

ДРАМА І ТЕАТР УКРАЇНИ 1940–1950 років

Леонід Барабан

За чотири роки війни українська драма й театр пройшли довгий і важкий шлях. Разом із військами після звільнення театральні колективи поверталися до рідних місць. Всупереч труднощам соціального та ідейного стибу, розвивалися всі сценічні жанри, певною мірою збагачувався виражальний арсенал, поглиблювався психологічний і філософський вимір трактовки образів, розкривалися нові проблемні обшири драматургії. І. Кочерга, Ю. Мокрієв, О. Копиленко творили в евакуації, інші – Л. Дмитерко, Я. Галан, М. Зарудний, О. Коломієць – ще воювали й писали на фронтах, К. Герасименко загинув на полі битви, О. Корнійчук займав високі урядові пости, а Ю. Яновський, О. Підсуха, О. Корнієнко, О. Ільченко трудилися в тилу.

Пізніше з архівів, коли вони стали доступними історикам театру, стало відомо, що саме на цей час уже загинули в сталінських концтаборах видатні діячі української сценічної культури і слова як Є. Плужник, М. Куліш, В. Ярошенко, К. Буревій, Я. Савченко, А. Крушельницький, М. Козоріс, Л. Пахаревський, П. Ванченко, М. Вороний, Л. Старицька-Черняхівська, С. Єфремов, М. Ірчан, К. Котко, В. Свідзинський, Г. Хоткевич, Ф. Якубовський, І. Крушельницький та багато інших. Загалом на фронтах і в таборах загинуло понад 300 театральних митців (серед них якнайбільше драматургів).

В еміграції на цей час перебували драматурги В. Винниченко, Г. Лужницький, Л. Коваленко, І. Чолган, З. Тарнавський, провідні актори й режисери В. Блавацький, Й. Гірняк, О. Добровольська, Н. Горленко, Н. Лужницька, Г. Совачева, Т. Демчук, Б. Дніпровий, Є. Чайка-Дунаєвська, В. Левицька, критик В. Ревуцький, трудилися за океаном видатні митці сцени, театральні діячі, організатори театрів – Р. Василенко, І. Гош, Б. Грінвальдт, А. Ільків, А. Карабіневич, В. Карпак, М. Степова-Карпак, Ю. Кононів, В. Королик, С. Крижанівський, Л. Крушель-

ницька, Є. Курило, І. Лаврівська, О. Лисяк, В. Мельник, Б. Паздрій, В. Переяславець, Я. Рудакевич-Пінот, К. Савицький, В. Середюк, Л. Сердюкова, В. Стригун, Н. Тарновецька, Р. Тимчук, Й. Терлецький, Р. Турянська, М. Французенко, Л. Чепіль-Шашаровська, І. Чорновіл, В. Шашаровський, О. Шисацька, М. Шумська, С. Шумський та ще сотні інших. Цей перелік далеко неповний, бо кожен митець, де б він не перебував, не лишався осторонь битви за визволення.

У першій половині 1940-х років у театрах України здебільшого йшли агітаційно-публіцистичні вистави. Явище це характерне й зрозуміле в театральному мистецтві країн Південно-Східної та Центральної Європи, бо саме на їх свободу зазіхнули різноманітні окупанти. До помітніших здобутків драматургії варто віднести тільки драми “Фронт” О. Корнійчука, “Нічна тривога” І. Кочерги, “Чому не гаснуть зорі?” О. Копиленка, “Земля” Ю. Дольд-Михайлика, “Журавлі летять” Ю. Мокрієва, “Син династії” Ю. Яновського, але ці п’єси не були позбавлені від впливів публіцистики. Однак, незважаючи на всі труднощі й суперечності, евакуацію та й реєвакуацію, драматургія й театр України завжди бачили своє завдання в духовному загартуванні сучасника, в необхідності говорити гірку правду про битву з фашизмом. Драматурги зверталися до гострих подій, а в основу п’єс нерідко були покладені недавні бойові епізоди, хоча і в п’єсах, а згодом і у виставах це не завжди знаходило відповідне художнє втілення, а герої іноді мали не дуже переконливі риси.

У кращих п’єсах цього періоду, а саме “Початок битви” Л. Первомайського (1943), “Вірність і зрада” Ю. Мокрієва (1945) можна віднайти справжній пафос, мистецьке тяжіння до узагальненого характеру захисника народу, звучання важливих проблем громадського значення. До кінця 1945 року в Україні вже працювало 75 музично-драматичних театрів, більше півсотні драматургів.

У середині 40-х років особливе місце в репертуарі театрів посіла драматургія О. Копиленка, де чи не вперше в ХХ ст. порушувалися важливі проблеми зіткнення в характерах і в свідомості героїв нового й старого, спрямовувалася ідея на викорінення бюрократичних рис чиновництва. Закони театрального мистецтва були для драматурга не нові, бо ще в кінці 1920-х років він виступав як театральний рецензент, а в першій драмі “Десятикласники”, яку О. Копиленко розпочав у 1939 році і остаточно завершив у 1944 році, цікаво й ґрунтовно проаналізувавши своєрідність юнацької психіки, формування у молоді індивідуальних рис, почуття дружби й любові до праці у підростаючого покоління. На той час це був подвиг для митця, бо він відходив від тих канонів, які постійно нав’язувала партійна ідеологія.

Водночас з цим драматург порушував питання духовного начала в людині, необхідність її морального зростання, стверджував дружбу як основну рушійну силу у взаємостосунках між людьми, а також виводив думку, що повсякденна праця має стати потребою й радістю для кожного члена суспільства. 1943 року він завершив психологічну драму “Хуртовина”, де йшлося про неабияку мужність українців у роки Другої світової війни, їхнє протистояння жорсткій навалі фашизму, щоденний подвиг у двобої з окупантами. Цю тему розкрито і в драмі “Лейтенанти”, яку драматург цікаво вирішив за одноіменною повістю 1948 року (не була поставлена).

Критика тоді зазначала, що О. Копиленко “добре знає життя та історію українського народу”¹ і спроможний писати історичні п’єси. Додамо, що саме О. Копиленко не нав’язливо вчив і молодь, і старше покоління шанувати історію, бережно ставитися до кожного її факту. Цю важливу й дотепер думку драматург подавав без зайвого моралізаторства, набридливих повчань. Тому в його кращій на той час п’єсі “Чому не гаснуть зорі” не було “заплутаної інтриги”, про конкретну історичну подію він розповідав у діалогах і монологів героїв просто та зрозуміло, без будь-якої ускладненості чи туманності². Академік М. Рильський сказав

про його історичні п’єси О. Копиленка, що в них автор “завжди умів читати факт, бачити і слухати його”³.

Зауважмо, що ця колоритна психологічна історична драма, яку автор вивершив на початку 1944 року, мала значний резонанс, а згодом зазнала різкої критики і навіть була заборонена. Ще йшла війна, і тому сюжет був спрямований на перегуки із героїзмом минулих епох. Після 1946 року з волі компартійних ідеологів та ортодоксальної театральної критики драму було піддано критичному остракізму, нищівному засудженню обраного сюжету. Однак саме нею 1944 року відкрив свій перший повоєнний сезон музично-драматичний театр у визволених Чернівцях. Відомий на той час режисер-постановник В. Василько та чудовий сценограф Д. Власюк створили видовищну патріотичну виставу, позначену атмосферою мужності, незламності українців у боротьбі з гнобителями. Вона розкривала реалії історичної події більш як трьохсотлітньої давнини – взяття і зруйнування запорозькими козаками на чолі з ватажком Іваном Сулимою ворожої тоді фортеці Кодак на Дніпрі, яку ретельно охороняли німецькі ландскнехти та польські драгуни. Сама драма і вистава справедливо були.

Ні автор, ні постановники не вдавалися до ідеалізації козацької минувшини, до факту оплакування минулого, а робили ідейно-тематичну лінію співзвучною часові. В. Василько, за свідченням критики, “вирішував спектакль у плані умовно-романтичної драми, її найбільшою увагою були майстерно розроблені масові сцени”⁴; він використав багаті традиції українського театру й досягнення вітчизняної режисури, зокрема М. Садовського та Леся Курбаса. Режисер прагнув саме на зразках героїчного минулого, власне на щоденній відвазі козаків, їх мужності прищепити національно-патріотичну гордість за славні сторінки історії, привести у співзвучність минуле й сучасне.

В. Василько, як згадували згодом актори Ю. Козаковський, Л. Луганська, Г. Янушевич, особливо любив цю драму, добивався створення атмосфери взаємодовіри та підтримки під час репетицій, спеціально організував кілька занять з історії Запорозької

Січі та її ватажків за матеріалами дослідника цього періоду Д. Яворницького⁵.

