

Тетяна Свербілова

П'ЕСИ ІВАНА КОЧЕРГИ ТА ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ
СОЦРЕАЛІЗМУ ЯК МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Український драматург-неоромантик 10 — 40-х рр. ХХст., Іван Антонович Кочерга (1881—1952), якому 6 жовтня ц.р. виповняється 125, належить до авторів, які довго прагнули визнання за життя, ніколи не були улюбленими долі, а в сучасному розбурханому світі, здається, назавжди пішли з ужитку нових поколінь читачів та глядачів, як і більшість авторів-творців літератури радянської доби. Утім, факт, що драматургові не пощастило двічі, ще не свідчить про те, що вирок його творчості час виніс остаточно. Навпаки, те, що здавалося дивним ще за життя драматурга, — його фантастичні гривуазні мелодрами й водевілі, генерування сюжетів та мотивів під впливом німецького класичного романтизму, а також потужний струмінь мелодраматизму від французької мелодрами, яким пройняті його навіть прийняті офіційною

критикою й нагороджені державними преміями п'єси, — усе це сьогодні вочевидь сприймається цілком органічно в загальноєвропейському дискурсі масової культури 1-ої пол. ХХ ст. Саме цей дискурс соціалістична культура так само, як і позасоціалістична, протиставляла серйозному мистецтву. Коли К.Грінберг у 1930-ті рр. писав, що авангарду протистоїть не класичне мистецтво, а кітч, то ця альтернатива принципово не відрізнялася від соцреалістичної радянської критики тих часів.

П'єси І.Кочерги водночас були схожими, за прагненням драматурга увійти в сучасну йому радянську літературу, на соцреалістичний канон, що саме вироблявся у 30-ті рр., і якимось дивно не збігалися з ним, попри всі намагання автора. Справа в тому, що письменник в силу віддаленості протягом значної частини життя від новостворених центрів радянської культури, а також через інтравертивність характеру, орієнтувався не на новітній канон масової культури соцреалізму, до якого прагнув, а на модифікацію традиційних драматургічних жанрів та введення їх у контекст сучасної йому масової культури. Парадоксально: його пошуки були ближчими до пошуків європейської добре зробленої п'єси, ніж до драматургічної діяльності сучасників. Національна модель драматургії, що належала до феномену масової культури, створювалася не тільки О.Корнійчуком, І.Микитенком, а й І.Кочергою.

Інтерес до масової культури з боку сьогоднішньої міждисциплінарної антропології й сучасних цивілізаційних підходів у пошуках витоків та аналогій закономірно звертає увагу дослідників на культуру тоталітарного типу, зокрема на сталінську, яка формувалася в 30-і рр. Культурна антропологія першою поставила питання про перегляд негативного ставлення до т. зв. методу, або — сучасною мовою — стилю, соцреалізму. Зі зміною вектора славістичних досліджень щодо феномену соцреалізму, запровадженням цивілізаційних методик в описах тоталітарної культури, закріпленням за нею твердого статусу наукового артефакту змінилося й колишнє заперечення будь-якого її культурного значення, і, відповідно, відокремлення соцреалізму від світового культурного процесу. Сьогодні визнання за соцреалізмом 30-х рр. статусу масової культури в європейському сенсі стало загальноприйнятим¹. Після блискучого визначення Б.Гройсом соцреалізму як полуторного стилю між модернізмом та

¹ Добренко Е. О репрезентологии (К культурной истории сталинизма) (Обзор)// НЛО. — 2005. — №71.

постмодернізмом² література радянського періоду здобула невід'ємне місце в авангардній парадигмі ХХ ст. Сталінський соцреалізм дійсно може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу. І ключем до розуміння цього типу культури міг би стати розгляд її в контексті масової культури Європи та Америки 30-50-х рр. минулого століття, від якої вітчизняна масова культура різнилася хіба що замовником, який сплачував гроші авторам, — він був не середньостатистичний споживач, а сама держава з відповідними владними структурами³. Сутність від цього не змінюється.

Водночас, загальний інтерес до проблем масової та комерційної культури і, зокрема, до такого культурного феномену, як кітч, корегує класичну модерністську критику взірця К.Грінберга та Т.Адорно, а згодом, у 60-і рр., критику масмедіа У.Еко, де кітч взагалі виносився за межі культури у своєму протиставленні авангарду та модернізму як мистецтву. Втім, сучасні культурні студії роблять принципово важливий висновок: кітч — не якась альтернатива справжньому мистецтву, а один із варіантів новітнього мистецтва. Сучасний критик Р.Скратон, полемізуючи із засновником теорії кітчу в культурі ХХ ст. К.Грінбергом, стверджує, що і справжнє мистецтво може бути кітчевим⁴. Висновок цей дозволяє поставити проблему соцреалізму в новий контекст — контекст масової культури, що по-особливому функціонує в ХХ ст.

Дивно, але найбільш візуальний із родів літератури — драматургія — поки що майже не описувався в термінах культури кітчу — найвізуальнішого з феноменів масової культури. Водночас більшість сьогодні забутих, а колись популярних п'єс соцреалізму несе в собі добре знайомі коди масової культури 30-х рр. І без урахування цього досвіду навіть картина сьогодні буде неповною. Значною мірою це стосується таких популярних у масовій культурі жанрів, як мелодрама та водевіль. При цьому відбувається постійний жанровий діалог високої та масової культур, започаткований у літературі радянського періоду, в тому числі вітчизняній, яка сьогодні мислиться не штучно нав'язаною іншою національною культурою — “сов'єтською”, а органічною, що має власні національні особливості й тому має бути відокремленою від історично подібних явищ, передусім російського соцреалізму.

Російська русистика, як материкова, так і діаспорна, давно вже цим питанням цікавиться⁵. І теоретично визнає, що поняття “радянська література”, або ж “література радянського періоду” — значно ширше за поняття “російська література”. Проте насправді інтерес до масової культури сталінізму обмежується винятково російською дійсністю. Проблеми радянського кітчу у вітчизняному літературознавстві тільки починають привертати увагу дослідників, це передусім праці Т.Гундорової, присвячені соцреалізму та масовій культурі⁶. Утім, історія українського соціалістичного кітчу ще не написана. Як здається, І.Кочерга міг би тут допомогти не менше за його сучасників — уславлених кітчмейкерів на ниві драматургії О.Корнійчука та І.Микитенка.

Драматург І.Кочерга розробляв переважно жанри романтичної казки у поєднанні з мелодрамою та водевілем, що з погляду високої культури неприпустимо в жанровому плані. Саме цей синтез, на перший погляд неспіввідносних, жанрів і становить специфіку його творчості. У попередні роки склався еталон оцінки драматурга лише за його найкращими творами — “Свіччине весілля”, “Майстри часу” (“Годинникар та курка”), “Ярослав Мудрий”, “Пророк”, і водночас визнання решти його спадщини значною

² Гройс Б. Подуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. — 1996. — № 15. — С.44-53.

³ Энгельштейн Л. Повсюду «Культура»: о новейших интерпретациях русской истории XIX-XX веков // Новая Русская Книга. — 2001. — № 3-4.

⁴ Див.: Scritton R. Kitsch and the Modern Predicament // City Journal Home. — Winter, 1999. — 1.

⁵ Див.: Козлова Н. Горизонты повседневности советской эпохи (голоса из хора). — М., 1996; Її ж. Социалистический реализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: соцреализм как историко-культурная проблема. — М., 1995; Кларк К. Советский роман: история как ритуал. — Екатеринбург, 2002; Боймс С. Китч и социалистический реализм // НЛО. — 1995. — № 15; Її ж. Конец ностальгии? // НЛО. — 1999. — № 39.

