюка відлунює в статті «Виховання особи», в якій автор центральною фігурою виховного процесу вважав учителя, котрий повинен не лише прищеплювати дітям любов до знань, а й бути їм другом і радником.

Отже, дослідження історії становлення і розвитку журналу «Дніпро» та змісту його публікацій дозволяє розкрити важливі, але маловивчені сторінки діяльності шістдесятників – письменників і критиків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрієнко В. Виховання особи. *Дніпро*. 1967. № 3. С. 117 – 124.
2. Андрієнко В. Стверджувати – це відкривати. *Дніпро*. 1965. № 9. С. 139 – 152.
3. Анісімова Н. Світоглядні й естетичні засади поетичних поколінь 60 – 80-х років ХХ століття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Філол. науки: [зб. наук. ст.]. Бердянськ, 2015. Вип. 8. С. 83 – 90.
4. Арутюнова Н.Д. Дискурс. Лингвистический энциклопедический словарь; под ред. В.Н. Ярцева. Москва, 1990. 688 с.
5. Бадзьо Ю. Пора перших підсумків. *Вітчизна*. 1970. № 1. С. 159 – 167.
6. Бажінов І. Університетські роки Івана Світличного. Доброокий: спогади про Івана Світличного [упоряд. Л. і Н. Світличні]. Київ, 1998. С. 73
7. Бахтіарова Т. Поетична творчість М. Вінграновського 60 – 80-х років: автореф. ... дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Херсон, 2007. 20 с.
8. Башкирова О. Контамінація фольклорної казки в ранньому ліро-епосі Ліни Костенко. URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10716.html>
9. Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання. URL: 1576.ua/books/5029
10. Бойчак І. На пульсі епохи. *Дніпро*. 1961. № 12. С. 134 – 152.
11. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості. Київ: Дніпро, 1990. 262 с.
12. Бульбачинська О. Творчість Євгена Гуцала: естетичні засади. URL: <file:///C:/Users/pc/Downloads/268-782-2-PB.pdf>
13. Бурляй Ю. Боець життя нового. Київ, 1963. 200 с.
14. Васильчук С. М. Коцюбинська. Література як мистецтво слова. *Укр. мова і л-ра в шк.* 1966. № 2. С. 85 – 88.
15. Висока вимогливість – критерій громадянської відповідальності митця. *Молодь України*. 1967. 25 лютого. С. 2.

16. Віват Г. Фольклорний інтертекст у творчому доробку І. Калинця та І. Світличного. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/download/123456789/27826/1/Vivat.pdf;jsessionid=BC20F9417A51CA0D82B89BDB30C32160>
17. Від літературної організації «Молодняк». *Дніпро*. 1927. № 3. С. 4.
18. Вінграновський М. Вибрані твори : у 3 т. Т. 1: Поезії. Тернопіль: Богдан, 2004. 400 с.
19. Вінграновський М. Дитинство, Батькова пілотка. *Дніпро*. 1957. № 2. С. 56 – 57.
20. Вінграновський М. Мій поетичний план. *Дніпро*. 1963. № 3. С. 156 – 157.
21. Вінграновський М. Моєму морю. *Дніпро*. 1968. № 10. С. 32.
22. Войнова О. «Асоціації-ребуси» і тенденційна оцінка. *Літературна газета*. 1961. 6 жовт. С. 4.
23. Вступ. *Дніпро*. 1927. № 1. С. 1.
24. Гайович Г. Літературно-критична діяльність Івана Світличного: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. К., 2000. 20 с.
25. Гірник М. Друг і вождь. *Дніпро*. 1960. № 4. С. 8.
26. Голобородько В.: «Тож в якій країні ми жили: в Україні чи Росії?». URL: <https://nspu.com.ua/interv-yu/vasil-goloborodko-tozh-v-yakij-krajini-mi-zhili-v-ukrajini-chi-rosiji/>
27. Голота П. Будні. *Молодняк*. 1927. № 1. С. 13.
28. Голубенко П. Поезія Василя Голобородька. Голобородько В. Летюче віконце. Paris; Bltimore, Maryland : Українське вид-во "Смолоскип" ім. В.Симоненка, 1970. 233 с.
29. Гончар О. За правдиве і високохудожнє відтворення життя народу. *Дніпро*. 1962. № 3. С. 138 – 155.
30. Горох Г. Стилiстичні особливості поетичних творів Ліни Костенко. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/2143>

/Naukovi-pratsi-K-PNU-im.I.-Ohienka-Filolohichni-nauky-Vyp.20.pdf?sequence=1 &isAllowed=y

31. Го Юаньпен. Літературознавчі концепції Михайлини Коцюбинської (на матеріалі публікацій у журналі «Дніпро» середини ХХ ст.). *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2018. Вип. 25. С. 69 – 80.
32. Го Юаньпен. Основні мотиви та стильові доміанти ранньої поезії Віталія Коротича (на матеріалі віршів, опублікованих у журналі «Дніпро» в 1960-х роках). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2018. Вип. 1 (28). С. 16 – 19.
33. Го Юаньпен. Психологізм прозових творів Є. Гуцала, опублікованих у журналі «Дніпро» всередині ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 34. Т. 2. С. 93 – 101.
34. Го Юаньпен. Раннее творчество Лины Костенко как предтечи поколения шестидесятников. *European Journal of Literature and Linguistics an international*. Vienna, 2019. № 3. P. 16 – 21.
35. Го Юаньпен. «Філософія бунту» в контексті літературно-мистецького феномену шістдесятництва. *Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 51. С. 57–61.
36. Го Юаньпен. Художній світ Ірини Жиленко (на матеріалі ліричних творів, опублікованих у журналі «Дніпро» у 1960-х роках). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2018. Т. 29 (68). № 4. С. 137 – 142.
37. Го Юаньпен. Художня творчість українських письменників у критичних розвідках Івана Дзюби. *Zbiór artykułów naukowych recenzowanych*. Warszawa, 2018. P. 56 – 62.
38. Грищенко Г. Домінантні образи в поезіях Ірини Жиленко. URL: http://ukrlit-2017.blogspot.com/2017/02/blog-post_50.html
39. Громик Л. Повісті Євгена Гуцала: морально-етична проблематика і поетика: автоеф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01. Чернівці, 2011. 22 с.