Про мету свого бачення цієї драми на театральних підмостках В. Василько писав: “Ми ставили собі завдання створити патріотичну виставу про волелюбність українського народу, про його мужність, про велику любов до Батьківщини, про героїзм, самопожертву, подвиг. Ніколи Україна не буде рабою! Так можна сформулювати й ідею нашої вистави”⁶. І спектакль справді ніби став відповідати на запитання, закладене в поетично-метафоричній назві “Чому не гаснуть зорі”, – а не гасли вони тому, що безсмертні подвиги козацтва вкарбовувалися в душі нащадків навечно. На сцені ніби оживали образи славних козаків-запорожців Івана Сулими (актор В. Сокирко), Задерихвоста (П. Міхневич), молодого козака Данила (Ю. Величко), відважної козачки вдови Насті Соломахи (Г. Янушевич), козаків Смика (І. Дудич), Ганжі (Т. Петрик), Павлюка (Є. Степанов), сміливої дівчини Катерини (Ю. Розумовська) та інших. Критика одногосно зазначала, що й актор Ю. Козаковський у ролі Атілли не утрирував образ ворога, а показав його звичайною людиною, що волею долі змушена була вдатися до жорстокої войовничої діяльності.

Згодом В. Василько змушений був каятися за цю виставу, адже про неї йшлося у горезвісній постанові ЦК КП(б)У “Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР та заходи до його поліпшення” (1946), де вона значилася як націоналістична, що вихваляє буржуазне минуле, славить архаїку, проповідує хуторянську відсталість.

І все ж театр встиг у липні 1945 року показати виставу ще й у Києві, де вона проходила з аншлагом, а критика високо оцінювала роботу колективу⁷. Більше того, виставу дивилися тодішні секретарі Компартії України і навіть дякували акторам за неї. Однак пізніше невідомо з яких причин на неї накинута театральна критика Буковини, а згодом і всієї України. І все ж справа з виставою не закінчилася тільки в Чернівцях, бо вже 1946 року партійне керівництво констатувало, що “цей спектакль для бандерівців, а не для радянської людини”. Згодом з’явилися огульні замовні статті у періодиці,

що колектив театру “надміру захоплюється етнографізмом, не вміє виховувати маси”. Тому спектакль було знято з репертуару, а в березні 1948 головного режисера, який поставив його, звільнено з роботи. Згодом він залишив Чернівці й переїхав до Одеси⁸.

Постанова ЦК КП(б)У була прийнята 12 жовтня 1946 року й мала гучну на той час назву “Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення”⁹. У ній суворо зазначалося, що більшість театрів захопилася творами так званої “старої української спадщини”, яким належить лєвова частка в загальній кількості постановок; що серед них є чимало п’єс, які “зображають життя неправильно і фальшиво, прикрашають минуле в ідилічні тони, проповідують віджилі ідеї та відсталі погляди, які кличуть глядача не вперед, а назад”¹⁰. Особливо це стосується постановок “старого етнографічно-побутового репертуару, більша частина яких здатна виховувати глядача лише в дусі національної обмеженості і відриву від актуальних питань сучасності”¹¹. Далі у постанові мовилося, що, допускаючи проникнення на сцену таких низькопробних та шкідливих п’єс, як “Кум мірошник” Д. Дмитренка, “Запорізький скарб” К. Ванченка, “Бувальщина” А. Велисовського, “Хмара” О. Суходольського та інших, театри фактично скочуються до глибоко ворожої суспільству буржуазно-націоналістичної “просвітянщини”. Стверджувалося, що в деяких п’єсах сучасна тема розробляється примітивно, а в сюжетній розгалуженості мають місце прояви національної обмеженості, помилки і перекручення буржуазно-націоналістичного характеру, зокрема і в “Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка”¹².

Звичайно, що п’єсу було знято з афіш; театри Києва, Тернополя, Івано-Франківська, Луганська, Черкас і Запоріжжя, де завершувалися її репетиції, відразу припинили працю, а режисери почали один за одним визнавати “помилки” в оцінці тематики драми, відхрещуватися від її постановки.

Спробуємо з’ясувати, чи справді драма “Чому не гаснуть зорі” містила помилки буржуазно-націоналістичного змісту, чи справді в ній ідеалізувалися представники експлуататорського класу, вихвалялися

пережитки старовини, не показувалася боротьба між гнобителями та пригнобленими (а все це їй приписувалося!)?

Драму “Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка вперше було видрукувано в журналі “Українська література” в березні 1945 року¹³, коли ще Південно-Західну Європу не повністю було визволено з-під окупаційного режиму. Під текстом стояла дата написання – 1944. Значить, задум п'єси виношувався автором у дні Другої світової війни, отже, її події, звичайно, впливали на вибір, обмальовку характерів, на ідейно-тематичне спрямування. В основу сюжету лягли тільки епізоди з діяльності кошового отамана Запорозької Січі Івана Сулими, згодом – гетьмана нереестрових козаків, з якими він брав участь у походах проти турків. У серпні 1635 року очолювані ним невеликі козацькі загони зруйнували фортецю Кодак на Дніпрі, збудовану польською шляхтою та німцями, аби ізолювати Запоріжжя від України. З архівів, правда, відомо, що за Прутським договором Кодак як фортецю повністю зліквідували від іноземців тільки в 1711 році. Іван Сулима дав імпульс цій битві й не претендував, як твердили деякі історики, на гетьманство, він тільки боровся за вільну українську землю і цьому присвятив своє існування. Зрадженого саме реєстровими козаками, ватажка було передано королівській шляхті, піддано тортурам і страчено на шибениці. Драматург з цього бурхливого життя Івана Сулими обрав лише часточку діяльності полковника, а саме підготовку і штурм фортеці Кодак. Як свідчать козацькі літописи, комендантом Кодацької фортеці тоді був німецький полковник Йоган Мортон. Власне ці особи – Сулима та Мортон, а також козацькі старшини Ганжа й Павлюк – історичні, решту образів створила творча уява драматурга, спираючись на народні думи й перекази. З-поміж них – дві прекрасні жіночі постаті: вдова Настя Саламата та її дочка Катерина, а також кобзар Перехрест, січовики Непийчарка, Очкур, Свербигуз, Кваша, шинкаря Гандзя, втікачі від кріпосників-панів Смик, Скорбота, Голота, січовик Задерживіст та інші.

Заспівом п'єси була картина, події якої розгорталися в липні-серпні 1635 року в

старому лісі на високому березі Дніпра, над порогами й недалеко від славного козацького шляху. Тут Сулима випадково зустрівся зі сліпим кобзарем Перехрестом, від якого довідався про страшні знущання ландскнехів над селянами та козаками, котрі охороняли Кодак. Потім дія відразу перекидалася на хутір-зимовник Насті Саламати, далі – у службові кімнати коменданта фортеці Кодак Мортон, що їх пильно охороняв німий євнух Гурданей.

Вирішальна третя дія ніби переносила глядача на Сокоринський шлях, до корчмарки Гандзі, яка переховувала селян від знущань панів. І тут найбільше розкривався трагізм ситуації. Четверта дія насичена елементами побуту низового запорізького війська та розкриває підготовку до штурму укріпленої фортеці. Автор яскраво висвітлив патріотизм, душевну щедрість Івана Сулими, його талант військового ватажка. У фіналі було видно кодацькі фортифікаційні укріплення, плац, сторожову вежу, де стояла велика гармата, зубчаті мури зі стрільницями, куди теж були вмонтовані менші гармати. Гинуть тут молода українка Катерина, інші козаки, але загарбника подолано. І в цей же час з'явилися Настя з Данилом – вони несли мертву Катерину. А Сулима, піднімаючи булаву, говорив: “Звитяжці-лицарі! Зборонці козаки!.. Дивіться, сини! Українська мати тяжку свою скорботу, горе своє люте на руках несе!”. “Козаки схилили голови в жалобі”, – констатував наприкінці драматург¹⁴.

Отже, нічого “буржуазно-націоналістичного” не було, йшлося лише про конкретний факт із життя реальної людини. О. Копиленко зобразив головного героя в полоні роздумів над невдачами, у битві з обставинами, в які потрапляв. Однак страждання його не песимістичне, він знав, в ім'я чого треба все витримати, здолати. Адже його доля – це не просто легкі й спритні перемоги над ніби-то нерозумними турками, німцями чи поляками, а завжди жорстокий двобій протилежних таборів, це битва зі злом, де найбільше гартувалася незламність, непереможність українця як у XVI, так і в XX ст. О. Копиленко не можна було приписувати “націоналістичних викрутасів”, оскільки його

твір позбавлений панування ідеї, згідно з якою спотворювалася історична дійсність, а навпаки – відображалось те, що народжувалося потребою в роки битви з фашизмом, передавалася правда про минуле й проводилася аналогія з подіями Другої світової війни.