⁶ Див.: Гундорова Т. Соцреализм як масова культура // Сучасність. — 2004. — № 6.

мірою вторинною, якщо не сказати невдалою, старомодною, провінційною⁷. Насмілимося стверджувати, що така оцінка свідчила радше про моножанровий напрямок критики, ніж про значення творчості драматурга в пошуках модерної стилістики в умовах репресивного існування. Сьогодні старомодні твори І.Кочерги сприймаються дещо інакше, і сміливе поєднання несумісного, жанрова поліфонія виглядає як ледь не поодинокий експеримент на тлі моножанрової уніфікації в добу “построзстріляного відродження”. Орієнтація драматурга на мистецьку штучність, нежиттєподібність у несподіваних карколомних сюжетах, перевага дії над характером, легка театральна гра із глядачем, стандарти “добре зробленої п’єси”, модернізація жанрів водевілю та мелодрами сприймалися на території Російської, а потім Радянської імперії не так, як вони сприймалися б у Європі або Америці. Оцінка драматургії як обов’язково ідейної, серйозної, що відповідає духовним пошукам часу, походить від російського національно-історичного типу літератури, який склався у XIX ст. Це був унікальний національний експеримент поєднання мистецтва з іншими сферами духу, заміни та підміни суто естетичного етичним, ідеологічним, релігійним тощо. Твори І.Кочерги, вихованого водночас на російській та європейській класиці, значною мірою не відповідали цим нормам ідейної драматургії. Так само не відповідало дійсності штучне намагання радянської критики бачити І.Кочергу на шляху до реалізму, тим більше соціалістичного. Якщо ж позбутися цих обов’язкових для минулих років критичних стандартів і розширити контекст творчості драматурга за межі національної російської літератури, можна не лише побачити певну близькість до традицій європейської культури, а й дещо вище оцінити доробок драматурга. Його твори орієнтовані значною мірою на стилістику тієї масової культури, з якою сьогодні вже неможливо не рахуватися і яка абсолютно не сприймалася в попередні роки. А той факт, що ця стилістика поєднується з вишуканістю неоромантичної форми, яку автор самотужки розробляв у драматургії, не маючи змоги співвіднести свої пошуки із загальноєвропейськими тенденціями XX ст., робить його твори унікальними. Старомодність мелодрами та водевілю, які в сучасній драмі переживають чергове народження, парадоксально виявляється співзвучною сьогоднішній культурі масмедіа. Тобто твори драматурга мають не виключно історичне значення. Проте побачити це можливо лише у плині часу, філософської категорії, що її так полюбляв І.Кочерга.

Народився він 24 вересня (6 жовтня) 1881 р. у містечку Носівка під Ніжином на Чернігівщині в родині чиновника залізничного контролю, персонального дворянина Чернігівської губернії, який після роботи в різних містах оселився в Чернігові. Мати майбутнього письменника походила з хуторянських дворян Ніжинського повіту. Дитинство І.Кочерги пройшло в переїздах. По закінченні Чернігівської гімназії (1899) та юридичного факультету Київського університету (1903) служив ревізором контрольної палати в Чернігові, а з 1914 р. — чиновником у Житомирі, поєднуючи службу з драматургічною творчістю. З 1904 р. друкує на шпальтах чернігівських газет театральні рецензії, підписані ініціалами “І.А.К.”. Як чиновник він дослужився до чину колезького асесора, був нагороджений орденом, виставлявся кандидатом у члени міської думи. Але не це було його справжнім життям. Після 1917 р. стає радянським службовцем, продовжуючи писати п’єси. Під впливом процесів русифікації у провінційному Житомирі намагається ввійти в російську літературу під псевдонімом Кочергін, але вже з 1923 р. робить спробу писати українською мовою. Тільки значно пізніше, після перемоги на всесоюзному конкурсі (1933) його п’єси “Майстри часу” (“Годинникар та курка”), йому вдається переїхати до Києва та стати професійним драматургом. Усамітненість І.Кочерги в середовищі провінційного чиновництва й необхідність зважати на смаки пересічного інтелігента створили те барокове поєднання романтичної зануреності у світ мрій, що безпосередньо походить від читання Гофмана та естетичної невибагливості масової культури. Балансування на межі естетичного смаку й подалі закидали критики вже відомому драматургові, який, здавалося, з цієї провінційності й не виходив, навіть перебуваючи в Києві.

Але можна подивитися й під іншим кутом зору. Як на сьогодні бачиться, творча доля

⁷ Див.: *Адельгейм В.* Два драматурги. — Х., 1930; *Сторчак К.* Творчий шлях І.А.Кочерги // *Кочерга І.* Твори: У 3 т. — К., 1956. — С.5-36; *Голубєва З.* Іван Кочерга. — К., 1981.

І.Кочерги немовби відзеркалювала загальну ситуацію з українською драмою ХХ ст.: синтез романтичної мелодрами й намагання вийти на рівень європейської культури. Це позначилося на виборі як жанрів, так і напрямів. Неоромантична стилістика І.Кочерги протягом майже всієї творчості існувала в шатах масової культури, спочатку породженої провінційністю, потім — радянським типом свідомості, до якого треба було пристосовуватися. Закиди в невібагливості та невисокій художній майстерності значної кількості творчого доробку майстра можна обернути на з'ясування тих унікальних національних особливостей, що їх набула вітчизняна культура у ХХ ст., входячи із своїм досвідом у європейську цивілізацію. Н.Кузякіна⁸ наводить низку постатей німецьких і французьких романтиків та неоромантиків, що безпосередньо вплинули на першу неоромантичну драму І.Кочерги “Песня в бокале” (рос., 1910 — 1911, пізніший пер. 1926 р. П.Тичини). Це Г.Гейне, Л.Тік, Новалис, Е.Гофман, А.Мюссе, Е.Ростан. І чільне місце, безперечно, належить Гофманові. Слід зазначити, що поетика неоромантизму виявляється на подив стійкою для драматурга. Не лише перша драматична спроба, а й остання п'єса “Пророк” (присвячена останнім рокам життя Т.Шевченка) позначені цими рисами. Тобто драматург, якого сьогодні можна значною мірою звинуватити в пристосуванні до умов радянської дійсності у 20 — 40-і рр, насправді лишився вірним обраному неоромантичному напрямку до кінця, навіть тоді, коли в Європі він уже вичерпав себе.

“Песня в бокале” — історія романтичних пошуків втраченої музичної мелодії в середньовічній Німеччині. Невипадково вже в першій драмі створюються певні сюжетні, мотивні та характерологічні стереотипи, які потім повторюються, а це — одна із жанрових ознак масової культури. Так зароджується поєднання неоромантичної та салонної стилістики, властиве творчості драматурга. По-перше, мотив пошуків втраченої речі. У метафоричному плані — це завжди пошуки краси, як у київській поемі на історичному матеріалі “Свічине весілля” (1930), або пошуки втраченого часу, як у “Майстрах часу” (“Годинникар і курка”, 1933). По-друге, наскрізні характери, насамперед жіночі, що повторюються з незначною варіативністю. По-третє, побудова сюжету несе на собі ознаки мелодрами і в історичних п'єсах, й у п'єсах на сучасному матеріалі, насамперед у потрактуванні теми смерті як засобу вирішення драматичного конфлікту. Трагедійність не властива драматургові. Він завжди переводить жанровий вказівник на неоромантичну мелодраму, жанр, який він послідовно розвивав протягом багатьох років поєднуючи вимоги не сповна прийнятої сучасності із проекцією на масовий театр. Сьогодні дедалі переконливішим здається необхідність оцінювати творчість драматурга за його жанровими канонами, а не вимагати неможливої уніфікації.