40. Гродзінський Д. Золота осінь початку / Доброокий: спогади про Івана Світличного [упоряд. Л. і Н. Світличні]. Київ : вид-во Час, 1998. 572 с.
41. Губар О. Епохою окрилюй серце ти своє. *Дніпро*. 1960. № 1. С. 68 – 71.
42. Гусар Струк Д. Невольнича муза, або Як «орати метеликами» / Калинець І. Невольнича муза : Вірші 1973–1981 роки. Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1991. С. 7–31.
43. Гуцало Є. Бузок у рядні. *Дніпро*. 1963. № 6. С. 60 – 84.
44. Гуцало Є. Дума про Овлура, Гордій, Розлилися круті бережечки, Припутень. *Дніпро*. 1961. № 8. С. 64 – 82.
45. Гуцало Є. З пристрастю любові. *Дніпро*. 1965. № 3. С. 151–153.
46. Гуцало Є. Мельник і його дочка, Криниця, Проти Івана сонце іграло. *Дніпро*. 1964. № 12. С. 47 – 59.
47. Гуцало Є. Профіль гумориста. *Дніпро*. 1973. № 3. С. 156–157.
48. Гуцало Є. Родинне вогнище. *Дніпро*. 1968. № 2. С. 42 – 92.
49. Гуцало Є. Родинне вогнище. *Дніпро*. 1968. № 3. С. 13 – 50.
50. Гуцало Є. У полях. *Дніпро*. 1962. № 3. С. 76 – 81.
51. Гуцало Є. Чому весь час до Бога знімається рука?.. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. URL: http://www.ji-magazine.lviv.ua/Promovy_laureativ_premii_Antonovychiv/Hutsalo.htm
52. Дві рецензії на одну книгу. *Дніпро*. 1964. № 12. С. 144.
53. Дзюба І. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. 208 с.
54. Дзюба І. За духовно багатого героя. *Дніпро*. 1958. № 6. С. 135 – 153.
55. Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. К., 2006. Т. 2. 976 с.
56. Дзюба І. Коротич Віталій. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=5207
57. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду. *Сучасність*. 2003. № 1. С. 88 – 112.
58. Дзюба І. Проблематика нашої сатири. *Дніпро*. 1957. № 6. С. 103 – 111.

59. Дзюба І. Російські шістдесятники не виходили за межі імперського дискурсу. Інтерв'ю з України. URL: <https://rozmova.wordpress.com/category/дзюба-іван/>
60. Дзюба І. У дивосвіті рідної хати. *Дніпро*. 1965. № 4. С. 145 – 152.
61. Дзюба І. У праці зростають герої. *Дніпро*. 1959. № 3. С. 136 – 150.
62. Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій. Вступ. ст. М. Г. Жулинського. К.: Криниця, 2008. 922 с.
63. Дзюба І. Чарівник слова. Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Київ, 1994. Кн. 3. С. 330 – 336.
64. Дідоренко А. Ірина Жиленко в літературознавстві та літературній критиці. URL: <http://md-eksperiment.org/post/20170527-irina-zhilenko-v-literaturoz-navstvi-ta-literaturnij-kritici>
65. Дмитерко Л. З новою назвою - до нових висот. *Літературна Україна*. 1962. 16 лют. С. 4.
66. Довженко О. П. Мистецтво живопису і сучасність. Твори в 5 т. К.: «Дніпро», 1983 – 1985. Т. 4. С. 113 – 115.
67. Драч І. Дихаю Леніним. *Дніпро*. 1970. № 4. С. 14.
68. Драч І. З мандрів. *Дніпро*. 1973. № 7. С. 101 – 103.
69. Драч І. Калинова балада; Балада-пісня. *Дніпро*. 1962. № 12. С. 75 – 76.
70. Драч Іван: лірик, "зафрахтований" політикою. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41722354>
71. Драч І. Ніж у сонці : (феєрич. трагедія в 2-х ч.). *Літературна газета*. 1961. 18 лип. С. 4.
72. Драч І. Небо моїх надій. *Дніпро*. 1968. № 10. С. 23
73. Драч І. Ніж у сонці : (феєрич. трагедія в 2-х ч.) / передм. І. Дзюби. *Літературна газета*. 1961. 18 лип. С. 4.
74. Драч І. Нові поезії. *Дніпро*. 1966. № 10. С. 66 – 71.
75. Драч І. Спрага (вірш. фантазія). *Дніпро*. 1962. № 5. С. 52 – 58.
76. Дрозд В. Листя землі. Кн. 1 [упоряд. Ірина Жиленко]. К, 2009. 700 с.