О. Копиленко намагався уславити не героїзм пориву, а героїзм буднів козацтва, героїзм внутрішній, моральний, без видимого зовнішнього блиску, сповнений тривоги. Адже серед очолюваних Сулимою козаків були не тільки патріоти, але й відщепенці, відступники, шпигуни, зрадники, ті, хто завжди за срібляки міг продавати Вітчизну. Кошовий Січі Запорозької знав про це, коли виголошував: “Що чиниш, Непийчарко? Щоб з нас вороги сміялися? Сміятимуться. Мовляв, козаки, мов ті пацюки, самі себе гризуть. А нам силу скупчити слід. Нам сила зараз у потребі. Не стрибайте мені межі очі, кошовий усе бачить! А ворог той у фортеці хутко, дуже хутко свого досидить. Кошовий про це дбає. Я вас поведу на басурмана, і на пана, як і досі водив. А хто насмілиться голос розбрату ще підняти – сам голову зітну. Чуєте?”¹⁵.

Отже, у полководця лише один шлях – він обрав його давно – штурм фортеці. Гадаємо, що митець віддав перевагу ситуації вибору, його герой непохитно йшов своїм тернистим шляхом і перемагав. Шкода тільки, що театральна критика саме цього не помітила й піддала п'єсу безпідставній огульній критиці, що й призвело до заборони. Згодом це було офіційно зафіксовано в горезвісній постанові 1946 року. Відгосл про це мав місце і в 1970-х роках. “Підвищений інтерес до позитивного досвіду історії, – констатувала значно пізніше театральна критика, – часом переростав в ідеалізацію минулого, історичні події відображалися у псевдоромантичному освітленні (“Чому не гаснуть зорі” О. Копиленка у Чернівецькому театрі)”¹⁶.

Дослідники історії театального мистецтва й понині заборгували з аналізом таких вистав і п'єс кінця 1940-х, як “Квартет” І. Кочерги (1942), “Дні війни” В. Суходольського (1943), “Над Черемошем” Ю. Мокрієва (1944), “Син династії” Ю. Яновського (1944),

“Літак спізнюється на добу” І. Савченка та Н. Рибачка (1945), “Архітектор Дніпровий” І. Кологойди (1946), “На Україні милій” І. Чабаненка (1946) та інших, що теж були зняті з репертуару театрів після появи вищеназваної постанови (вистави за ними здійснили театри Донецька, Хмельницького, Кіровограда, Херсона, Вінниці, Одеси).

Не заслуговувала на осудження та заборону й вітчизняна класична драматургія, яка постійно живила й досі живить репертуар театрів України. Зрештою всі світові режисери ХХ ст. підкреслювали, що класика вічна і неповторна. Так, за свідченням відомого бібліографа М. Комарова, впродовж 1906–1912 років, п'єса “Кум мірошник, або Сатана в бочці” Д. Дмитренка лише в 1907 році розійшлася тиражем п'ять тисяч примірників; “Запорозький скарб” К. Ванченка (перша назва “Запорожський клад”) 1906 року мав небачений на той час тираж три тисячі примірників і розійшовся в продажу протягом місяця; “Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай” А. Велисовського вийшла друком накладом у чотири тисячі примірників 1909, а потім кілька років поспіль перевидувалася в Києві та Харкові; драма “Хмара” О. Суходольського вперше побачила світ 1906 року в Києві п'ятитисячним тиражем, а виставлялася на сцені ще з 1893 і завжди мала успіх (1911 вона вийшла друком – дві тисячі екземплярів, і теж розійшлася впродовж одного місяця)¹⁷. Шкода тільки, що нині, в ХХІ ст., театральна громада ніяк не спроможеться перевидати ці драматичні шедеври, більшість яких перекладена іноземними мовами (сербською, болгарською, молдовською).

У грудні 1944 року була поставлена (слідом за “Фронтом”) комедія О. Корнійчука “Місія містера Перкінса в країну більшовиків”, але вона була витримана в дусі тодішніх ідеологічних настанов, а отже – з ознаками фарсу, однак в репертуарі вона не затрималася.

Наполегливо працював упродовж 1941–1945 років Іван Кочерга. Після вдалих п'єс про життя в тилу (“Нічна тривога”, “Китайський флакон”) та на окупованій території (“Тиша”, “Квартет”) митець знову звернувся до історичної тематики. У кінці 1944 журнал

“Українська література” (№ 12) опублікував його драматичну поему “Ярослав Мудрий”. Патріотичний пафос її був теж зумовлений подіями Другої світової війни. Драматурга захопила складна епоха князювання Ярослава й сама постать князя. Успіх поеми був забезпечений більш-менш правдивим зображенням минулого, відвагою її героїв. На тлі мужньої боротьби за звільнення України від фашистської навали змалювання давнього Києва як “слов’янської Еллади” звучало дуже актуально. Ідея єдності земель, дружби, гордості за величну історію народу, за красу його культури посіла головне місце в п’єсі, пронизувала помисли та вчинки князя Ярослава та інших дійових осіб.

Ідея державності, напруженої боротьби, в якій тільки й можна здобути мир та щастя, – ось та думка, якою керувався князь у пошуках “правди і мудрості життя”: “бо кроткий вік без крові не создать, раніш закон, а потім благодать”¹⁸. Цікавою, складною та суперечливою у драмі подано постать Ярослава Мудрого. Жорстокий завойовник і мудрий книголюб, творець першого зведення руських законів – “Руської правди”, і грізний князь, що залізною рукою скарав у міжусобній боротьбі навіть найближчих родичів, лукавий політик і натхненний будівничий. Але у п’єсі І. Кочерга відійшов від багатьох цих рис, а відкрив насамперед моральні цінності наших далеких предків, їхні ідеали, їхню безмірну, всеосяжну любов до батьківщини. Це притаманне не тільки Ярославу, а майже всім героям драми. Шкода, що критика як тоді, так і тепер цього не зрозуміла.

Адже заради Вітчизни, заради її спокою і розквіту, князь Ярослав вів свої полки проти чуді, проти печенігів. А вже вставши – хоч ненадовго, – з бойового сідла, брався за просвітництво, починав будувати храми, бо для нього “мир і труд – це благо основне”. Ярослав був твердо переконаний, що добро й матеріальні блага на своїй землі можна утвердити лише чіткими законами, мудрими рішеннями.

Свою любов до рідної оселі він зумів передати своїм дочкам – Анні та Єлизаветі. Любов’ю, теплом сповнені слова Єлизавети про Київ: “Коли сюди приїхали ми в маї, і

солов’ї співали над Дніпром, що миготів на сонці сребром, з того часу я Київ полюбила...”. Обидві князеві доньки з сумом говорили про розставання з рідним краєм, коли їх батько видаватиме заміж – Анну за французького короля, Єлизавету – за норвезького витязя Гаральда. Але ще виразніше передано силу любові до батьківщини серед простого люду, зокрема в образах Свічкогаса, Милуші, Журейка та інших. Веселий монах Свічкогас, любитель випити й пожартувати, тікав з варягами, подорожував, плавав морями, але не зміг втопити у вині, заглушити дзвоном золота любові до свого краю, а тому повернувся до Києва, до Ярослава, впав на коліна і попросив прощення. Микита ж, син новгородського посадника, скривдженого великим князем, жив із прагненням відплатити за батька й за весь Новгород. Власне, і в Київ, у княжі палати, прийшов він, аби помститися. Але коли Микита переконався у правоті Ярослава, який дбає про могутній Київ, про найпрекраснішу державу, він постарався втамувати свій гнів, глибоко сховати на дно душі жадобу помсти і влився в лави будівничих Київської Русі.

Розкриваючи образи Свічкогаса та Журейка, автор показав, як уміли наші предки любити й ненавидіти, прощати й ставити понад усе загальнодержавні інтереси. Діями кожного з цих героїв І. Кочерга возвеличував ідеал вірності. Каменярь і муляр Журейко, засуджений на смерть, дізнавшись, що “за Доном збирається орда”, мчав у Новгород, збирав рать, потім прибув до Києва й оповістив про все Ярослава, а після смерті Милуші поїхав у далеку Тмутаракань, щоби там служить князеві. Милуша теж виявила велику мужність, сповістивши про заколот проти князя, хоча згодом поплатилася за це життям. Дуже вражала в поведінці Милуші скромність, порядність, відвертість, делікатність. Це ознаки високої вихованості, що передавалися від покоління до покоління як високі моральні цінності нашого народу. У фіналі прозвучала виразна думка, що святістю для наших предків була безкорислива повсякденна любов до Вітчизни й ненависть до її ворогів. Отож і піклування князя про народ подано не ідеалізовано (а деякі кри-

тики навіть стверджували, що ідеалізовано-спрощено), а глядачі згодом захоплено сприймали піднесений фінальний монолог Ярослава, бо в ньому висловлено думки, співзвучні з гуманістичними прагненнями українця, з настроєм людей, який панував при наближенні перемоги над ворогом.