Почавши з романтичної драми “Песня в бокале”, автор створив собі сценічне ім'я за допомогою гривуазної п'єси на основі цієї романтичної казки “Девушка с мышкой” (1913), що мала неабиякий успіх у театрах легкого жанру та стала сценічним дебютом письменника як російського драматурга Івана Кочергіна. Дослідники минулих років, закономірно низько оцінюючи цей опус, називають його балансуванням на грані порнографії з явним ухилом убік останньої (Н.Кузякіна). Сьогодні, коли планка порно в мистецтві значно знизилася, ставлення до колись популярного твору І.Кочерги повинно бути зміненим. Шкала оцінок явищ масової культури не дорівнює шкалі високого мистецтва, але має рівне право на існування. Пошуки героєм п'єси родимки у вигляді мишки в дівчат виглядають достатньо невинно на тлі сучасної театральної, кіно- та теле- драматургії. Твір І.Кочерги користувався попитом у досить широкого кола глядачів, і не тільки провінційних, а з цим неможливо не рахуватися, попри його вкрай низьку естетичну оцінку. Подалі еротичу грубого фарсу в поєднанні з атмосферою романтичної легенди та салонної драми можна знайти в п'єсі 1915 р. “Охота на єдинорога”, що мала неабияку популярність на петербурзькій сцені, у “кривавій” символічній мелодрамі “Женщина без лица”(1917). Драматург пише низку творів, випробовуючи можливості поєднання салонної драми з поетичною легендою, де діє романтичний герой у побутовому оточенні (“Цитата из книги Сираха”, 1914). Це була спроба протистояння провінційному етнографічно-побутовому театрові.

⁸ Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. — К., 1968. — С. 24.

Найхарактернішою п'єсою поч. 20-х рр. з погляду жанрового синтезу слід вважати російськомовну драму “Выкуп” (“Свадебная поездка Маруси”, 1924), де ледь не вперше з'являється улюблена тема драматурга — романтичні пошуки щастя в химерному світі теорії фатальних випадковостей, де кожен крок людини веде до непередбачуваних наслідків, які можна інтуїтивно вгадати, але запобігти їм неможливо. Старовинне поняття долі, фатуму розвивається в п'єсах драматурга на ґрунті не трагедії, як у класичному варіанті, і не трагікомедії, як в європейській та американській драматургії ХХ ст., а мелодрами. За десять років у “Майстрах часу” автор повторить свою концепцію випадковостей, створивши художню модель дискретного часу і тих загадкових процесів, що відбуваються з історією людини у вибухові, кризові моменти загальної історії. Отже, маловідому п'єсу “Выкуп” можна розглядати як своєрідний пролог до твору, що зробив І.Кочергу українським радянським письменником. Є в цьому й ще один нюанс. Російськомовна творчість І.Кочергіна входить органічно до української літератури, й не лише тому, що дія тут відбувається, як можна зрозуміти, у лівобережному українському містечку, звідки потяги прямують на Київ, Ковель та Варшаву. Унікальна для Кочерги ідея дискретного часу, залізнична станція як промовисте місце дії, залізничні непорозуміння та катастрофи як символ часу, пошуки вічної жіночості в очікуванні на безупинний рух потягів за розкладом і поза розкладом, героїчні жіночі образи тощо — риси багатьох п'єс драматурга. Жанрова і стильова єдність російсько- та україномовних творів І.Кочерги робить мовну різницю несуттєвою. На відміну від “Майстрів часу” 1933р., п'єси, значною мірою зіпсованою радянською героїкою, необхідною для перемоги твору на всесоюзному конкурсі, — “Выкуп” репрезентує типову неоромантичну мелодраму, за сюжетом якої покинутий наречений стріляється й відкликає своєю смертю колишню наречену з весільної поїздки в потягу, що волею випадковостей, несподівано для всіх, сходить із рейок після того, як героїня покидає вагон на попередній станції. Смерть Любушина стає викупом за життя Марусі. Якби сюжет цей належав жанру мильної опери, ми б сказали, що він зовсім непоганий. Але чомусь твори І.Кочерги традиційно оцінюються з погляду обов'язкової серйозності, в якій немає місця для “легких” жанрів... П'єсу було свого часу відхилено реперткомом, бо вона не відповідала соціальному замовленню часу. Здається, прийшов час подивитися на спадщину письменника неупереджено.

Існує також і більш вагома причина перегляду усталеного ставлення до творчості драматурга. Це — відповідність його концепції дискретного часу сучасним теоріям закономірностей і випадковостей у природі, історії та мистецтві. Згідно з модерною теорією випадкових процесів І.Пригожина — А.Стенгерс — Ю.Лотмана, детермінованими, передбачуваними можуть уважатися лише процеси повільних, сталих періодів часу — “урівноважених систем”. При наближенні подій до моментів біфуркації, вибуху, різкої зміни часу закони детермінізму перестають діяти. Система стає неурівноваженою. Посилюються флуктуації, і розвиток подій, вибір подальшого шляху стає непередбачуваним. Здійснюється, нарешті, один із випадкових шляхів, інші залишаються нереалізованими. Пізніше істориками минуле усвідомлюється як єдиний закономірний шлях, хоча в момент “істини”, у момент вибуху він був цілком випадковим⁹. Художня концепція часу І.Кочерги наближається до цього розуміння вибухових процесів. У мелодрамі “Выкуп” передбачуваним може вважатися розвиток подій відносно сталого сюжетного часу. Ця передбачуваність базується на традиційній психологічній достовірності характерів старої драми: несумісність характерів педантичного Любушина та погано вихованої наївної Марусі змушує очікувати на конфлікт, що призведе до розриву. Але “залізнична ситуація”, яка в І.Кочерги стає знаком наближення до точок біфуркації, змінює плин часу, й останній обертається на непередбачуваний. Штучність мелодраматичної ситуації, випадковість вибору, відсутність звичного психологічного детермінізму характерів, неумотивована поведінка — усе властиве жанрові мелодрами — може бути описаним у термінах теорії випадкових процесів недетермінованого, дискретного часу. Варіативність сюжету стає

⁹ Див.: Лотман Ю. Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 353-363.

принциповою: так, загибель Мальванова в потягу не обов'язкова. Головним є те, що вже в цій п'єсі автором формулюється той “закон тісного часу”, який випадкові процеси й випадкові шляхи зводить у ранг закономірних у пізніших оцінках. Так, у “Майстрах часу” годинникар Карфункель зовсім не має езотеричного знання про майбутнє, як здається спочатку вчителю Юркевичу, він просто обирає один із вірогідних, але можливих шляхів розвитку подій і випадково вгадує їхній напрямок. Самого Карфункеля губить позитивна віра в закономірність та передбачуваність історії в її вибухові моменти. Проте від російськомовного аналога “Майстрів часу” самого автора віддаляє відстань у 10 років, коли непередбачуваними, біфуркативними, вибуховими стали не лише процеси його особистого життя, а й історія країни.