77. Дрозд В. Люблю сині зорі, У березі, Дороги. *Дніпро*. 1962. № 2. С. 9 – 45.
78. Дрозд В. «Ми поламали традиції соцреалістичної белетристики...». *Літ. Україна*. 1998. 2 лип.
79. Дрозд В. Молохви. Повість. *Дніпро*. 1966. № 1. С. 15 – 85.
80. Дрозд В. Острів у Вічності: Роман. *Березіль*. 2001. № 11 – 12.
81. Дрозд В. Семирозум. *Дніпро*. – 1967. № 10. С. 27 – 69.
82. Дрозд В. Солодке літо. *Дніпро*. 1969. № 8. С. 62 – 79.
83. Дрозд В. Туба: з алтайських малюнків: [оповідання]. *Дніпро*. 1965. № 1. С. 53 – 59.
84. Дроздовський Д. Українське шістдесятництво: розставляючи крапки ... URL: https://www.ruthenia.info/txt/drozdovsky/60_krapka.html
85. Є.П. Здрастуй, радість! *Літературна Україна*. 1962. 3 серп. (№ 62). С. 4.
86. Жебрун М. Завдання літературної критики. *Молодняк*. 1935. № 6. С. 89 – 94.
87. Жиленко І. Виноград. *Дніпро*. 1969. № 10. С. 10 – 11.
88. Жиленко І. На ноги звівсь лісочок-перволіт. *Дніпро*. 1965. № 8. С. 96.
89. Жиленко І. Святкувало серце втечу в літо, Жаль, Жіноче, поезії. *Дніпро*. 1967. № 9. С. 61– 62.
90. Жиленко І. Смішна казочка. *Дніпро*. 1966. № 3. С. 12 – 13.
91. Жиленко І. «Червоні вітрила» та ін. *Дніпро*. 1962. № 6. С. 8 – 13.
92. Жиленко І. Homo feriens. Спогади / Ірина Жиленко; передм. Михайлини Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
93. «Жити, ніби немає облоги». Листи 1953–1971 років / Іван Світличний. Голос доби: Кн. 2 [Упорядн. Л. Світлична, Н. Світлична]. К., 2008. 424 с.
94. Жулинський М. Василь Симоненко творчість і доля. *Світогляд*. 2010. №1. С. 66.
95. Жулинський М. Василь Симоненко. «Я для тебе горів, український народі...» / М. Жулинський Українська література: творці і твори: учням, абітурентам, студентам, учителям. К.: Либідь, 2011. С. 959 – 973.

96. Жулинський М. Лірична стихія творчості Євгена Гуцала. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/ukr_lit/15176/
97. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами / Євангеліє від ластівки: вибр. твори. 2-е вид. К.: Пульсари, 2006. С. 4 – 30.
98. Жулинський М. У передчутті радості / Наближення: літ. діалоги. К.: Дніпро, 1986. С. 91 – 121.
99. Загребельний П. Про талановите – талановито! *Літературна газета*. 1961. 21 березня. С.1.
100. Загребельний П. Три краплі смутку. *Літературна газета*. 1961. 23 червня. С.4.
101. Залізник Ю. Інтерв'ю з Іваном Михайловичем Дзюбою. URL: http://prima.franko.lviv.ua/faculty/jur/publications/zbirnyk07/Zbirnyk07_Zaloznjak.htm
102. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. К., 2003. 390 с.
103. Зборовська Н. Шістдесятники. *Слово і час*. 1999. №1. С.74 - 80.
104. Здоровега В. Віталій Коротич. Літературно-критичний нарис. К., 1986. 212 с.
105. Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба. Балтимор: Смолоскип, 1967. 243 с.
106. Зінкевич О. Молода поезія в Україні 1960 – 1963 рр. і її розгром. URL: <http://archive.khpg.org/index.php?id=1457121207>
107. Іванисенко В. Він дарував нам світло / Доброокий: спогади про Івана Світличного [упоряд. Л. і Н. Світличні]. Київ, 1998. С. 93 – 94.
108. Іванисенко В. В пошуках радості і краси. *Вітчизна*. № 10. 1961. С. 186 – 194.
109. Іванишин В. На лезі полум'я. *Вітчизна*. 1968. № 4. С. 202 - 203.
110. Іванишин П. Феномен внутрішньої окупації (неювілейний роздум про поезію Бориса Олійника). URL: <http://old.banderivets.org.ua/?page=pages/zmistd0/Ivanyshyn/article25>

111. Ідеологічну роботу – на рівень величних завдань комуністичного будівництва: нарада активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України. *Літературна Україна*. 1963. 9 квітня. С. 1 – 2.
112. Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості. К.: Рад. письм., 1986. 221 с.
113. Ільницький М. На вістрі серця і пера. К.: Дніпро. 1980. 174 с.
114. Ільницький М. Поліфонія поетичного слова. *Дніпро*. 1966. №6. С. 136 – 146.
115. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1926 – 2001: Стор. історії / Відп. ред. та упоряд. чл.-кор. НАН України О.В. Мишанич. К., 2003. 589 с.
116. Ісаєв Ів. На літературні теми. *Молодняк*. 1929. № 11. С. 91 – 100.
117. Історія української літератури ХХ століття. У 2 книгах. Книга 2. Ч. 2 (1960–1990-ті роки). За ред. В. Г. Дончика. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=2086>
118. Історія української літератури: у 8 т. / редкол.: Д.Т. Вакуленко та ін.; Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР. К.: Наукова думка, 1971. Т. 8. 571 с.
119. Історія української літератури: У 8 т. / ред. Є.П. Кирилюк. К.: Наукова думка, 1970. Т.6. 514 с.
120. Калинець І. Вогонь Купала. К.: Молодь, 1966. 66 с.
121. Калинець І. Країна колядок. *Дніпро*. 1964. № 7. С. 88 – 90.
122. Калинець Ігор. Підсумовуючи мовчання *Літ. Україна*, 1991. 5 верес. С.5
123. Калинець І.: «Поезія Антонича найбільше відповідала моєму світовідчужанню...»/ ЛітАкцент. 2009. 10 лютого. URL: <http://litakcent.com/2009/02/10/ihor-kalynec-poezija-antonycha-najbilshe-vidpovidala-mojemu-svitovidchuvannju/>
124. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.
125. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. К.: Либідь, 1995. 224 с.
126. Кацнельсон А. Поетична естафета. *Дніпро*. 1960. № 5. С. 111 – 114.
127. Кисельов Й. Лист до поета В. Коротича. *Дніпро*. 1964. № 7. С. 149 – 151.