Перша постановка драми “Ярослав Мудрий” у Харківському академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка (а це сталося після переможного закінчення Другої світової війни) мала виразне гуманістичне звучання. Цьому сприяли не тільки патріотичний зміст драми (власне, трагедії), але й місткість художніх образів Ярослава, Микити, Журейка та інших, поетичність авторської мови, майстерно виписані діалоги, ситуації. Згодом сценічне прочитання цього твору здійснили інші театри України.

На превеликий жаль, через бюрократизм критиків та ідеологів від культури, особливо захисників теорії соцреалізму, історична драма І. Кочерги не була удостоєна Державної (тоді Сталінської) премії, хоч Харківському академічному театрові ім. Т. Г. Шевченка за постановку вона була заслужено присуджена. Цю подію довго коментували в мистецьких колах, особливо в діаспорі, але драматург на цю тему ніколи і нічогоне говорив. Варто зазначити, що такої нагороди удостоювалися тоді зовсім незначні драматичні твори. Премію у 1946 році присудили режисерові М. Крушельницькому, акторам І. Мар’яненку (Ярослав), О. Сердюку (Микита), Є. Бондаренку (Свічкогас).

У 1944–1945 роках поряд із драмою І. Кочерги з’явилися ще кілька п’єс на історико-патріотичну тематику, зокрема драми “Параска з Трилісів” В. Чередниченко, “Мужицький посол” Л. Смілянського та ін. П’єсу “Мужицький посол” (1944) Л. Смілянський присвятив подіям так званих “кривавих виборів” у Галичині 1897 року, які розгорнулися навколо висунення від селян кандидатури І. Франка в депутати австрійського парламенту, що, на превеликий жаль, це не зреалізувалося.

Театральна критика й досі не згадує, що першою значною роботою В. Яременка в Національному театрі ім. М. Заньковецької був саме образ велета думки й праці у

виставі за п’єсою Л. Смілянського (кінець 1945 року). В. Яременко (і це тепер стало відомо) з документів довідався, що І. Франко мав неспокійну вдачу, напружений рух своїх думок він супроводжував ходінням. Ліву руку тримав у кишені, а правою ритмічно робив жест, подібний до руху сівача. Цю звичку і актор трансформував у сценічну метафору і цим досяг успіху.

Загалом ця акторська робота В. Яременка викликала жваву дискусію, бо дехто стверджував, що І. Франко був стриманим, однак усі сходилися на тому, що у трактовці майстра сцени цей велет думки виступав винятковим інтелектуалом, носієм виняткової культури, ерудованим захисником соціальної справедливості. Театральна критика зазначала, що В. Яременко “змусив усіх повірити, що Франко був саме таким, яким він його відтворює”¹⁹. Критики Б. Завадка та Ю. Турчин також стверджували: “Актор досягнув того, що враження від сценічного образу Франка збіглося з тим уявленням про автора, яке постає при читанні його поезій, повістей, наукових праць і при вивченні його безпосередньої практичної громадсько-політичної діяльності”²⁰.

Серед п’єс, написаних у роки війни, слід згадати також драму Г. Плоткіна “Одеса” (1945) та ін. Отже, кількісно драматургія цих років була чималою – понад двадцять творів написано в цей період. І хоча художній рівень деяких ще був невисоким, однак вони відіграли велику мистецьку роль і не бліднуть перед справжніми досягнення митогочасної драматургії.

Невичерпна тема героїзму, проявленого у війні, привертала увагу українських драматургів й пізніше. Гідне прославлення подвигів народу стало обов’язком для митців слова. Ця тема по-різному прозвучала у таких п’єсах як “Генерал Ватутін” Л. Дмитерка (1947), “Під золотим орлом” Я. Галана (1947), “Професор Буйко” Я. Баша (1950), у драмах “За другим фронтом (1949) і “Життя починається знову” (1950) В. Собка, “Нескорена полтавчанка” П. Лубенського (1944), “Прага залишається моєю” Ю. Буряківського (1951) та ін.

Спільною рисою для цих п’єс стала їх історична достовірність, адже їх герої –

справжні звитяжці на війні, а саме партизанський лікар професор Петро Буйко (спалений живим), підпільниця-полтавчанка Ляля Убийвовк та інші мужні сини й дочки нашого народу, які віддали своє життя в боротьбі за щастя й свободу. Дещо пізніше ця тема почала розроблятися глибше і більшою художньою виразністю, вчинки героїв обґрунтувалися не з політичних позицій, а йшли від душевного поклику (“Україна в борні” В. Харченка, “Лейтенант Базиль” Б. Колодного, “Тил” М. Зарудного).

Історична тема і тема Другої світової війни після постанови 1946 року розроблялися повільно, частково, для художньо-сценічного опрацювання обиралися події чи епізоди вторинні або ті, які працювали на соціалістичну ідеологію, партійну догматику. Дуже багато гіркоти вилилося на тих майстрів слова і сцени, які зверталися до діяльності загонів Української Повстанської армії, підпільних угруповань під проводом Степана Бандери, постатей, які перебували в загонах Європейського руху Опору.

Тема Другої світової війни ще й досі, в XXI ст., привертає увагу як театрів, так і драматургів, і залишається дуже актуальною. За будь-яких обставин оцінювати життя людської совісті, робити героїв носіями ментальності й духовності – основне завдання митців слова і сцени при показі подій Другої світової війни. Це потрібно, аби уроки з минулого були враховані в розбудові майбутнього. Цю думку неодноразово висловлювали наші сценічні митці Н. Горленко, Г. Совачева, О. Добровольська, Н. Ужвій, Г. Янушевич, О. Кусенко, Ю. Ткаченко, В. Винниченко, Олександр Олесь, С. Черкасенко, М. Рильський, І. Кочерга, О. Гончар, Г. Лужницький, В. Блавацький, М. Стельмах, О. Коломієць, І. Драч, Я. Стельмах, Л. Курбас, А. Бучма, Й. Гірняк. Усі вони чи словом, чи акторською майстерністю досліджували питання, що таке патріотизм, сміливість, людяність українця, що робить ці риси незнищенними, бо українцю впродовж багатьох століть довелося шукати й знаходити сили в протистоянні з найжорстокішими обставинами. Загалом хоробрість і непереможність українців відомі з давніх давен. Тому в драмі “Генерал Ватутін”

(перша назва “Хрещатий Яр”) Л. Дмитерко торкнувся підготовки битви за Київ, зародження сміливого плану розгрому манштейнівського “кулака”, подвигу простих солдатів, які гинули під час переправи через Дніпро, однак ці історичні події автор відтворив недостатньо художньо, більш публіцистично.

Найкраще вдався драматургові (як тепер видно) образ Прохора Прокопчука – ординарця генерала (його роль у виконанні О. Анурова в Національному театрі ім. Лесі Українки була удостоєна кількох високих театральних нагород). Людина вистоїть – стверджував цим образом автор, а за ним і більшість акторів України, які грали цю роль, – солдат вистоїть за будь-яких обставин. При цьому він здатний на подвиг і самопожертву. Саме цей образ приніс драмі популярність, і п’єса вперше побачила сцену в перекладі з української.

У драматургії кінця 40–50-х років поряд із зображенням подвигу людей на війні іноді з’являлися п’єси супутньої тематики. Це відобразилося в драматичних творах “Під золотим орлом” Я. Галана (1947), “За другим фронтом” (1949) і “Життя починається знову” (1950) В. Собка, “Під зорями балканськими” О. Левади, “Мати” Ю. Мокрієва, “Соколята” П. Лубенського, “Серце солдата” Г. Плоткіна, “Я живу” М. Пінчевського та ін. Події трагедії Я. Галана “Під золотим орлом” розгортаються в повоєнній Німеччині. Герої – переміщені особи, які після звільнення з концтаборів потрапили під різноманітну військову опіку. Велася прихована битва за кожну людину. Мужні й непохитні у своїй відданості Вітчизні гинуть Ганна Робчук і Андрій Макаров, але розпочата ними справа перемогла. Врятований американською журналісткою список бажаючих повернутися додому передано до посольства. Трагедія Я. Галана “Під золотим орлом” стала першою політичною п’єсою повоєнних років, але вона будувалася на невірному тлумаченні класових битв, що знизило її художній рівень. Краще це робив у своїх п’єсах Іларіон Чолган, який тоді проживав у Німеччині.