Утім, спершу російський драматург І.Кочергін перетворився на українського письменника І.Кочергу. Перехід уже не дуже молодого провінційного драматурга під впливом українізації 20-х рр. на українську мову був так само принциповим, як і перехід на українську росіянина Волобуєва-Хвильового та українця Куліша. І ті, для кого мова була рідною, й ті, хто народився “російськомовним”, вважали за свій обов'язок принаймні писати українською, як І.Кочерга. Житомирський інтелектуал у вітальнях місцевої житомирської інтелігенції справляв дивне враження серед винятково російськомовного середовища, хоча авторитет його серед родин, де приймали Скорульських і де слухали концерти органіста Теофіля Ріхтера, батька уславленого музиканта, напередодні його від'їзду до Одеси, був уже тоді традиційно високим. Дітям показували на сумну мовчазну постать немов би справжнього німецького романтика й майже залякували: “Дивіться, он там у кутку сидить відомий український драматург Іван Кочерга. Запам'ятайте його. Потім будете своїм дітям переказувати, що бачили живого Івана Кочергу”. Так воно й вийшло насправді, адже ланцюг культури безперервний (Записи з особистого архіву моєї покійної матері К.О.Шкабара). Цей житомирський авторитет підтримувався й у наступний київський період. За спогадами латвійсько-української письменниці та мистецтвознавця Інги-Галини Карклінь, у 30-ті рр. батько привів її, ще дівчинку, якій не дозволяли писати вірші, бо це “розвиває хворобливу уяву”, до відомого тоді вже драматурга. І.Кочерга не тільки підтримав дівчинку, а й сприяв її вступу до Літературного інституту. Пізніше, коли її студенткою було репресовано й заслано в табори, І.Кочерга не боявся листуватися з нею через рідних і допомагав, чим міг. Його смерть була сприйнята авторкою спогадів як подія не менш трагічна, ніж її власна доля.

Перша українська п'єса І.Кочерги “Фея гіркою мигдалю” (1925) стала національним варіантом сюжету про ніжніську Попелюшку, як і попередній російськомовний “Выкуп”, була відверто орієнтованою на цей мандрівний сюжет. Пошуки молодим графом Бжостовським, багатим землевласником, рецепта українського печива, яким у дитинстві його годувала мати-українка, стають таким самим пошуком абсолюту, як і пошуки мелодії в бокалі в першій — російськомовній — п'єсі. Тільки середньовічну Німеччину змінено на Україну поч. XIX ст. Як і ведеться в пасторалі, таємниче печиво виявляється простими селянськими булками з варенням, якими частує графа бідна сирота Леся, що належить до старосвітського малоросійського роду. Саме цій попелюшці вдається й заміж за графа вийти, і селян сусіднього села від продажу в Сибір урятувати. Нескладний сюжет побудовано за каноном добре зробленої п'єси, що, поміж іншим, засвідчує хорошу драматургічну школу.

Самим зверненням до теми України І.Кочерга виступав попередником М.Куліша. Він іде до розуміння сучасності через історію. У критиці минулих років висловлювалися сумніви стосовно віднесення цих творів І.Кочерги до історичного жанру, адже його цікавить не історичний процес як такий, а казковий сюжет. Проте драматург і тут вірний самотужки відкритій ним теорії випадкових процесів в історії. Сучасна французька школа нового історизму, на відміну від політичної історії позитивістського типу, створює описи процесів т. зв. великої тягlosti — “тривалого дихання”, де надмірну увагу приділено побутові, дрібницям старовини, тобто “тлу”. Саме це старовинне тло — традиційне побутове життя стародавнього Ніжина — становить найбільший інтерес у граціозному водевілі І.Кочерги. Тому сьогодні цілком природним було б віднесення казково-комедійних сюжетів драматурга до історичного жанру. Якщо визначати

точніше, то це історична стилізація, грайлива, легка й театральна. Цікаво, що п'єса стала приводом для звинувачень з боку соціологічної критики в шовінізмі поряд із п'єсами зовсім протилежного напрямку й зовсім іншого автора — М.Куліша. У російській драматургії ті ж звинувачення висувалися на адресу драматургії В.Маяковського. Здається, такий ряд письменників лише підкреслює значущість драматургії І.Кочерги.

Історична мелодрама “Алмазне жорно” (1927) звертається до часів Коліївщини — повстання гайдамаків на Правобережжі України у XVIII ст. Тема пошуків відданою Стесею алмаза, що було умовою врятування від смертного покарання її нареченого-гайдамаки, якого мали стратити в Кодні, накладається на низку романтичних баладних сцен у стилістиці історичної казки, легенди. На думку сучасного дослідника, в українській історичній драмі ХХ ст. відбувається рух у напрямку мелодрами, “в якій все помітніше артикулюється художня умовність, відхід від міметичного відтворення дійсності, через що драматична дія набуває легендарно-казкового характеру”¹⁰. Дія мелодрами І.Кочерги відбувається у старовинному Житомирі та його околицях. Національна драматургія створювала свій місцевий химеричний топос. Якщо герой “Народного Малахія” М.Куліша блукав вулицями та околицями Харкова, то провінціал на той час І.Кочерга волів описувати рідні повітові містечка, хай в історичному забарвленні. Сам автор писав: “...для драми історичні події правлять тільки за грізний фон, а вся фабула належить авторові”¹¹. Пафос п'єси відкривався не в ненависті до гнобителів, як в аналогічних творах інших авторів, а в ідеї самопожертви, жертвовності, приреченої на загибель, але твердої у своєму чині. Історія Стесі та її кохання, а зовсім не історія гайдамаччини в її найтрагічніший період розправи в Кодні постає у творі І.Кочерги. Така надкласова історія не влаштовувала тогочасну критику.

У жанрі феєрії було написано наступну п'єсу “Марко в пеклі” (1928), створену на ґрунті української комедії-переробки 20-х рр., яка модернізувала легкі розважальні жанри оперети, ревію, комедійного огляду. Пошуки червоним командиром Марком зниклих за вини шахраїв на станціях Плутанина та Чортів Тупик вагонів із військовим майном заводять його до пекла, де, за традицією Данте та Котляревського, він зустрічає знайомі постаті. У пародійному висвітленні в пекельних сценах виникає також тема сучасних театрів, близька авторові. Але Марко — герой романтичного плану, і сюжет, в якому він діє, інколи набуває рис трагізму. Та й мотив пошуків втраченого, присутній у кожній п'єсі І.Кочерги, перетворює традиційне ревію на сучасну трагікомедію. І.Кочерга розробляє жанр т. зв. наївної п'єси, старомодної, далекої від класових принципів мистецтва доби соціалістичного реалізму.

З 1928 р. він працює літературним редактором житомирських газет, виступає як театральний критик і рецензент. У пошуках заробітку створює агітки для кооперації, працює в жанрі міського водевілю на українському ґрунті (“Ліза чекає погоди...”, 1931). Автор пише про свій намір “сполучити побут і своєрідну фантастику, навіть романтику з сатирою в одному гротескному, гострому плані [...] Та я навіть орієнтуюсь на оперетку, але не на віденську, а на стару, де була й сатира, й романтика [...] Гротескно-романтичний водевіль з куплетами, арієтками, балетом” (100-101). Граціозна синкретична форма XVIII ст., пов'язана із стилем рококо, традицію якої було забуто в радянські часи, відроджується лише наприкінці ХХ ст. під впливом жанрів масової культури, що засвоюються як зарубіжний досвід. Драматург І.Кочерга був на правильному шляху у своєму зацікавленні синкретичною оперетковою формою, яка надає можливість глядачам відпочити, ставлячи на перший план універсальну легку й вишукану гру, професійну сценічність, театральну ефектність, більш характерних для драми європейського типу. Проте завдання сполучити сучасність із легкою та грайливою формою було надто складним, і автора переслідували творчі невдачі.

Гармонії нарешті вдалося досягти в київській драматичній поемі “Свіччине весілля” (1930) — найзначнішому творі цього періоду, де розробляється традиційний для письменника мотив пошуків краси, мрії-казки на історичному матеріалі. Це один із найпоетичніших творів драматургії радянських часів узагалі. Поклавши в основу сюжету

¹⁰ Малутина Н. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. — Одеса, 2006. — С.111.

¹¹ Кузякіна Н. Цит. вид. — С. 67. Далі подаємо сторінку в тексті.