128. Кисельов Й. Один вірш. *Літературна газета*. 1961. 21 березня. С. 3.
129. Кисельов Сучасність справжня і мнима. *Дніпро*. 1959. № 5. С. 138 – 149.
130. Кобилецький Ю. Шляхи нарису. *Дніпро*. 1946. № 2. С. 121 – 124.
131. Коваленко Б. Літературна клоунада. *Молодняк*. 1927. № 5. С. 99 – 102.
132. Коротич В. Відповідь на лист критика. *Дніпро*. 1964. № 7. С. 151 – 152.
133. Коротич В. З виставки народного мистецтва. *Дніпро*. 1964. № 3. С. 38–39.
134. Коротич В. З віршів про птахів. *Дніпро*. 1967. № 1. С. 97.
135. Коротич В. З нових поезій. *Дніпро*. 1969. № 9. С. 10–11.
136. Коротич В. З фестивального блокнота. *Дніпро*. 1962. № 9. С. 7–8.
137. Коротич В. Із циклу «Реквієми». *Дніпро*. 1966. № 4. С. 72.
138. Коротич В. Курс на пошук. *Дніпро*. 1963. № 3. С. 120 – 122.
139. Коротич В. Повернення батька. *Дніпро*. 1962. № 2. С. 61 – 71.
140. Коротич В. Про Ігоря Петровича, в якого не було дітей. *Дніпро*. 1963. № 4. С. 119 – 120.
141. Коротич В. Сурамі, Справедливість. *Дніпро*. 1971. № 5. С. 12–14.
142. Коротич В. Шкіци про слова. *Дніпро*. 1967. № 3. С. 6 – 7.
143. Коротич В. Щоб на усі часи. *Дніпро*. 1973. № 9. С. 143–150.
144. Костенко Л. Ван-Гог, Альтернатива барикад, Цариця Астинь, Голуба дистанція, Якщо це вимагає пояснення, Ліс, Посмішки. *Дніпро*. 1964. № 12. С. 60 – 62.
145. Костенко Л. В краєзнавчому музеї. *Дніпро*. 1956. №3. С. 121.
146. Костенко Л. З нових поезій. *Дніпро*. 1961. № 8. С. 62 – 63.
147. Костенко Л. Кобзарю. *Дніпро*. 1968. №10. С. 22.
148. Костенко Л. Латаю парус, Лідія Койдула на чужині. *Дніпро*. 1957. № 6. С. 39 – 40.
149. Костенко Л. На світі можна жити без еталонів, Коли прибуває смуток. *Дніпро*. 1958. № 2. С. 62 – 63.

150. Костенко Л. [Текст]: біобібліогр. покажч. [упоряд.: Г. В. Волянська, Л. А. Кухар]; авт. нарису В. Є. Панченко; наук. ред. В. О. Кононенко. Київ: Нац. парламент. б-ка, 2015. 288 с.
151. Костенко Л. Я виростала у садах, Опадає вишневий цвіт, Шлях, Висота. *Дніпро*. 1956. № 10. С. 36 – 37.
152. Костенко Н. Вірш Бориса Олійника «Золоті ворота». Герменевтичний аспект аналізу. URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=18766>
153. Коцюбинська М. Відповіді опонентам. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/vidpovid-oponentam>
154. Коцюбинська М. Золота нитка історії (Роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.»). *Дніпро*. 1965. № 5. С. 148 – 156.
155. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятники / Іван Світличний У мене тільки слово. К.: Фоліо, 1994. 431 с.
156. Коцюбинська М. Дещо про себе і про нас. URL: www.ji-magazine.lviv.ua/Promovy.../Kotsyubynska.htm
157. Коцюбинська М. Майстерність художнього синтезу. До сторіччя з дня народження Михайла Коцюбинського. *Дніпро*. 1964. № 9. С. 144 – 157.
158. Коцюбинська М. Х. Мої обрії: в 2 т., Т.2 / М. Х. Коцюбинська. К.: Дух і літера, 2004. 386 с.
159. Коцюбинська М. Поетове «самособоюнаповнення». Із роздумів над поезією і листами Василя Стуса./ Коцюбинська М. Мої обрії: у 2 т., Т. 2. Київ: Дух і літера, 2004. С.152–162.
160. Коцюбинська М. Про поезію поезії. *Дніпро*. 1967. № 2. С. 146 – 157.
161. Коцюбинська М. Уроки художника. *Дніпро*. 1968. № 12. С. 139 – 142.
162. Коцюбинська М. Шевченко – поет сучасний. *Дніпро*. 1968. № 6. С. 138 – 149.
163. Кошелівець І. Коментарі. / Симоненко В. Берег чекань. Мюнхен: Сучасність, 1973. 311 с.
164. Кошелівець І. Окремий Євген Сверстюк. URL: <http://ukrcenter.com>