Для драматургії перших післявоєнних років характерним було і виявлення нових

проблем, що виникли як всередині країни, так і в міжнародному житті. Не можна було сподіватися, що відразу будуть створені високохудожні п'єси та вистави про повоєнні роки, але такий початок дали драми й комедії "Райське яблуко" А. Головка (1946), "Ковалева криниця" М. Ятка (1946), "Коли пахне яблуками" С. Скляренка (1946), "Міліонер" Д. Суптелі (1946) та ін. Але й це припинилося, бо горезвісна постанова ЦК КП(б)У, яка ніби-то застерігала від послаблення художності ідейного пафосу, який мав місце в п'єсах, насправді ж відбивала майстрів від написання творів про сучасність. Критикуючи ніби-то ідейно хибні та недосконалі п'єси, вказуючи драматургам і театральним колективам на недостатню активність в опрацюванні сучасної теми, постанова насправді надовго загальмувала мистецьке осмислення дійсності. Українські драматурги довго не могли отямитися від неї, хоча писати не полишали. О. Довженко завершив "Потомки Запорожців", Я. Галан "Любов на світанні", Ю. Яновський "Дочка прокурора"; з'явилися нові п'єси І. Кочерги, М. Зарудного, О. Підсухи, Г. Плоткіна, В. Суходольського, Ю. Буряківського, З. Прокопенка, Г. Мізюна, І. Муратова, В. Щоголіва.

У драматургії 40–50-х років мали місце ще й негативні тенденції, породжені фальшивими настановами так званої "теорії безконфліктності" та іншими партійними постановами в галузі культури, – в ряді п'єс і вистав дії зводилися до розв'язання дрібних побутових чи виробничих проблем. Негативно позначилося й намагання ігнорувати чи згладжувати соціальні конфлікти або зводити їх до сутички хорошого з кращим. Такі п'єси не витримали перевірки часом.

В активі 40–50-х років лишилися ті п'єси й вистави, які розкривали негативні явища, пов'язані з перешкоджанням повоєнній відбудові. Темі праці на зруйнованій доценту Дніпровській гідроелектростанції присвячувалася п'єса Я. Баша "Дніпрові зорі" (1953). Життя робітників і технічної інтелігенції в регіонах знаходило мистецьке відображення в п'єсах "Дальня Олена" В. Суходольського (1948), "Зорі над копрами" Ю. Мокрієва (1947), "Клятва Аліни Корчак" В. Собка (1955) та ін. З успіхом ішли в театрах "Яблунова

гілка" В. Добровольського (за участі режисера Я. Смоляка), "Людина шукає щастя" А. Школьника, "На хуторі біля Диканьки" В. Минка, "Дальна луна" С. Голованівського, "Леся" М. Андрієвич, "Ярослава" З. Прокопенка, "Сусіди" О. Корнієнка. Непогані окремі образи створив і О. Корнійчук у п'єсі "Калиновий гай" (1950), але комедія хибувала здатністю "лакувати" дійсність. Герой п'єси – голова артільного господарства Іван Романюк, – заспокоївшись на досягнутому, примирився зі становищем "середняка", не поспішав наздогнати тих, хто йшов попереду, а такий метод господарювання по війні виявився недостатнім. Найбільш вдалим були образи Івана Романюка та Наталі Ковшик. Користуючись методом контрасту, драматург протиставив відсталому Романюкові енергійну Наталю Ковшик. Та на цьому все й закінчувалося. Спектакль Київського театру ім. І. Франка (нині – Національний) у постановці Г. П. Юри (у ролі Романюка – Ю. Шумський) був відзначений Державною премією. Як зазначала критика, ця вистава певний час була еталоном змалювання післявоєнного села. Жаль лише, що розроблений драматургом ще до війни конфлікт передового керівника з відсталим став водночас певним мистецьким шаблоном, породив ряд наслідувальних неоригінальних п'єс, позбавляли драматургів можливості й бажання по-справжньому подивитися на реальне життя села. Комедію було перекладено і поставлено в Болгарії, Англії, Албанії, Голандії, Китаї. Але багато моментів у п'єсі подано спрощено, недостатньо вмотивовано, необ'єктивно як із соціального, так і з художнього боку.

Власне у п'єсах про тогочасне село, а отже, і у виставах, спостерігалася звуженість драматичного конфлікту, а це породжувало інші художні прорахунки. Конфлікт виявлявся переважно в зіставленні різних методів господарювання чи різних думок про подальший розвиток села. Деяко від цього відійшли п'єси "Весна" М. Зарудного (1950), "Марія" О. Левади (1951), "Завтра вранці" О. Ільченка (1952). Це стосується також драм "Весняний потік" З. Прокопенка (1954), "Моя знайома" Л. Юхвіда (1946), "Соната" В. Суходольського (1947), "Людина повинна

жити” Л. Компанієць (1949), “Перша весна” І. Кологойди (1949), “Пісня серця” В. Вакулєнка (1954), “За моє здоров’я” М. Макаренка (1955). Театральна критика початку 50-х років була чомусь дуже упереджена щодо трагікомедії В. Собка “Щастя Трохима Корчака” (1952), – вона більше йшла в театрах поза межами України. Вперше її поставив режисер Є. Венгре в Молдові²¹ і показував у Києві, Вінниці, Одесі, Москві. Річ у тім, що В. Собко у п’єсі звернувся до дуже благородної теми – українського робітництва. У ній мовилося, як два брати-сталевари Корчаки – Трохим і Степан – зустрілися після майже 40-річної розлуки. Трохим ці роки поневірявся на ливарних заводах зарубіжжям, шукаючи щастя для сім’ї, а Степан відбудовував металургійну справу у Запоріжжі.

Трохим покинув своє село і поїхав де до брата, аби подивитися, як по-справжньому плавиться сталь, а також заробити гроші на добудову хати на Закарпатті. Але на заводі він захопився працею, вирішив залишитися і, маючи великий досвід роботи, став навіть бригадиром у мартенівському цеху, поступово завойовуючи авторитет серед робітників. Йому доручають відповідальну плавку сталі для величезної турбіни. Не зважаючи на труднощі, він добився виконання завдання. Так, поборовши перешкоди, Трохим полюбив бригаду й вирішив остаточно залишитися з нею. В. Собко створив справді сильні характери, показав глибокі переживання й сумніви свого героя, який подолав багато неприємностей і непорозумінь на трудовому шляху.

Особливо цікаві епізоди, коли виявилось, що в Трохима свої погляди на виробничі секрети, адже він сорок років працював на заводах Німеччини та США, а там доводилося підглядати, підслуховувати, навіть частувати майстрів, і один із них ледве не вбив Трохима, коли дізнався, що той зміг вивідати його секрет сталеваріння. А тому й тут, на заводі, він спершу ні з ким не ділився своїми знаннями – і тільки за сприяння брата та інших ливарників усвідомив свою неправоту, хоча це вдалося героєві нелегко.

Ситуації з братами розроблені в драмі стримано, але вони переконливі в своїй пси-

хологічній та логічній послідовності. Дуже колоритні також образи Марії Гаврилівни – дружини Трохима, Раї – дочки Степана Корчака, Григорія – робітника з бригади Вадима Сороки, молодих ливарниць-помічниць Катерини й Галини, бухгалтера Валентини Кромки. Взагалі жанр п’єси дозволив драматургу уникнути перевантаженості технічними термінами. Автор зміш побудувати достатньо цікавий сюжет, який завершується душевним монологом Трохима Корчака про щастя особисте й загальнолюдське. Критик Ол. Гладков (після вистави у Вінниці) писав: “Слід віддати належне творчому колективу театру, який на перекладному драматургічному матеріалі зумів створити виставу на дуже потрібну і цікаву тему”²². Шкода, що добротна загалом п’єса В. Собка й дотепер не одержала в Україні позитивної оцінки.

Оригінальним розв’язанням теми перебування села й росту землеробської свідомості відзначалася соціальна драма О. Довженка “Потомки запорожців” (розпочата ще 1935 і завершена 1953 року). Написаний на матеріалі сільського життя, драматургічний твір розкривав задум автора – “...розглянути життя нашого селянина на загальному фоні світової ситуації”²³, хоча драма загалом мала політичне окреслення – і це знижувало її художню цінність.

П’єса О. Довженка мала й іншу назву – “На зламі віків”. Очевидно, в ній головний герой не Петро Скидан, хоча критика дуже підносила цей образ, а старий, мудрий і досвідчений хлібороб з діда-прадіда Левко Цар. Мабуть, і сам О. Довженко це розумів, але в силу тодішніх соціальних обставин акцентував саме на Скиданові, бо автор до 1956 року бачив і занотовував, якими важкими шляхами утверджувався в Україні новий соціальний порядок на селі.