історичний факт — заборону світла в хатах ремісників у середньовічному Києві, драматург створив п'єсу про незалежність та неповторність культури наших предків. Нашарування інонаціональних культур, зокрема литовської, у генеалогії володарів Києва не обходить родовід тих простих ремісників-киян, які в п'єсі складають контраст можновладцям і за можливістю користування світлом, і за національним типом культури. Здається, цей аспект п'єси не був поміченим у захопленні бачити протистояння класів навіть у середньовіччі. Хоча обов'язковим для п'єс на подібну тематику завжди було фінальне повстання трудівників і І.Кочерга не уникнув цього, його яскраве театральне обдарування допомогло створити ефектний сюжет із старанно продуманою київською — подільською — топографією. Сценографію твору побудовано так, що дві частини міста — Замкова гора та Нижній город у напрямку Житнього торгу і Копирів Кінець між ними зв'язуються мотивом шляху — вулиці, Кожум'яцької дороги, крутих стежок та стежинок із гори, що ними простують як герої “гори”, так і “низу”. Небезпечний цей шлях для обох сторін. Дві зовсім різні жінки з трагічною долею долають цей шлях — нещаслива дружина Київського Воєводи Гільда та наречена київського ремісника Меланка. Чешка Гільда репрезентує чужий тип культури, вищий не тільки за київський, а й за литовський, до якого належить її чоловік. Йй тяжко в темному, вбогому й занедбаному середньовічному Києві Нижнього городу, так не схожому на ошатний та блискучий моравський Кутногорськ — її батьківщину. Важко їй і в Замку, де панує культура варварів-лицарів. Київ здається їй сумним містом, що навіює лише нудьгу. Вона єдина здогадується, що володарі киянам — чужі люди. І саме Гільда допомагає киянину Свічці вкрати грамоту про дозвіл на світло — київський привілей за Магдебурзьким правом. Гільда єдина вимагає від чоловіка скасування смертного вироку зброяру Свічці за порушення заборони на світло й запалення свічок на власному весіллі. Так чужа культура стає своєю як вища за типом. Можливо, автором у цей мотив вкладений задум про єдність слов'янства як запоруку протистояння чужинцям-варварам.

Меланка — це вже певний національний тип, де лагідність поєднується з активною вдачею, здатністю до рішучого вибору. І ця рішучість зовсім іншого плану, ніж, скажімо, некрасівський стандарт російської жінки — “коня на скаку остановит”. За драматургом, Меланка — істота досить тендітна, і її вибір стосується не лише подолання шляху смерті із запаленою свічкою в руці, а й рішення купити життя нареченого ціною власної честі. “Свіччине весілля” все ж таки за жанром романтична народна мелодрама з усіма її ознаками. Національний тип втілюється у національних жанрових формах. І те, і друге на час створення п'єси миягало певної сміливості від драматурга, який вважав образ Меланки “поетичним символом України”, дівчиною, що “пронесла незгаслим живий вогник своєї волі й культури”¹². Лагідність, жіночість та самопожертва в ім'я кохання як риси театральної героїні — улюбленого образу І.Кочерги — були в 30-ті рр. зовсім не популярними в радянській свідомості і справді могли вважатися старомодними. Адже саме тоді виникає не тільки суспільний гендерний тип сильної незалежної жінки, яка змагається з чоловіком у всьому, не виключаючи воєнізованого фізичного спортивного змагання, а й відповідний театральний тип. Створення театрального амплуа жінки-підлітка, яка виходить із життєвих випробувань сильною, загартованою, професійно впевненою особистістю, але без т. зв. особистого життя належить російському драматургові О.Арбузову. Популярність його п'єси “Таня” з талановитою М.Бабановою в головній ролі перевершувала всі можливі межі. Важко й неможливо було українському драматургові конкурувати з цим стандартом. Героїні його мелодрам традиційно гинуть, зіткнувшись з агресивним чоловічим гендерним типом.

“Свіччине весілля” мало ще одну знаменну рису. У п'єсі відтворено старовинний київський весільний ритуал, який, за авторською передмовою, спостерігався ще наприкінці XIX ст. і мав назву “Женити свічку”. І ось, боячись розгубити напругу драматизму в етнографічній ритуальності, Кочерга вдається до символізації цього ритуалу, узагальнюючи дію рамками цехових мотивів. Це засвідчує добре знайомство автора з головною хворобою тогочасного українського кону — побутовим

¹² Кочерга І. Свіччине весілля: Драматична поема.—Твори: У 3 т. — Т.3. — К., 1956. — С.436.

етнографізмом і намагання цю хворобу подолати засобами сучасного театру. Отже, не відмова від етнографізму, як вважали деякі критики українського театру, а перетворення етнографізму на умовну символічну дію. Не реконструкція напівпоганського, напівхристиянського світу поч. XVI ст., а його символізація з погляду сучасного мистецтва, — здається, так розумів своє завдання автор. І це відповідало пошукам європейського театру XX століття. Можливо, це й був вихід із традиційної кризи українського театру.

1932 року з'являється незвична, складна, не прояснена й досі, “Фаустіна”, двомовний текст якої в архіві письменника зберігся не повністю (129). “Фауст” Й.Гете був книгою, яку І.Кочерга читав протягом усього життя — від юності до смерті. Інтертекстуальні зв'язки з цим славетним твором безперечні, починаючи від назви та місця дії і до фаустівського мотиву умови з Мефістофелем. Приреченість ідеї добра у світі ненависті та відмова від емоційних чинників на користь наукового керування життям суспільства в майбутньому складають зміст цієї незавершеної антиутопії І.Кочерги. Це водночас і продовження “Фауста”, і полеміка з цим твором, як зазначав сам драматург, “спроба подати фаустівські мотиви у сучасних обставинах” (134). А тим часом збірку п'єс, запропонованих видавництву “ЛІМ” у 1933 р., було відхилено “через неактуальність”...

Популярність до драматурга приходить із визнанням у 1933 р. його філософського драматургічного твору “Майстри часу” (“Годинникар і курка”) на Всесоюзному конкурсі в Москві, для якого автор переклав російською мовою п'єсу, невдовзі перед тим забороною реперткомом у Харкові. Автор кладе в основу сюжету категорію часу: “Щоб показати драматично час, треба його взяти в дуже напружених, дуже загострених обставинах. Попробую поставити якусь людину в таку ситуацію, коли в її розпорядженні є лише півгодини”. Драматург називає своє відкриття *законом тісного часу*.

Провінційний вчитель Юркевич, прагнучи здійснити давню мрію і поїхати до Парижа, на залізничній станції свого містечка потрапляє в такі карколомні ситуації, що 24 хвилини до прибуття потяга здаються цілим життям. Наступні дії мають довести, що ідею оволодіння часом здійснили більшовики. А Юркевич втрачає все, що міг би мати. П'єса може вважатися філософською ілюстрацією популярних у 30-ті рр. ідей нової фізики, пов'язаних із теорією релятивності часу. Цими ідеями І.Кочерга дуже захоплювався, загалом пісочний годинник був його біографічною деталлю — на театралізованій фотографії своєї молодості він позує в інтер'єрі черепа, старовинних книжок, паперів та пісочного годинника.

П'єса здалася критикам та читацькому й глядацькому загалу цілком несподіваною, проте мотиви цього твору сягають ще в чернігівський період, коли автор записував можливі сюжети для водевіля чи фарсу, де химерично поєднуються пісочний годинник як символ часу та курка. Друга назва п'єси “Годинникар і курка” немовби зваблює до традиційної опозиції: “світ міщанства — світ революційних перетворень”. Адже серед персонажів п'єси справді, кури, живі і смажені, як і в першій дії “Народного Малахія” М.Куліша, де смертю улюбленої курки намагаються затримати новоявленого месію вдома. Але цей наскрізний персонаж, або ж повторювана деталь, — не суто українські. Справді, наявне щось містичне в появі курячої деталізації у драмах поряд із традиційним образом Часу — Вічності — Безсмертя. Справа, здається, ось у чому.