165. Кошелівець І. Передмова. / Світличний І. Гратовані сонети. Мюнхен, 1977. С. 9.
166. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР. Мюнхен, 1964. 379 с.
167. Кошелівець І. У хороший Шевченків слід ступаючи... / Симоненко В. Берег чекань. Мюнхен:Сучасність, 1973. 311 с.
168. Кравець Л. Фітоморфні метафори в українській поезії ХХ ст. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/15938/1/Kravets%CA%B9.pdf>
169. Б. Кравців До синіх зір (про модерну українську прозу в УРСР) *Сучасність*. 1962. №8 (20). Мюнхен. 50 – 67.
170. Кравців Б. Протуберанці серця і кредо Івана Драча. *Сучасність*. 1966. № 1. С. 5 – 25.
171. Кравців Б. Свобода в... обрубванні крил / Б. Кравців. Зібрані твори. Київ : Світовид, 1994. Т. 3. 487 с.
172. Кравців Б. Шістдесят поетів шістдесятих років / Зібрані твори. К.: Світовид, 1994. Т.3. 488 с.
173. Крижанівський С. Книга боротьби й перемоги. *Дніпро*. 1945. № 8 – 9. С. 122 – 124.
174. Крижанівський С. Славлення краси життя. *Дніпро*. 1961. № 4. С. 153 – 156.
175. Криловець Н. Філософська поезія Ліни Костенко: автореф... канд. філол. наук: 10.01.01. Острог, 2012. 20 с.
176. Личук Ю. Герой. *Дніпро*. 1960. № 1. С. 103 – 107.
177. Лодзинська О. Іван Світличний – духовна опора шістдесятників / Науковий збірник: До 80-річчя з дня народження Івана Світличного. Луганськ, 2010. С. 47.
178. Макарчук В. Від юних літ до юного змужніння. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20170529-vid-yunih-lit-do-yunogo-zmuzhninnya-rannya-lirika-vasilya-stusa>
179. Макаров А. Поет шукає сучасність. *Дніпро*. 1966. № 3. С. 147 – 155.
180. Малишко А. Доброї путі *Літературна газета*. 1959. 22 грудня. С. 3.

181. Малишко А. Люблю нашу молоду літературу. *Дніпро*. 1963. № 3. С. 148 – 150.
182. Матеріали до вивчення історії української літератури: у 5 т. Т. 5. Кн. 1. К.: «Радянська школа», 1963. 651 с.
183. Мирщук Н. Мала проза Є. Гуцала: поетика жанру: монографія. К.: ІВЦ Держкомстандарту України, 2001. 148 с.
184. Мойсієнко А. Неба сягнувши, тривожити небо нове. Роздуми над творами Бориса Олійника. Київ. 1988. № 2. С. 135 – 139.
185. Момот І. В обіймах халтури. *Молодняк*. 1929. № 11. С. 115 – 117.
186. Момот І. Літературний комсомол. *Молодняк*. 1929. № 10. С. 66 – 72.
187. Моренець В. Віхи життя і творчості М.С. Вінграновського / М. Вінграновський Вибрані твори. К.: Дніпро, 2004. С. 819 – 822.
188. Москалець К. Страсті по вітчизні. URL: <http://exlibris.org.ua/stus/r01.html>
189. Мускін В. За ліквідацію відставання пролетарської літератури від нових завдань. *Молодняк*. 1932. № 1 – 2. С. 3 – 21.
190. Мушкетик Ю. «Дніпро», 40. *Дніпро*. 1967. № 1. С. 21 – 28.
191. Наєнко М. Історія українського літературознавства: підручник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2001. 360 с.
192. Наєнко М. Шістдесятництво: в історії і в сучасності. *Літературна Україна*. 2008. – 7 серпня – 11 вересня.
193. Науменко Н. Генеза і шляхи розвитку українського верлібру кінця ХІХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... д-ра філолог. наук, К., 2010. 34 с.
194. Негода М. Еверест підлості. *Радянська Україна*. 1965. 5 квітня. С. 4.
195. Никанорова О. З богів стаємо простими людьми. *Дніпро*. 1970. № 11. С. 139 – 146.
196. Новиченко Л. Іван Драч – новобранець поезії / Драч І. Соняшник. К., 1962. С. 3 – 19.
197. Новиченко Л. Пора змужніння. *Літературна газета*. 1962. 26 січня. С. 5.

198. Обертас О. Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років). К.: Смолоскип, 2010. 300 с.
199. Олійник Б. А він її шукатиме. *Дніпро*. 1964. № 1. С. 106 – 108.
200. Олійник Б. Безсмертна книга, Зодчий, Тяжіння серця, Чайка, Вам вічно сімнадцять буде, Пам'ятник. *Дніпро*. 1961. № 11. С. 48 – 52.
201. Олійник Б. Веління совісті, В дозорі, Іспанський мотив. *Дніпро*. 1962. № 12. С. 3 – 6.
202. Олійник Б. Віч-на-віч. *Дніпро*. 1964. № 9. С. 49 – 54.
203. Олійник Б. Дорога. *Дніпро*. 1967. № 1. С. 4 – 15.
204. Олійник Б. З нових поезій. *Дніпро*. 1969. № 9. С. 2 – 6.
205. Олійник Б. З книги «Двадцятий вал». *Дніпро*. 1963. № 5. С. 83 – 84.
206. Олійник Б. Із книги «Рух». *Дніпро*. 1968. № 12. С. 63 – 67.
207. Олійник Б. Моє бажання, Ми не хочемо, Там, за рікою, вітер... *Дніпро*. 1958. № 3. С. 68 – 69.
208. Олійник Б. Нові поезії. *Дніпро*. 1974. №3. С. 6 – 12.
209. Олійник Б. Сто тринадцятий полк (балада) *Дніпро*. 1960. № 2. С. 14.
210. Олійник Б. Під Золотими воротами. *Дніпро*. 1969. № 6. С. 23.
211. Олійник Б. Побачення. *Дніпро*. 1957. № 1. С. 10.
212. Олійник Б. Приїжджай, мій брате! *Дніпро*. 1960. № 10. С.7.
213. Олійник Б. Урок (поема). *Дніпро*. 1975. № 5. С. 25–33.
214. Олійник Б. ХХ-ий вік і Гамлет, Дядько Яків, О жовтий цвіт..., Межа. *Дніпро*. 1965. № 10 С. 62 – 63.
215. Остроухов В. Філософський аналіз морально-світоглядних мотивацій насильства і терору: автореф. дис. ... д-ра. філос. наук: 09.00.05 / Ін-т філос. ім. Г.С.Сковороди НАН України. К., 2001. 31 с.
216. Опришко Т. С. Журнал «Молодняк» у контексті розвитку української періодики 1920 – 1930-х рр. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2340/1/T_Oprishko_konf_KUBG.pdf] (дата звернення: 16.09.2019).
217. Павличко Д. Жест Нерона. *Дніпро*. 1962. С. 15.