А Левко Цар не тільки вагався вступити в колективну артіль з обробітку землі, а й своєму боровся, не дивлячись на похилий вік, з колективізацією, засуджував негативні явища цього нового (читати – соціалістичного) буття. Сільського мудреця й філософа стримував від вступу до колгоспу не лише традиційний потяг до індивідуального обробітку клаптика власної землі. Будучи лі-

риком, людиною делікатною, Цар боявся грубощів, духовної ницості й примітивізму, які несла колективізація, і саме цей страх вселяла в його душу нахраписта діяльність Гусака, Вигури.

Критик С. Плачинда справедливо зауважував, що виступ Царя на сільських зборах був, по суті, “полемікою з усіма жалюгідними горе-керівниками, що завжди перетворюють чудову дійсність у нудну інструкцію”²⁴. Левко постійно обурювався ніби-то й новим, а насправді неприглядним побутом: “Од вихідного нешанобливості, утрата смаку, невеселість”²⁵. Через образ цього досвідченого селянина драматург дав чітко зрозуміти, яку пагубну роль відіграє бездарне та нікчемне керівництво.

Головна ознака цієї героїчної драми – показ конфліктів і проблем. Поряд із антагоністичним класовим конфліктом в ній розв’язувався соціально-психологічний конфлікт різних світоглядів – колективістського та індивідуалістського. Тема села, яка трактувалася завжди в історичному плані, була актуальною і для драматургів, які писали про західноукраїнське село. Тому природною була поява низки драматичних п’єс, присвячених саме галицькому селу. Гостротою конфліктів вирізняються також драми “На велику землю” А. Хижняка (1949), “Весняний потік” З. Прокопенка (1950), “На високій полонині” М. Бірюкова (1953). Проте в художньому розкритті навіть родинно-побутового конфлікту не було чіткості, драматурги більшості цих п’єс захоплювалися зовнішньою стороною подій, не заглиблюючись у розкриття душевного стану героя. Нечітко подано західноукраїнське село кінця 40-х років у цікавій драмі Я. Галана “Любов на світанні” (1949), але й без політики не обійшлося. Вдалими можна вважати хіба що образ вчительки Варвари Петрич. Вона наділена не тільки зовнішньою, а й насамперед внутрішньою красою, почуттям високої людської гідності. Сценічне втілення ці п’єси знайшли в Національному театрі ім. М. Заньковецької.

Для драматургії 1950-х було властиве прагнення показати людину праці, але в багатьох п’єсах і виставах, побудованих за усталеними схемами, часто прочитувалося

неглибоке знання дійсності, згладжування суспільних суперечностей.

Загальний інтерес викликали лише п’єси, що з’явилися в середині 50-х, а саме: “Не називаючи прізвищ” В. Минка (1953), “Дочка прокурора” Ю. Яновського (1953), “Веселка” М. Зарудного (1958), “Солдат повернувся додому” М. Бірюкова (1959), які з успіхом пройшли в багатьох містах України (особливо Львів, Чернівці, Харків, Одеса, Суми, Чернігів) і захоплювали актуальністю порушених соціальних проблем, показом морально-етичних та гуманістичних принципів у практичній діяльності дійових осіб.

Якщо чимало драматургічних творів тоді лише побіжно торкалися справді важливих суспільно-політичних проблем, то високохудожня психологічна драма Ю. Яновського “Дочка прокурора” безпосередньо (і по-містецьки досконало) наголошувала на відповідальності особи перед суспільством за долю інших людей, а її тема глибоко зводилася до психологічного розкриття провин, які мало не стали причиною людських трагедій. Заслуга Ю. Яновського ще й у тому, що важливі процеси відновлення демократичних норм і розвитку моралі у повоєнні роки він розкрив через проблему побутову, зумів висловити через буденні речі державний сенс.

У тогочасних п’єсах показ сімейних трагедій був переважно пов’язаний з наслідками війни і стосувався, як правило, буття людей старшого покоління – учасників недавніх воєнних подій. Цим мимоволі утверджувалася думка, що глибокі людські потрясіння лишилися десь у минулому. Але з’явилася драма, в якій ці уявлення досить переконливо спростовувалися, бо навіть така “благополучна” сім’я Чуйка, і така юна людина, як сімнадцятилітня Ліля, опинилися в центрі екстремальних суспільних подій, стали перед серйозними життєвими випробуваннями. Яка все ж подія була відображена в цій психологічній драмі? Це ситуація, що виникає лише тоді, коли забувають про людину, нехай це окремий випадок, але йшлося про дітей, позбавлених уваги й піклування з боку батьків. В одному випадку, як із Романом, через те, що мати вийшла заміж удруге й відіслала сина на виховання

до старої німічної тітки. В іншому – як із Лілею Чуйко, – в тому, що росла ця дівчина в родині, де мати й бабуся були зайняті лише собою, а батько – своїми справами. Тільки випадок, що Роман опинився на лаві підсудних за участь у банді грабіжників, а Ліля – у ролі свідка й водночас активного учасника цього незвичайного судового процесу, привернув увагу дорослих до дітей.

Нескладним ніби-то сюжетом драми Ю. Яновський наголошував на відповідальності не лише батьків, а й усього суспільного загалу за кожну долю, особливо юнацьку. Драма не мала трагічного фіналу. Кращі риси молодії людини – вірність у дружбі, порядність, чесність і сміливість – допомогли Лілі Чуйко знайти вірне рішення і врятувати Романа від подальшого морального падіння. Але нелегким був цей пошук виходу із ситуації, важко далася Лілі перемога. Ніхто з рідних на допомогу їй не прийшов. Умови виховання в родині зробили дівчину скритною, недовірливою; навіть у найскрутнішу хвилину не могла вона пробити стіну байдужості, яка відділяла її від батьків. Однак юнка, хоча й опинилася на роздоріжжі, не втратила віри в добropорядність.

У 1950-х роках психологічна драма Ю. Яновського завдяки вдалим театральним постановкам переросла у твір ширшого етичного плану, утверджуючи необхідність гуманного, чуйного ставлення до молоді. Моральному осудові підлягали не лише обмежені обивателі, такі як Леокадія Львівна та Кіра Карлівна. Прокурор Чуйко, який звик судити інших, сам врешті-решт опинився перед судом совісті. Саме незвичайність привернення уваги до питань, які далеко не завжди виносилися на громадське обговорення, зацікавили багато театрів не лише України, але й Росії, – п'єсу ставили колективи Молдови, Сербії, Канади, Румунії, Чехії. Найвиразнішою поміж інших була постановка драми у Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської (режисер Б. Борін, сценограф О. Плаксії) 1954 року, де вона трималася в репертуарі до 1960 року.

Оцінка п'єси Ю. Яновського критикою була досить суперечливою – від беззасте-

режних похвал спочатку до суворого й несправедливого осуду як театрів, так і драматурга протягом багатьох десятиліть поспіль. Деякі художні недогляди і загальний похмурий, на перший погляд, колорит драми начебто й давали підставу для зауважень, але “висновки” деяких критиків сягали так далеко, що повністю перекреслювали драматургічний твір. Згодом, десь наприкінці 50-х – на початку 60-х, були внесені поправки в оцінку. Уже зазначалось, що Ю. Яновський першим у на повний голос сказав про чужий, хижацький і злочинний світ, про який лише зрідка з'являлися скупі рядки на сторінках газет. П'єса розкривала трагедію батьків, які виховували дітей бездумно й тому надто пізно усвідомлювали, що вони “прогледіли” дочку чи сина, віддали їх чужому впливові. Отже, режисери при постановці п'єси правильно відстоювали її від ханжеських обвинувачень в “безідейності”, “похмурості”. В Україні неупереджений аналіз драми “Дочка прокурора” зробила сучасно дослідниця драматургії Дія Вакуленко, її думки й досі залишаються дороговказом для режисерів²⁶. Взагалі театральна критика дуже мало й неохоче аналізувала майже всі п'єси Ю. Яновського.

На початку 1950-х дещо активізувалася праця театрів і драматургів у жанрі сатиричної комедії, що свідчило про його відродження. Героями найпопулярнішої в той період сатиричної комедії “Не називаючи прізвищ” В. Минка (1954), що обійшла майже всі театри країни, стали замасковані під цілком пристойних і поважних громадян нікчемі, здирники тапройдисвіти. Образи Діани, Поеми, Карпа Карповича, Бели й Жори Поцілуйка не тільки відтворювали конкретних носіїв затхлого міщанства в усій їхній огидній суті й найрізноманітніших формах існування, але й засуджували скаредність взагалі: від політичної обмеженості, як у Карпа Карповича – представника тодішньої “номенклатури”, що не терпів ніякої критики й чия самовпевненість та короткозорість створювали сприятливі умови для процвітання бандитів і шахраїв Поцілуйка й Бели, – і до побутового нігілізму в його родині. У смішних та дотепних ситуаціях драматург (а згодом це дуже яскраво робили режисе-

ри) вивів галерею постатей відверто негативних, розкрив їхню внутрішню суть, повернув зовні мізерність їхніх інтересів. А деякі сатиричні образи містили ще й ту мистецьку широту узагальнення, яка перетворювала їх зі сценічних персонажів у художні типи.