У 20-х — поч. 30-х рр. XX ст. в українській драмі й театрі з деяким запізненням розвиваються тенденції експресіонізму — напряму, який генетично виходить із пізніх п'єс А.Стриндберга із німецької “драми крику” 10-х — початку 20-х рр., передусім Г.Кайзера, Е.Толера, В.Газенклевера, Ф.Верфеля, режисури М.Рейнгардта і класичних творів кіномистецтва (“Кабінет доктора Калігарі”) та ін. Розвиток пізнього експресіонізму, або постекспресіонізму, у вітчизняній драмі зазвичай пов'язують з іменами Леся Курбаса та Миколи Куліша. Як здається, небезпідставним було б вказати на елементи експресіоністичної стилістики в І.Кочерги, і не тільки у феєрії “Марко в пеклі”, а й у найбільш відомому його творі 30-х рр. “Майстрах часу”. І головна риса, що цілком відповідає поетиці експресіонізму, — це філософія часу, вкрай суб'єктивне, дискретне сприйняття часу героями драми, епізодична побудова композиції — членування дії на низку розірваних між собою сцен, між якими проходить багато років, неврастенічний герой, що не здатен досягнути ідею часу, випадковість життєвих

миттєвостей, іраціональність життя, яку немовби були спроможні, за п'есою І.Кочерги, опанувати “нові люди”. Останнє виглядає штучним привнесенням і руйнує експресіоністичну цілісність світосприйняття.

Дія у драмі постекспресіонізму завжди ілюзорно побутова, псевдопобутова, sham reality. Вона, з одного боку, повинна бути історично маркованою, пізнаваною, а з другого, вона несподівано розвалюється при зіткненні з абсолютно ірраціональним світом справжньої екзистенції. Це стає наочним при зіставленні подвійності побуту в п'есах із використанням мотивів їжі (курка, ковбаса, котлети). Однією з характерних ознак експресіоністичної драми стає антиномічна деталізація, в якій побут протиставляється вічності. Так, у п'есі Г.Кайзера “З ранку до півночі” літня жінка помирає тільки тому, що її дорослий син відмовився одного разу обідати та їсти котлети. Експресіоністична деталізація виникає як протест проти реалістичної-натуралістичної деталі, з одного боку, і символічної-імпресіоністичної — із другого. Курка та котлети не просто епатують глядача-читача. Поставлені в один ряд із Вічністю, вони переводять мовби реальний план дії у псевдореальний, підказують оману побуту й повсякдення, претворюючи їх на візії та фантазми. Зрозуміле намагання прискорити час — утопічна ідеологема більшовизму. Типова назва роману В.Катаєва 30-х рр. “Время, вперед” узятя з поеми В.Маяковського “Хорошо”. Ідея панування над часом, ігнорування його закономірностей, так само, як і його ірраціонального походження, химерично позначилися й на творі І.Кочерги. Це тим більше прикро, що тема випадковостей часу для письменника завжди була традиційною.

Утім, модерна поетика п'еси була помічена постановниками. Режисер МХАТу 2-го І.Берсенєв писав: “П'еса не може бути поставленою у натуралістичних тонах [...] Експериментальність п'еси вимагає, щоб ми подали цю виставу в дуже гострій, дуже театральній формі...” (145).

Друга, крім експресіонізму, стилістична традиція відчутна в творі драматурга, — традиція добре зробленої п'еси, традиція школи Скріба та французького водевілю, який українська драма не сприймала, тому талановите наслідування І.Кочерги значною мірою не було зрозумілим сучасникам. Зведення сюжету до низки ефектних ситуацій, легкість вигадки, ексцентризм, блискучі діалоги, на жаль, під впливом російської традиції ідейної п'еси вважалися надто легковажними і в українській народницькій культурній рецепції. Недарма у 30-ті рр. І.Кочерга багато займається перекладами оперет поряд із перекладом, наприклад, “Синього птаха” М.Метерлінка.

Другою з трилогії філософських драм на тему “Час — простір — рух” стала п'еса “Підеш — не вернешся” (1935), в якій дещо абстрактно осмислюється категорія простору. У ній використовуються сюжетні мотиви з ранньої п'еси “Выкуп” — повернення героїні з дороги ціною смерті її колишнього коханого. Філософія соціальної активності змушує героїв, передусім комуніста Мальванова, безконечно долати простір на зразок традиційних романтичних конквістадорів. Резонерство з приводу визначень простору всіх персонажів мимоволі нагадує маніакальну *idée fixe*. Люди, котрі так настирливо тягнуться до подолання зовнішніх просторових перешкод, встановлення рівноваги в чужих далеких краях, можливо, мають якусь психічну ваду. Так і хочеться погодитися з опонентом Мальванова Шалімовим, що для щастя людині достатньо обмеженого простору власної кімнати, тиші та спокою душі. Вловивши тягу російської людини до подолання чужих просторів, І.Кочерга немовби передбачає розвиток сюжету авантюрного фільму 70-х рр. “Біле сонце пустелі”, де втручання більшовиків у загадковий світ східних азійських пустель веде не лише до власної їхньої загибелі, а й до порушення рівноваги чужої культури, що складалась тисячоліттями. Простір, за І.Кочергою, як і час, — речі небезпечні, хоча він і намагається осягнути їх філософськи, абстрактно. Звісна річ, подібна рецепція в 30-ті рр. ще не могла з'явитися в суспільстві. П'еси драматурга, писані під впливом теорії релятивності, змінюються в часі, як змінюється й сама ця теорія.

Письменникові належать також численні критичні виступи і промови про театр і драматургію, переважно романтичного плану. Його тема — необхідність удосконалення художньої майстерності. З цієї ж теми він виступає на Першому з'їзді радянських письменників 1934 р. у Москві. Продовжує він свою діяльність і як

театральний рецензент. Його оригінальна творчість перестає потрапляти до глядача й читача. Драматург переходить на російську мову, але й це не допомагає. З'являються радянський водевіль “Сусанна” (1936), що так і не вийшов друком, філософська п'єса “Істина” (1936) — спроба переробити ранню “Женщину без лица”. У добу царювання догматичних уявлень у філософії, абсолютизації матеріалізму як провідного питання філософії й підміна ним справжньої мети філософії — з'ясування сенсу життя, проблем смерті та безсмертя тощо — потрібна була неабияка сміливість, щоб поставити у драмі класичне питання Понтія Пілата, яке залишилося без відповіді: “Що є істина?”.

30-ті рр. створили специфічне міжжанрове утворення, для якого немає повних аналогів у попередній та наступній літературі. Це — твір про шпигунів. Він не має нічого спільного із сучасним детективом і шпигунським фільмом, де діяльність людей певної професії позбавлена ідеологічної та політичної маркованості. Радянський твір про шкідників та шпигунів, який відтворював тяжку психологічну атмосферу загальної підозри в суспільстві, де арештованим інкримінувалися саме шпигунські дії проти держави, був спершопочатку ангажованим політично. Легкий і приємний жанр масової культури перетворювався на примітивне і психологічно важке утворення “партійної літератури”.