218. Павличко Д. Лицеміри, Краєвид, Карабін Яворова, Я дерево твоє, Україно. *Дніпро*. 1967. № 1. С. 18 – 22.
219. Павличко Д. Найкраща мить. *Дніпро*. 1969. № 6. С. 22.
220. Павлишин М. Явище і норма: Іван Дзюба, критик / Дзюба І. З криниці літ. Київ : Києво-Могилян. Академія. Т. 1. 973 с.
221. Панченко В. Кільця на дереві. Київ : ТОВ Вид-во «Кліо», 2015. 560 с.
222. Панченко В. Маленькі свята серед буднів. *Вітчизна*. 1988. № 2. С. 176 – 185.
223. Панченко В. Метаморфози Віталія Коротича. URL: <http://litakcent.com/2007/11/21/volodymyr-panchenko-metamorfozy-vitalija-korotycha>
224. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. С. 65 – 84.
225. Петров Ю. З почуттям сучасності. *Дніпро*. 1960. № 9. С. 87 – 90.
226. «Поділля – його другий Єрусалим»: спогади про життя і творчість Євгена Пилиповича Гуцала [авт.-упоряд. Марія Гуцало. Вінниця: Балюк І. Б.]. 2008. 288 с.
227. Подлісецька О. Імпресіоністичні тенденції у неореалістичних новелах Є. Гуцала та А. Колісниченка. URL: <http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/4868/vel.kolis.pdf;jsessionid=7065714474F18E426D6089A69E0B5D5A?sequence=1>
228. Покальчук Ю. У боротьбі за художність. *Дніпро*. 1970. № 9. С. 141 – 147.
229. Полюга В. Абсурд і бунт як "вірність самому собі" у філософії Василя Стуса і Альберта Камю. *Практична філософія*. 2012. № 2 (44). С. 69 – 74.
230. Приходченко К. Цінність образу-символу вода в українській культурі. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71674/34-Pruhodchenko.pdf?sequence=1>
231. Пронь Г. Образ радянської людини в поезії. *Молодняк*. 1936. №1. С. 89 – 108.

232. Проскурня О. Інтимна лірика Бориса Олійника. *Рідний край*. 2015. № 2 (33). С. 32 – 34.
233. Про Україну. Символи. URL: <http://about-ukraine.com/gorih/>
234. Равлюк М. Незыблемые устои. *Правда Украины*. 1963. 27 июня. С. 2.
235. Речмедін В. Бути сурмачами походів. *Вітчизна*. 1963. № 9. С. 149 – 156.
236. Рибка О. Бандери дністрових вод. URL: <http://maysterni.com/user.php?id=111&t=9&sf=1>
237. Рильський М. Батьки і діти: Вечірні розмови. *Вечірній Київ*. 1962; 4 серп
238. Рильський М. Вечірні розмови. К.: Держлітвидав України, 1964. 186 с.
239. Розмову з Євгеном Гуцалом вів Микола Жулинський. 1983 – 1986. / За книгою «Українське слово». Т. 3. К., 1994.) <http://ukrlit.org/hutsaloyevhenpylyrovych>
240. Рудницький Л. Василь Стус і німецька література. Відношення поета до Гете і Рільке. URL: <https://exlibris.national.org.ua/stus/r24.html>
241. Салига Т. «...В мільйонних митях жити як в одній...» (Іван Світличний без часових кордонів). Українське літ-во. 2011. Вип.73. С. 11–27.
242. Сардарян К. Діяльність представників покоління шістдесятників на матеріалі творчого доробку І. В. Жиленко. *Молодий вчений*. 2015. № 5 (3). С. 18 – 21.
243. Сардарян К. Творчість Ірини Жиленко у контексті розвитку української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 392 с.
244. Сверстюк Є. Біла поезія про крилатих людей. *Літературна газета*. 1961. 22 серпня. С. 4.
245. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Товариство «Знання» України, 1993. 245 с.
246. Сверстюк Є. Вдалась ти крилатою – мусиш летіть. *Дніпро*. 1968. № 2. С. 131 – 141.
247. Сверстюк Є. Відлуння Гете. *Дніпро*. 1969. № 10. С. 132 – 139.

