

О.О.Заплотинська*

**"ФОРМАЛІЗМ ЧИ НОВАТОРСТВО?": ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ
НОНКОНФОРМІЗМ В ОФІЦІЙНОМУ ДИСКУРСІ 1960–1970-х рр. В УКРАЇНІ**

Стаття присвячена проблемі інтелектуального нонконформізму в Україні в офіційному дискурсі – текстах преси, документах ідеологічних відділів партії, дискусіях творчих спілок 1960–1970-х рр. Автор, досліджуючи, як влада сигналізувала своє ставлення до явища нонконформізму, розкриває процеси творення у 1960–1970-х рр. офіційного міфу навколо творчої інтелігенції залежно від ідеологічного контексту.

Політична мова певного історичного періоду завжди формує звичний для сучасника словник, дискурс якого є результатом рефлексій, поточних подій, що їх переживають мовці в актуальному історичному часі. Тому мова епохи, як парадигма бачення світу, властива певній особистості, групі чи соціуму, або як особливе використання її для вираження стійких психоідеологічних установок¹, є матеріалом для глибокого і комплексного дослідження конкретного історичного явища у сукупності політико-ідеологічних, соціокультурних, лінгвістичних факторів.

Серед значної кількості досліджень суспільно-політичного та культурного розвитку українського суспільства 1960–1970-х рр., проблем дисидентства, шістдесятництва, масиву історичної, літературознавчої й мистецтвознавчої літератури досить мало праць, що стосуються безпосередньо дискурсивного аналізу текстів даного історичного проміжку часу. З-поміж низки досліджень феноменів офіційних та альтернативних дискурсів (які здебільшого зосереджені на вивченні епохи на макрорівні²) варто відзначити монографію О.Зарецького, в якій автор, окрім суто теоретичних аспектів функціонування офіційного й альтернативного дискурсів, зосереджується на контекстуальних його аспектах – ідеологічному та етнокультурному³. Проте виникнення й існування у літературно-мистецькому просторі 1960–1970-х рр. нонконформізму породило не тільки альтернативний дискурс, а й специфічний офіційний – влада у відкритих публікаціях чи обговореннях сигналізувала про свої інтереси та ідеологічні позиції щодо того чи іншого культурного явища. Тому дискурсивний аналіз офіційних текстів (газет, журналів, обговорень і дискусій у творчих спілках), а також таємних на той час архівних документів 1960–1970-х рр. дає змогу реконструювати процеси творення офіційного міфу навколо нонконформістської творчої інтелігенції, механізми "глюорифікації" й "демонізації" нонконформістів залежно від ідеологічного контексту.

Нонконформізм у пресі 1960–1970-х рр.

XX з'їзд КПРС та суспільно-політичні зміни, що відбулися одразу після нього викликали нові для радянського культурного життя явища. В літературне й мистецьке середовище ввійшло молоде покоління новаторів-нонконформістів, яке активно сприйняло атмосферу змін, переосмислення цінностей як заклик до перебудови творчості.

Здавалося б, нічого радикально нового не відбувалося. Відхід від принципів соцреалізму у художній сфері в кінці 1950-х та на початку 1960-х рр. був досить помірним, залучення попереднього художнього досвіду, тим більше, світової мистецької спадщини, обмеженим. Але поява на сторінках преси публікацій молодих письменників⁴ привернула увагу літературних критиків (і не лише літературних) та читачів. Ю.Ганжуров, вивчаючи українську періодику часів "хрущовської

* Заплотинська Олена Олександрівна – мол. наук. співроб. Інституту історії України НАНУ.

відлиги", відзначав сталу тенденцію збільшення у пресі "персоніфікованих" рецензій на твори молодих письменників, які меншою мірою хибували на декларативні судження, відрізнялися більшою конкретністю й глибиною літературознавчих досліджень, містили думки про сутність їх творчості, що полягала у відступі від фальші в зображенні радянської дійсності⁵.

Так, прозаїк В.Дрозд відзначався критиками за "сплав глибоких психологічних характеристик з виразною формою", Є.Гуцало – за "хороші відкриття в буденному житті", критики І.Дзюба та І.Світличний – за "змістовність, сміливість суджень, свіжість думок і поглядів"⁶, "молода поезія" у цілому – за "нові обрії, нове бачення світу"⁷, "щедре засвоєння традицій вітчизняної й світової класики", "активну вольову напругу"⁸ тощо.

Інформація про творчість молодих з'являлася найчастіше в контексті дискусій про новаторство. Саме воно, "інакшість" були основною причиною, що викликала численні обговорення. Автор статті у "Вечірньому Києві" невеличким сюжетом надзвичайно влучно охарактеризував явище нової генерації митців: "На Хрещатику біля книжкової розкладки – натовп. Жваво розбирають збірку молодого поета. Питаємо в жінки, яка вже тримає в руках книжку: "Що, цікаво пише?" – Вона знизує плечима: "В усякому разі, не так, як усі"⁹.