Сам І.Кочерга описав структуру подібного типу радянського мистецтва в лекції з теорії та практики драматургії (1939) так: “З десятих п'єс про радянську дійсність, вісім напевно змальовують боротьбу з різними шкідниками й ворогами народу, з обов'язковою участю якогось винаходу, який ворог намагається украсти чи знищити. Це “засилля” ворогів набуло такого епідемічного характеру, що у Всесоюзному реперткомі просто стали благодати — не пишуть п'єс з перевагою негативних героїв” (169). Проте і сам І.Кочерга не був вільним від подібного роду стилістики й у попередній “Істині”, й особливо в п'єсі 1937 р. “Ім'я”. П'єси з життя творчої інтелігенції немовби були приречені на існування в межах того мелодраматичного жанру, якого вимагала шпигунська масова література. Ця п'єса цікава ще й тим, що в ній відбилася соціопсихологія людини колективістського типу культури, якою є первісні й ранньохристиянські культури, а також масова ідеологізована культура тоталітарного соціалізму. Принципова позиція дочки загиблого вченого Гречухіна Жури, яка вважає, що ім'я людини має розчинитися в колективній праці, історично пов'язана не лише з теорією “людини-гвинтика” в державній машині, а й з усіма колективістськими типами культури, що протистоять індивідуалістському.

Цей самий жанр мелодрами розробляє автор й у наступній п'єсі, де постає атмосфера 1937 року з тотальним почуттям зневіри й підозри до всіх, — “Вибір” (1938). П'єсу вважають не вільною від моральної аберації. Чому саме цей жанр? Справа в тому, що традиційне мистецтво, до якого тяжів І.Кочерга, ґрунтувалося на дуже стійких моральних засадах, згідно з якими історично материнське право (закон родини) переважало у свідомості героїв над батьківським правом (законом держави). Антична міфологія і література, приміром, давали багато прикладів суперечностей між двома цими законами. Класичний взірець — Антігона, яка, всупереч наказу, ховає вбитого брата — “ворога народу”, як сказали б у 30-ті. Радянський тип культури, створивши монстра Павліка Морозова, не вказав, як узгодити новий орієнтир із традиційним мистецтвом і жанром нової трагедії. У цьому традиційному мистецтві неможливим був би сюжет “Вибору” про те, як дружина, підозрюючи державну зраду, відсилає довірені їй чоловіком таємні папери до парткому (вважаймо — до прокуратури). При цьому автор переконує нас у тому, що його героїня трагічно сумнівається, переживає велику душевну травму, навіть потрапляє до автокатастрофи. Трагедія була неможливою не лише з політичних причин, а й за законами жанрів. Вищезгаданий сюжет цілком відповідає канонам мелодрами, навіть “мильної опери”. Це може здатися несподіваним, але трагічні ситуації 1937 року зовсім не профануються тим, що мистецтво тої доби сьогодні сприймається в річищі масової культури. У п'єсі І.Кочерги витримані всі її канони. Адже з тою ж невимушеністю, що дружина надсилає допис на чоловіка в партком, її чоловік зникає для того, щоб вистежити і здати органам держбезпеки кращого друга, який став “ворогом народу”. Незібраність розв'язок, кинуті фінали — стала ознака “мильної опери”. Здається, настав час розглянути й радянське мистецтво під цим кутом зору.

Створений того ж 1937 р. “Чорний вальс” немовби підтверджує думку про те, що складні й історично трагічні питання, як то расова дискримінація, юдофобія, народження фашизму в Німеччині, можуть уповні стати гарним сюжетом для жанрів сучасної масової культури, у даному випадку оперети або водевілю для лялькового театру. Адже “Чорний вальс” — це перша в українському театрі дитяча оперета. І.Кочерга залишається неперевершеним майстром легкого водевілю, у межах якого він тактовно повчає своїх маленьких глядачів.

Вважається, що в 30-ті рр. автор розробляв жанр психологічної родинної п'єси (“Екзамен з анатомії”, 1940). Утім, це не могла бути традиційна психологічна драма вже тому, що досвід антипсихологічного умовного театру попередніх 20-х рр. не минув безслідно. “Екзамен з анатомії” мовби пародіює традиційний принцип психологічної детермінованості персонажів. Дійові особи поводять себе не згідно з певним психологічним типом, а цілком несподівано, випадково, порушуючи власну адекватність. Як і завжди, все у драматурга підпорядковується доведенню основної сюжетної колізії — парадокса. Пріоритет сюжетної параболи над психологією характерів зовсім не вада, як вважали в попередні роки, а особливість творчого мислення талановитого драматурга, який штучно конструював необхідний йому художній світ, не переймаючись питанням про його життєподібність. І.Кочерга вперто продовжував розвивати умовні легкі жанри масової культури, незважаючи на повне невизнання після “Майстрів часу” його наступних творів і неможливість побачити їх на кону чи надрукованими.

Під час Великої Вітчизняної війни в Уфі він — відповідальний редактор газети “Література та мистецтво” й науковий працівник Академії наук УРСР. Сум за Києвом відбився в п'єсі “Чаша” (1942) — ескізові до великої драматичної поеми романтичного плану “Ярослав Мудрий” (1944, 1946). Вистава за цією п'єсою в Харківському театрі ім. Т.Шевченка (режисер М.Крушельницький) стала видатним явищем театрального життя. Постать фундатора державності Київської Русі розглядалась у суперечності його діяльності як сильного володаря, жорстокого та безкомпромісного, і людини, що прагне до милосердя й культури. Але сьогодні найвідоміша п'єса І.Кочерги набуває дещо нових рис, пов'язаних із сучасним розумінням історизму. Ідеологічним завданням драматурга було спростувати політично шкідливу на час війни з фашизмом теорію норманського походження Київської Русі. Натомість письменник надто акцентує увагу на ідеї слов'янської єдності внаслідок діяльності Ярослава Мудрого, що історично було невиправданим. Ідеалізація постаті київського князя, висновки про необхідність “твердої руки” були значною мірою даниною часу з його культом однієї особи, а також суворим воєнним часом, коли створювалася поема. Проте критики поеми часто забували, що це не історична праця, а романтична поема з характерною для романтизму ідеалізацією сильного героя. Відомі слова князя в поемі І.Кочерги, які він постійно повторює, — “Раніш закон, а потім благодать”, у поєднанні з його жорстокістю, навіть до своїх близьких, що виправдовувалася історичною необхідністю, тривалий час викликали певний спротив у постсталінську добу, коли знову отримали життя закони моралі та милосердя. Закон, за Ярославом Мудрим, — це порядок, державне право, проголошене найвищою цінністю. Інший сучасний аспект давньої п'єси — відносність слов'янської єдності, якою захоплюється автор. Мається на увазі позасюжетна жорстокість Ярослава щодо новгородського сепаратиста посадника Коснятина й фінальне замирення київського князя із сином Коснятина Микитою, який приїхав помститися за батька, але змушений із захопленням визнати державну правду “об'єднувача” Ярослава. Зміна в настрої Микити виглядає досить штучною. Хоча, за настановами радянських часів, автор вважав постать київського князя, що протистояв норманським зазіханням на Київську Русь, загальнослов'янською, усе ж патріотизм І.Кочерги повинен ідентифікуватися як національний. Саме цей патріотизм свого часу змусив письменника перейти на українську мову, хоча великого успіху від цього він не мав, адже навіть п'єсу “Майстри часу” було визнано вперше в російському перекладі. “Ярослав Мудрий” — п'єса виразно національно забарвлена. Ярослав — князь саме київський, Коснятин — новгородський. Вони — різні. Єдність між ними неможлива. Зрозумівши це, драматург змушений був пояснювати свою відмову у змалюванні цієї різниці необхідністю ствердити слов'янську єдність. Але ідея слов'янської єдності втілюється в п'єсі надто

дорогою ціною — через знищення сепаратизму. Конфлікт особи та державної влади не вирішується.