Особливо вдалися В. Минкові Діана та Поема, за його ж словами, – “п’явки в панбархаті”, в зображенні яких драматург проявив неабияку комедійну винахідливість. Він зумів показати новітніх переродженців, затаврувати міщанство, інтереси й апетити якого давно вийшли за межі канарок на кухні чи гаптованих серветок на столі. Тодішнє, як і нинішнє міщанство вже не ховається від життя за стінами тихого сімейного благополуччя, а прагне діяльності, активності в ім’я ж таки власного найвищого благополуччя, і в зв’язку з цим виявляє надзвичайну войовничість у здобуванні престижної освіти чи “теплого” місця, де можна було б вдатися до різного роду шахрайства. Зовнішні прикмети такої “діяльності” й донині не приховують внутрішніх мотивів своєї войовничої наступальності, яка завжди лишається незмінною – якнайкраще, якнайтепліше влаштуватися у власному кублі, жити для себе, виключно з метою самозбагачення та самозбереження. І тут можна теж погодитися з Д. Вакуленко, яка справедливо зазначала, що в комедії дуже “вдало підмічено й градацію обивательщини. Поема пішла далі своєї матері, вона й її перевершила. Якщо поведінку Діани ще можна пояснити сліпим материнським інстинктом, то Поема, хижачка й ледащиця з освітою, так би мовити, переконана, “ідейна” дармоїдка – огидніша і страшніша від своєї примітивної матінки”²⁷.

І найголовніше, що тільки В. Минко в той час першим по-мистецьки виразно заговорив про це і художньо відтворив ситуації з глибоким соціальним змістом. Логічною була розв’язка: Поема, яка щоразу зазнавала поразки, врешті стала реєстраторкою чужого щастя в загсі, хоча не виключена можливість (з огляду на її хижу натуру), що вона знайде й свого Піка і стане жупелом у суспільстві.

Сатирична комедія В. Минка стала значним досягненням тогочасної української

комедіографії, хоча критика (Й. Кисельов, В. Владко, Я. Ган, Є. Старинкевич, Д. Шлапак, М. Сидоряк) справедливо наголошувала, що “автор не до кінця розкрив характер головного героя, не показав, чому саме Карпо Карпович став жертвою інтриг оміщанених дамочок”, тобто не показав “суспільних коренів, суспільної основи “піковщини”, зменшивши нерідко тим самим сатиричне звучання п’єси”²⁸.

В інших же комедіях відчувається зниження громадянського спрямування, іноді навіть невміле використання засобів жанру проти найсуттєвіших суспільних вад, що призводило до художнього збіднення, недосконалості та маловиразності. Це спостерігаємо в комедіях самого “Мовчати заборонено” В. Минка (1955) та в п’єсах “Гості з Києва” Є. Кравченка (1959), “Дорога мамочка” І. Багмута та В. Сокола (1953), “Золота метелиця” М. Стельмаха (1955). Переспів тем, приблизність образів комедійно-сатиричних і, як вірно зазначала Д. Вакуленко, “повна умовність позитивних, вигадані конфлікти і полегшені благополучні розв’язки приглушували соціальний зміст цих комедій”²⁹, жодна з яких не стала сценічним відкриттям, а жоден із героїв – художнім типом. Отже, можна зробити висновок, що тільки перша комедія В. Минка була найкращою з-поміж комедій, створених у 50-х роках.

Постановку п’єси “Не називаючи прізвищ” В. Минка найкраще і першим в Україні здійснив видатний режисер В. Оглоблін на сцені Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка. І режисер, і актори (особливо) разом із драматургом творчо підійшли до текстового матеріалу, щоразу поглиблюючи його образи, сатиричне звучання теми. Головним образом у виставі став бюрократ-роззява Карпо Карпович, якого блискуче зіграв Д. Антонович. Діану неперевірено відтворила видатна актриса В. Чистякова. Це було найбільшим досягненням українського театру на початку 50-х років.

Багатопроблемною, на перший погляд, була також сатирична п’єса О. Корнійчука “Крила”, поставлена в Національному театрі ім. І. Франка. Драматург засудив парадність,

окозамилування, формалізм. Однак п'єса, як і вистава, характеризується певною ілюстративністю та переобтяженістю ситуацій, акцентацією на дріб'язкових недоглядах.

Дослідниця драматургії цього періоду Н. Кузякіна справедливо зауважила, що саме в кінці 40-х – на початку 50-х років в Україні почала розвиватися і драматична поема, започаткована ще Лесею Українкою, і що саме цей жанр надає митцям слова і сцени можливість для реалізації різноманітних засобів виразності. Серед кращих було названо: “Весілля на війні” В. Швеця (1956), “Джерело життя” М. Ятка (1956), “Катерина” С. Голованівського (1957), “Брати” К. Жука (1957), “Казка про Чугайстра” П. Воронька (1958), “Вітрова донька” В. Зубаря (1960). У цих та й інших творах відображалися різні аспекти буття в повоєнні роки. “Проблема особистої відповідальності, – стверджувала Н. Кузякіна, – перед живими і мертвими, активність у відстоюванні правди і добра, вміння бачити благородне, як і підле, у звичайних і, на перший погляд, непомітних вчинках”³⁰ – усі ці риси робили драматичну поему придатною для сценічної реалізації, але, на жаль, надалі її розвиток припинився внаслідок ідеологічного тиску. Зазначимо, що відродилася драматична поема лише в кінці 80-х з появою “Марусі Чурай” і “Берестечка” Л. Костенко, “Тополиної Діброви” Г. Нещерет та ін.

Плідно в досліджуваній період працював у жанрі соціально-побутової драми та комедії В. Собко. Хоча критика часто недооцінювала його п'єси, іноді громила нещадно, але їх любили ставити режисери багатьох театрів. Йдеться про драми “Далекий фронт” (1948), “Капітан Коршун” (1954), комедії “Украдена база”, “Клятва Аліни Корчак” (1955), “Золоте листя” (1956), “Пісня під зорями” (1959), “Червона лінія”³¹. Варто зауважити, що п'єси В. Собка 40–50-х років здебільшого одержували перше сценічне втілення мовами тодішніх СРСР, а потім з'являлися на “рідній” сцені. Із п'єсами В. Собка це було найчастіше – більшість із них спочатку були поставлені в Москві, Тбілісі, Мінську, Кишиневі, Варшаві, Берліні, Празі, Лондоні, а потім потрапляли на сцени вітчизняних театрів.

Тепер з'ясувалося, що драматурги, розробляючи морально-етичну проблематику відповідальності героя перед суспільством за долю інших людей, зокрема проблему виховання дітей, творили поспіхом, не дбаючи про художню якість.

Проблемам моралі людини й викриттю негативних явищ, які ще довго матимуть місце у взаємовідносинах родинних та службових, драматурги 50-х рр. теж присвятили ряд п'єс. Серед них – “Шляхи людські” (1960) і “В золотій рамі” (1960) Л. Дмитерка, “Шумить Дніпро” Д. Суптелі, “Людина шукає щастя” А. Школьника, “Злам” (1956) і “Дорога спадщина” Ф. Корецького (1958), “На крутих берегах” М. Зарудного (1958), “Тиха українська ніч” Є. Купченка (1958), “Леопардова шафа” Л. Пастушенка, перші драми В. Фольварочного та Я. Верещака, одноактівки В. Щоголева.

Роль у подальшому розвитку драматургії наприкінці 50-х років відіграло засудження громадськістю та митцями теорії безконфліктності й соціальні зміни в житті українського суспільства. Театральна критика часом давала ґрунтовний аналіз становища в театрах, зокрема, саме вона вказала на основну причину художньої слабкості багатьох п'єс – драматурги не беруть за основу глибокі життєві конфлікти, обминають цікаві явища буття тощо.