248. Сверстюк Є. Етика прометеїзму. *Дніпро*. № 6. 1964. С. 152 – 156.
249. Сверстюк Є. І навіщо пхати солом'яного діда? *Літературна газета*. 1961. 28 листопада. С. 3.
250. Сверстюк Є. Михайлина Коцюбинська. Слово і честь імени / На святі надій: Вибране. К., 1999. С. 531 – 532.
251. Сверстюк Є. На святі надій. Вибране. К.: Наша віра, 1999. 782 с.
252. Сверстюк Є. У пошуках єдино вірного образу. *Дніпро*. 1963. № 2. С. 153 – 157.
253. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід / Блудні сини України. К. 1993. С. 26.
254. Сверстюк Є. Шлях Тургенєва (До 150-річчя від дня народження І.С. Тургенєва)». *Дніпро*. 1968. № 10. С. 126 – 133.
255. Світличний І. Багатство життя й одноманітність мотивів. *Дніпро*. № 11. 1956. С. 122 – 124.
256. Світличний І. Гармонія і алгебра. *Дніпро*. 1965. № 3. С. 142 – 150.
257. Світличний І. Гартована поезія. *Дніпро*. 1957. № 10. С. 116 – 121.
258. Світличний І. З досвіду Добролюбова (Думки над статтею “Що таке обломовщина”)». *Дніпро*. 1961. № 11. С. 153 – 157.
259. Світличний І. Коментар критичний до коментаря наукового. *Дніпро*. 1965. № 1. С. 144 – 152.
260. Світличний І. Криця не іржавіє. *Дніпро*. 1963. № 7. С. 129 – 135.
261. Світличний І. «Напередодні історико-літературного синтезу». *Дніпро*. 1962. № 12. С. 144 – 151.
262. Світличний І. На калині клином світ зійшовся. *СіЧ*. 1990. № 7. С.30.
263. Світличний І. Серце для куль і для рим: [Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті]. К.: Рад. письм., 1990. 581 с.
264. Світличний І. У поетичнім космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих. *Дніпро*. 1962. № 4. С. 144 – 152.
265. Світличний І. Я – дисидент / Світличний І. Твори: поезії, переклади, публіцистика. Київ, 2012. 791 с.

266. Сенник Л. Буття – як діяння. *Жовтень*. 193. № 1. С. 144 – 151.
267. Сенченко А. Завдання спілки радянських письменників України. *Молодняк*. 1933. № 2. С. 133 – 157.
268. Сивокінь Г. Запах неба і дух землі. URL: <http://md-eksperiment.org/post/20170526-zapah-neba-i-duh-zemli>
269. Симоненко В. Вибране. К.: Школа, 2008. 253 с.
270. Симоненко В. Від серця поклонюсь. *Дніпро*. 1970. № 4. С. 13.
271. Симоненко В. Гей, нові Колумби й Магеллани. *Дніпро*. 1968. № 10. С. 24
272. Симоненко В. Головешка, Мечі. *Дніпро*. 1963. № 10. С. 122 – 123.
273. Симоненко В. З вікна. *Дніпро*. 1964. № 6. С. 49.
274. Симоненко В. Краса без красивостей. *Молодь Черкащини*. 1962. 23 березня. С. 4.
275. Симоненко В. Ми думаєм про вас, Дід умер, Косар, Баба Онися, Піч, Може, так і треба. *Дніпро*. 1962. № 6. С. 84 – 88.
276. Симоненко В. Окрайці думок. URL: <https://vasylsimonenko.org/schodennyk/okrajtsi-dumok-3-09-1963/>
277. Симоненко В. Пародії, жарти, байки. *Дніпро*. 1969. № 3. С. 123 – 125.
278. Симоненко. Твори: У 2 т. – Т.2: Статті. Рецензії. Нариси. Виступи. Листи. Автографи. Документи біографічного характеру. [упоряд. Г.В. Суховершко, П.М. Жук та ін.]. Черкаси: Брама-Україна, 2004. 320 с.
279. Січкара О. Жанрово-стильове розмаїття прози В. Дрозда. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8828/97/>
280. Скирда Л. Поеми Бориса Олійника. Сповна життям оплачують слова... URL: <https://liuskyrda.com.ua/lyudmyla-skyrda-poemy-borysa-olijnyka-spovna-zhyttyam-oplachuvat-slova/>
281. Скуратко Т. Жанрові різновиди поем Івана Драча. URL: https://revolution.allbest.ru/literature/00848325_0.html
282. Словник символів культури України / За загальною редакцією В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. К.: Міленіум, 2002. 206 с.

283. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. К.: Факт, 2005. 368 с.
284. Стус В. Двоє слів читачеві. URL: <http://exlibris.org.ua/stus/r01.html>
285. Стус В. Зимові дерева. Брюссель: Література і мистецтво, 1970. 207 с.
286. Стус В. Зореплавцю, Мати, Озеро Кисегач, Епістолярне. *Дніпро*. 1963. № 10. С. 92 – 93.
287. Стус В. Місце в бою чи в розправі. URL: <https://stus.center/p/mistse-v-boiu-chi-v-rozpravi-107301>
288. Стус В. Молодий Гете. *Дніпро*. 1965. № 7. С. 49.
289. Стус В. Най будем щирі... *Дніпро*. 1965. № 2. С. 142 – 150.
290. Стус В. На поетичному турнірі. *Дніпро*. 1964. № 10. С. 150 – 153.
291. Стус В. Натурщик. *Дніпро*. 1964. № 6. С. 52.
292. Стус В. Серед грому і тиші. URL: <https://vasylsymonenko.org/statti/vasyl-stus-sered-gromu-i-tyshi/>
293. Талалай Л. Передчуття любові і добра / М. Вінграновський. Вибрані твори. К.: Дніпро, 2004. 832 с.
294. Таран О. Еволюція художнього мислення Ліни Костенко у перших трьох збірках «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961). URL: <http://oin.in.ua/evolyutsiya-hudozhnoho-myslennya-liny-kostenko-upershyy-troh-zbirkah-prominnya-zemli-1957-vitryla-1958-mandrivky-sertsya-1961/>
295. Тарнавський Ю. Акварій у морі. Про минуле і сучасне Нью-Йоркської групи. *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 2000. С. 160 – 177.
296. Тарнашинська Л. Антропологічні практики повсякдення: людина як психологічна цілісність. *Слово і час*. 2017. №1. С. 18 – 22.
297. Тарнашинська Л. Володимир Дрозд: «Письменник – лише уста народу»: біобібліогр. нарис. К., 2013. 176 с.
298. Тарнашинська Л. Іван Драч: «Народжуйте себе, допоки світу...» / Іван Драч. Література. Кінематограф. Політика: біобібліогр. покажч. / ДЗ «Нац. парлам. б-ка України». К.: Основа, 2011. С. 5 – 32.
299. Тарнашинська Л. Михайлина Коцюбинська: «Бути собою». К., 2005. 62 с.

300. Тарнашинська Л. «Новаепічність» VS лжеепічність: проекція творчості українських шістдесятників на світові процеси / XX – XXI століття: жанрово-стильові й лінгвістичні метаморфози в українській мові та літературі: [Коллективна монографія] / Гол. ред. А. Архангельська. Оломоуц: Університет ім. Ф. Палацького в Оломоуці. С. 395 – 417.
301. Тарнашинська Л. Письменник і його маски. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest//2014/08/27/144946.html>
302. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ, 2008. 534 с.
303. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ, 2010. 632 с.
304. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво як концепція «духу часу». URL: <file:///C:/Users/admin/Downloads/5251-Article%20Text-19578-1-10-20191002.pdf>
305. Тарнашинська Л. Феномен повсякдення в структурі буденної свідомості героїв Валерія Шевчука: філософсько-літературознавчий аспект. *Волинь – Житомирщина*. 2010. № 20. С. 158 – 175.
306. Тельнюк С. Якщо говорити відверто. *Літературна Україна*. 1964. 18 грудня. С. 2.
307. Терещенко К. У дзеркалі слова: Борисові Олійнику – 75. *Вісник книжкової палати*. 2010. № 10. С. 29 – 31.
308. Український дисидент Ігор Калинець святкує 80-річчя. URL: https://galinfo.com.ua/news/ukrainskyu_dysydent_igor_kalynets_svyatkuie_80rich_chya_320675.html
309. Українське шістдесятництво / Довідник з українського шістдесятництва. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/encycl/60>
310. Фащенко В. У глибинах людського буття. Одеса: Маяк. 2005. 640 с.
311. Фединишинець В. Поезія слова і слово в поезії. *Дніпро*. 1972. № 8. С. 137 – 144.

312. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. К.: Основи, 1988. 709 с.
313. Хархун В.П. Митець як об'єкт психологічного портретування (за віршем Ліни Костенко «Ваг Гог») *Література та культура Полісся*. Сер.: Філологічні науки. 2013. Вип. 74. С. 138 – 145.
314. Хвиля А. Блакитний і Чумак. *Молодняк*. 1927. № 1. С. 77 – 88.
315. Хмельовська О. Василь Симоненко вирізнявся передусім силою своєї любові. URL: <http://archive.chytomo.com/news/vasyl-symonenko-vyriznyavsya-peredusim-syloyu-svoyeyi-lyubovi>
316. Хоменко Т. М. Проповідництво і сучасна публіцистика: (на основі есеїстики Є.Сверстюка, М. Мариновича – Україна, І. Ортинського – Німеччина) / Тетяна Хоменко. Львів: ПАІС, 2008. 135 с.
317. Хом'як Р. Віталій Коротич зблизька. *Сучасність*. 1965. № 9. С.103.
318. Чепурна О. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) : автореф. ... дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2008. 24 с.
319. Шарагіна О. Художнє моделювання тиші та мовчання в поетичній палітрі Миколи Вінграновського. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v15/part_1/26.pdf
320. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни. К., 2009. С. 216.
321. Шевченко М. Пролог з ХХ століття / Олійник Б. Вибране. К.: Етнос, 2009. С. 5 – 25.
322. Шевчук В. Батько. *Дніпро*. 1964. № 12. С. 80 – 87.
323. Шевчук В. Довгий день без перерви. *Дніпро*. 1967. № 1. С. 98 – 112.
324. Шевчук В. Ліпше бути ніким – ніж рабом. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/valeriy-shevchuk-lipshe-buti-nikim-nizh-rabom>
325. Шевчук В. Навіщо я про це згадую. *Дніпро*. 1962. № 10. С. 65 – 66.
326. Шеремет М. Чи потрібна молоді слава на виріст? *Дніпро*. 1963. №3. С. 151 – 154.
327. Шеремет М. Непросте і штучне бути гарним не може *Літературна газета*. 1961. 14 листопада. С. 3.

328. Штолько М. Фемінність поезії Ірини Жиленко. URL: <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=61&type=critiques>
329. Юрченко І. Лірика С. Крижанівського. *Молодняк*. 1936. № 4. С. 126 – 130.
330. Юрченко О. Офіціантка. *Дніпро*. 1960. № 1. С. 77.
331. Яременко В. Задушене відродження в історії і в сучасності. *Літературна Україна*. 2009. № 17. 30 квітня. С. 6.