По війні драматург працює над малими драматичними формами — одноактівками-водевілями, присвяченими людині в побуті. Численні задуми п'єс із сучасного життя переважно залишаються неопублікованими. Причина цьому, як здається, — недостатня увага до легких жанрів масової культури, зокрема таких, як водевіль, справжнім майстром якого був І.Кочерга, неготовність заідеологізованого суспільства до сприйняття того типу культури, що на той час давно вже завоював своє місце по всьому світу, крім нашої країни. Остракізму підлягали не лише п'єси самого драматурга, а й критичні розробки про нього, як це сталося із книгою Є.Старинкевич “Драматургія Івана Кочерги” (1947)¹³.

На пропозицію Харківського театру ім. Т.Шевченка письменник створює п'єсу “Пророк” (1947), присвячену останнім рокам життя Шевченка. На той час на українській сцені вже виробився певний штамп у розкритті цієї теми — історія трагічної любові поета. Цей штамп заважав появі справжньої трагедійності у драматичному осмисленні долі поета. “Життя Шевченка було високою і справжньою трагедією”¹⁴, — писав І.Кочерга у передмові до своєї драматичної поеми. Проте уже не лише тема, а й її розкриття сприяли появі рис мелодраматизму й руйнували жанрову сталість трагедії, жанру, що скомпрометував себе в літературі соціалістичного реалізму. Драматична поема І.Кочерги повертала читача до звичайного загальнолюдського зображення психологічного життя знакової постаті української культури й тим самим випередила на кілька десятиліть появу відповідних критико-біографічних розвідок. Те, що сучасниками драматурга вважалося художньою слабкістю п'єси, сьогодні повинно розцінюватися як звернення до жанрів масової культури, зокрема мелодрами, що дозволяє наблизити постать Кобзаря до сучасного масового читача, вимоги якого драматург не може не враховувати. Драматична поема І.Кочерги ще й досі має високий потенційний заряд сучасного прочитання. І, зокрема, це стосується таких сценічних персонажів, як Чернишевський та Пантелеймон Куліш. Якщо перший було введено цілком з ідеологічних міркувань і він виявився ходульним, його поради Шевченкові з огляду на його власну подружню долю виглядають анекдотично, то образ його супротивника Пантелеймона Куліша окреслено по-новаторському. Цьому персонажеві належить низка афоризмів, які можуть увійти в історію української драми так само, як афоризми з “Ярослава Мудрого”: “Божий дух не в блискавці і гromі, // А в тихім сьайві, лагідній росі”. Взаємини двох поетів архетипічно зводяться до заперечення традиційної пари “Мощарт і Сальєрі”. У поемі Кочерги талант схиляється перед генієм. Новим був також мотив загальнонаціонального визнання генія Шевченка. Соціальна схема драматургом руйнується, хоча ще дуже обережно.

І.Кочерга виступає також і як критик-шевченкознавець. Він автор вступної статті до драматичних творів поета в російському зібранні творів Шевченка (Москва, 1949). Драматургія у творчості поета не є випадковою, вважав Кочерга, вона органічно притаманна його генію¹⁵. І.Кочерга порівнює фінали Шевченкових поем із канонічними прийомами світової трагедії. Майже завершеною трагедією вважає критик поему “Гайдамаки”, де присутня єдина, яскраво висловлена й насправді трагічна ідея — право пригнобленого народу на помсту. Сцену вбивства Гонтою дітей І.Кочерга називає епізодом, рівних якому небагато у світовій драматургії. Романтичною драмою вважає він п'єсу “Микита Гайдай”. Проте, на його думку, Шевченко у своїй трагедії не був простим наслідувачем петербурзьких “романтиків” на кшталт Кукольника, а прагнув створити глибоко народну трагедію.

Останні роки життя письменника були нелегкими. П'єси, крім “Ярослава Мудрого”, не друкувалися й на кону не йшли. Не побачив світ і “Пророк”. Переклади творів світової

¹³ Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. — К., 1947.

¹⁴ Кочерга І. Пророк: Драматична поема // Твори: У 3 т. — Т.3. — С.115 - 220; а також: “І мене в сім'ї великій...”: Твори українських радянських драматургів, присвячені життю і діяльності Т.Г.Шевченка. — К., 1961. — С.471 - 570.

¹⁵ Див.: Кочерга І. Драматический элемент в творчестве Т.Г.Шевченко // Шевченко Т. Собр. соч. в 5 т. — М., 1949. — С.397 - 404.

літератури теж не приносили успіху, за винятком перекладів оперет, що було стихією митця. Помер він 1952 року. І.Кочерга був рідкісним в українській літературі письменником європейського спрямування та європейського рівня освіти, дуже театральною людиною, яка вміла будувати твори за законами грайливості, фантазії, парадоксальності, а не життєподібності. У будь-якій країні, де легкі жанри масової культури — водевіль та мелодрама — визнаються нарівні з “серйозною” літературою, він досяг би успіху. Вітчизняна свідомість прийняла жанри масової культури вже через багато років після його смерті.

Питання про належність драматурга до соцреалізму або ж його протистояння цьому “стилю Сталіна” сьогодні вже позбувається сенсу разом із поглядом на це цивілізаційне явище як на щось виняткове у світовому культурному процесі. Драматург, незважаючи на власну недотичність до сучасної йому літературної моди, уповні належав одному з витончених відгалужень масової культури, розробляючи на радянському ґрунті неоромантичну мелодраму та водевіль. Духом мелодрами пройняті абсолютно всі його п’єси, які лише за непорозумінням вважаються психологічними драмами. Реабілітація ж мелодрами в суспільній свідомості веде до створення історико-літературної парадигми цього найпопулярнішого із жанрів. І неоромантична мелодрама І.Кочерги повинна знайти в ній своє непересічне місце.

Світлана Луцїй

С

РОМАНИ ІВАНА БАГРЯНОГО “ТИГРОЛОВИ” ТА “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ”: ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

Іван Павлович Багрянйй (1906 – 1963) — яскрава й неординарна постать в історії української культури, навколо якої ще й сьогодні існують міфи та домисли. Незважаючи на велику кількість літературознавчих досліджень, ужиттєписі та творчій біографії письменника є ще “білі плями” та “непрочитані” місця. Навіть рік народження в критичних джерелах визначався по-різному. Так, переважна більшість дослідників, зокрема еміграційних, Ю.Войчишин, В.Іваник, Ю.Лавріненко, Д.Нитченко, Б.Романенчук, наголошували на тому, що письменник народився у 1907 році. Такі літературознавці, як М.Жулинський, О.Гаврильченко, А.Коваленко — автори передмови до роману “Сад Гетсиманський” (К.: Дніпро, 1992) “Штрихи до літературного портрета Івана Багрянного”, — аргументуючи свою версію, посилаються на метричну книгу охтирського Покровського собору за 1906 рік, у якій і був зроблений запис за № 104 про народження Лозов’ягіна Івана Павловича. Цей рік зазначив і сам письменник у студентській анкеті Київського художнього інституту.



У цікавому і ґрунтовному романі-дослідженні Олександра Шугая “Іван Багрянйй, або через терни Гетсиманського саду”, яке дає відповіді на численні запитання шанувальників творчості Багрянного і вражає величезною кількістю не відомих раніше архівних джерел та спогадів очевидців, також наголошувалося, що рік народження Івана Багрянного — 1906. Для підтвердження О.Шугай вмістив спогад сестри письменника Єлизавети Павлівни: “А було нас, дітей, аж восьмеро... Тільки що ж, четверо померло маленькими. І виросло четверо. Федір — найстарший, з 1905-го. За ним — Іван, 1906-го. В біографії написано: 1907-го. Але то не так. Він з 1906-го. Між ним та Федором — різниця всього лише один рік. Це я добре знаю”. Отже, цього року українська громадськість відзначатиме сто років від дня народження прозаїка, поета, драматурга, публіциста, художника, громадсько-політичного діяча Івана Павловича Багрянного.