Досягненням 1950-х було поновлення історичної тематики. Помітними в цьому жанрі стали драми “Наливайко” за І. Ле, “Лук'ян Кобилиця” Л. Балковенка та Г. Мізюна, доопрацьований “Довбуш” Л. Первомайського та інші. Однак порівняно з такими п'єсами, як “Свічине весілля” чи “Алмазне жорно”, вони не досягли такого високого художнього рівня. У цей період з'явилося також кілька п'єс історико-біографічного жанру, в яких відчувалося прагнення відтворити немеркнучі постаті Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Г. Сковороди. Останньою в творчому доробку І. Кочерги була драматична поема “Пророк” (1948), присвячена Т. Шевченкові. Автор обмежив події та обставини життя поета трьома роками – від повернення із заслання до кончини. Непримиренним і полум'яним постав Тарас Шевченко у драмі. Майже

одночасно з драматичною поемою “Пророк” були написані різні за трактуванням образу Кобзаря драми – “Петербурзька осінь” О. Ільченка (1951), друга частина драми-трилогії “Слово правди” Ю. Костюка (1951), і особливо “Молода воля” Ю. Яновського (1954). Цікаво відтворив постать Лесі Українки у драмі “Червона троянда” Л. Смілянський (1955). Однак деякі з п’єс цього жанру мали спільний недолік – недостатньо реалістичну концептуальність. Вигідно вирізнялася хіба що драма О. Довженка “Життя в цвіту” (1956), але вона була заполітизована.

Драматургія “малих” форм першого повоєнного десятиліття не залишила значних творів. Дещо помітними серед одноактівок були п’єси В. Суходольського (“У дальню путь”, “Хуртовина”, “Біля порога”), Є. Кравченка (“Під червоною калиною”), Л. Грохи (“Невісточка”, “Заручини”, “День народження”), М. Зарудного (“Номенклатурна одиниця”), Ю. Мокрієва (“Алея акацій”). Найкращими з-поміж творів “малої драматургії” були лише одноактні драми й комедії В. Щоголева. Кращі з них були поставлені в США, Болгарії, Польщі, Словаччині (“Берізка” (1951), “Єдиний син” (1957), “Селезень” (1960) та ін.).

Два післявоєнні десятиліття – досить складний період у розвитку української драматургії; її мистецький поступ пов’язаний із труднощами, спричиненими тенденцією до ідеологізації жанрів, політизації, “лакування”, спрощення дійсності. Водночас драматургія зазначеного періоду мала свої успіхи, художні відкриття, які й понині зберегли свою естетичну цінність. Це засвідчують драми й комедії О. Копиленка, І. Кочерги, О. Довженка, Ю. Яновського, В. Минка, Л. Первомайського, Г. Мізюна, в яких виявлено поглиблений інтерес до психологічної розробки образів. З іменами цих митців пов’язане відродження трагедії, сатиричної комедії, проблемної драми, одноактівки.

У 40–50-х роках, долаючи фахові та соціальні перешкоди, митці сцени залишили в історії вітчизняного театру кілька неповторних образів, створених за п’єсами вітчизняних драматургів. Серед таких Трохи-

менко – М. Гринько (Запоріжжя, “Марія” О. Левади), Ліля – Л. Каганова (Львів, “Дочка прокурора” Ю. Яновського), Павлина Жайворонок – Г. Шайда (Львів, “Чорний змії” В. Минка), Овчаренко – Ю. Козаковський (Чернівці, “Крила” О. Корнійчука), Ніна Федорівна – Н. Копержинська (Київ, “Людина шукає щастя” А. Школьника), Ярослав Мудрий – К. Параконьєв (Запоріжжя, “Ярослав Мудрий” І. Кочерги), Наташа – О. Кусенко (Київ, “Дніпрові зорі” Я. Баша), Дмитриха – Ф. Гаєнко (Львів, “На високій полонині” М. Бірюкова), Світлана – К. Норець (Вінниця, “Веселка” М. Зарудного), Марія Шевчик – В. Зимня (Чернівці, “Ярослава” З. Прокопенка), Улас – В. Жихарський (Чернівці, “Лук’ян Кобилиця” Л. Балковенка та Г. Мізюна), Шаулиха – С. Коваль (Тернопіль, “Наливайко” за І. Ле), Ватутін – М. Крушельницький (Харків, “Генерал Ватутін” Л. Дмитерка), Бабуся – В. Родіонова (Київ, “Казка про Чугайстра” П. Воронька), Домніка – Л. Луганська (Чернівці, “Весняний потік” З. Прокопенка), Олена Підойма – Л. Кривицька (Львів, “Весняний потік” З. Прокопенка), Терешко – І. Сікало (Вінниця, “Весна” М. Зарудного), Іларіон Коваль – В. Яременко (Львів, “Солдат повернувся додому” М. Бірюкова) та ін.

Слушно в кінці 50-х зауважив О. Довженко, що всі драматурги чомусь звертаються до комедії, іноді дуже невисокої, що вони чомусь вилучили “зі своєї палітри страждання, забувши, що воно є такою ж величезною достовірністю буття, як щастя і радість”³². І тільки нині з’ясувалося, що саме у кінці 40-х–50-х років перший якісний прорив у світову культуру зробили драми й комедії О. Довженка, І. Кочерги, О. Копиленка, Ю. Яновського, а також О. Корнійчука, В. Минка, В. Собка, Я. Баша, М. Зарудного, що побачили світ у перекладах іноземними мовами. Про них заговорили в Польщі, Угорщині, Сербії, Англії, Грузії, Молдові, Росії, Румунії, Португалії, США, Австрії. А найголовніше – кращі з них одержали непересічну сценічну інтерпретацію в провідних театрах.

- ¹ Килимник О. Олександр Копиленко. Нарис життя і творчості. – К., 1962. – С. 132.
- ² Там само. – С. 133.
- ³ Літературная газета. – 1960. – 30 июля.
- ⁴ Сулятицький Т. Чернівецький театр імені О. Ю. Кобилянської. – К., 1987. – С. 32.
- ⁵ Архів Чернівецького муздрамтеатру ім. О. Кобилянської за 1944–1945 роки, од. зб. 142.
- ⁶ Василько В. Творча праця // Рад. Буковина, 1944. 1.XI.
- ⁷ Див.: Ган Я. Чому не гаснуть зорі // Рад. Україна. – 1945. 9.01; Старинкевич Є. Шляхи шукань і зростання // Рад. Україна. – 1945. 19.VIII; Ятко М. Чому не гаснуть зорі // Київ. правда. – 1945. 18.VIII; Слово має глядач // Рад. Буковина. – 1944. 12.11.
- ⁸ Сулятицький Т. Чернівецький театр імені О. Кобилянської. – Чернівці, 2004. – С. 52–55, 61–63.
- ⁹ Вітчизна. – 1946. – № 10-11. – С. 24–25.
- ¹⁰ Там само. – С. 143–144.
- ¹¹ Культурне будівництво в Українській РСР. Зб. документів. – К., 1961. – Т. II. – 1941-1960. – С. 144.
- ¹² Там само. – С. 143.
- ¹³ Копиленко О. Чому не гаснуть зорі. Історична п'єса на 5 дій // Українська література. – 1945. – № 3. – С. 2–52.
- ¹⁴ Там само. – С. 52.
- ¹⁵ Там само. – С. 39.
- ¹⁶ Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. – К., 1970. – С. 187.
- ¹⁷ Див.: До “Української драматургії”. Збірка бібліографічного знахідку. Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса, 1912.
- ¹⁸ Кочерга І. Ярослав Мудрий. Драма. – К., 1949. – С. 43.
- ¹⁹ Вільна Україна. – 1945. – 4 листопада.
- ²⁰ Завадка Б., Турчин Ю. Василь Яременко. – К.: Мистецтво, 1973. – С. 69.
- ²¹ Moldova socialista. – Chisineu. – 1952. – 18 februarie. – S. 4.
- ²² Гладков О. Щастя Трохима Корчака // Вінницька правда. – 1952. – 6 липня. – С. 3.
- ²³ Довженко А. Статті, виступлення, заметки. – М.: Советский писатель, 1967. – С. 320.
- ²⁴ Плачинда С. Олександр Довженко. – К., 1964. – С. 286.
- ²⁵ Довженко О. Твори в трьох томах. – К., 1958. – Т. 2. – С. 328.
- ²⁶ Історія української літератури у восьми томах. – Т. 8. – К., 1971. – С. 215–217.
- ²⁷ Історія української літератури у восьми томах. – Т. 8. – К.: Наукова думка, 1971. – С. 218.
- ²⁸ Здоровега В. Сучасна українська комедія. – К., 1959. – С. 120.
- ²⁹ Там само. – С. 219.
- ³⁰ Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: Ч. II. – К., 1963. – С. 139–140.
- ³¹ Там само. – С. 196–207.
- ³² Довженко О. Твори в 3-хтт. – К., 1958 – Т. 3. – С. 276.

SUMMARY

The author analyses the most characterizing trends in the Ukrainian dramatic art in 1940–1950.

He analyses specific features of O. Kopylenko's, V. Vasylo's, I. Kocherha's plays and plays of other Ukrainian playwrights.