Новини про новаторів з'являлися в пресі у супроводі як позитивних характеристик ("відхід від тріскучих, псевдокрасивих віршів", "розрив із канонізованими прийомами", "своєрідність підходу", "бажання відтворити новий світ"¹⁰, так і критичних: "аморальні хвороби росту"¹¹, "заумна мова", "нахил до вишуканості", "абстрактні асоціації", які, щоправда, на початку 1960-х рр. ще не містили відверто негативного змісту й були радше дружніми, аніж ворожими). Звичайно, експериментаторів від літератури та мистецтва критикували, але м'яко, "по-батьківськи", нібито їх помилки були не ідеологічного характеру (глибоко продумані й умисні), а лише механічні – просте переймання прийомів письменників капіталістичного світу: "...Ми хочемо бачити наших молодих літераторів, молодих марксистів, а не просто наслідувачів Хемінгуея, Белля, Ремарка"¹².

Офіційно новаторство ніби і віталось, але з окремими застереженнями та лише в рамках дозволеного методу художньої творчості. Власне, до 1962 р. відверто негативні реакції на творчість молодих одразу вважались такими, що "не відзначаються переконливістю, доброзичливістю і кваліфікованістю"¹³, або, як у випадку із статтею М.Шеремета в "Літературній газеті", коли поетичні новинки були названі "чотирикутним колесом – воно на вигляд оригінальне, а поїдеш – душу розтрусиш"¹⁴, викликали відверте заперечення¹⁵. Так, заклики до "творчої скромності" характеризувались як "орієнтація на епігонське животіння, творчий застій", а причину заперечення новаторів пояснювали опором "молодому, здоровому, талановитому" "сірого", "посереднього", "художньо-інертного"¹⁶.

У характеристиках молоді генерації митців загалом переважали мало не поетичні мотиви. Так, у головному ідеологічному журналі "Коммунист" на початку 1960-х їх називали "загоном наймолодших", що "вже в перших своїх виступах вирізнялися свіжим голосом, самобутністю і різноманітністю інтонацій", "молодими паростками радянської літератури", що "активно утверджують нове, привнесене в наше життя ХХ і ХХІІ з'їздами, в тому числі й рішуче викриття всіх наслідків культу особи"¹⁷. Появу подібних оцінок та відносно м'якої й обережної критики ідеологічних помилок¹⁸ на сторінках цього журналу можна розцінювати як реакцію на публікації західної преси про "сердитих молодих людей", що займають "критичні позиції" щодо радянської дійсності. Тому при характеристиці нового покоління митців всіляко підкреслювалося, що, можливо, "на Заході у молодих людей є всі підстави сердитися на ті суспільні відносини, в яких вони живуть", але "у нас цього не може бути. Для цього немає ніяких економічних, соціальних і політичних підстав"¹⁹.

Різкий поворот у ставленні до нонконформістської творчої інтелігенції на сторінках преси намітився вже на початку 1963 р., після зустрічей партійного керівництва з творчою інтелігенцією 17 грудня 1962 р. Одразу значно поменшало суто літературо- й мистецтвознавчої критики на творчість молодих письменників і художників, натомість збільшилася кількість "голосів з народу". Майже цілком відсутність професійно написаних критичних матеріалів, де б спеціалістами аргументовано доводилися "відхилення", в яких звинувачувалися "модерністи", підмінялася примітивно-лайливими характеристиками. Наприклад, автор одного такого відгуку ніяк не міг втямити задуму художника І.Литовченка, втіленого у мозаїчному панно ресторану "Хрещатик". Йому (вчителю за фахом) "стало моторошно від таких картин". Автор іншого відгуку, особливо не піклуючись про необхідність індивідуального вирішення теми у будь-якому творі мистецтва, стверджував: "Треба втратити рештки сумніння, щоби переводити у мозаїку свої тоскні недоноски, одні з яких повторюють абстракціоністські шедеври, інші – відтворюють мозаїчною смальтою паперові аплікації, що їх ліплять малята у дитсадках"²⁰. Це був, очевидно, втомлений дорогою пасажир (йдеться саме про оформлення приміщення автовокзалу в Києві художниками А.Рибачук та В.Мельниченком), звиклий довіряти тому, що пишеться у пресі, більше, ніж власному досвіду.

Метою газетних і журнальних публікацій такого типу було показати, що "негативні" явища, які побачив М. Хрущов на виставці у Москві, загалом для України не є поширеним явищем²¹. Виокремлювалася група творчої інтелігенції переважно молодого покоління, "ідейно непередготовлена", яка нібито проявляє "безглузде "джентльменство" на шкоду принциповості", не вміючи гідно протистояти "відвертій брехливості західних вояжерів"²². Перед читачами вони тепер поставали як "нестійкі люди, які піймалися на гачок отруйного фарисейства", "люди посереднього обдарування, неглибокої освіти, позбавлені життєвого досвіду і політичного гарту"²³, літератори та митці, в творчості яких "почали з'являтися настрої, чужі нашій культурі"²⁴. З часом образи доповнювалися й іншими характеристиками, почерпнутими, очевидно, з газетних шпальт 1930-х рр. "Вони знову виповзають на поверхню, – зазначалося у газеті "Комсомольское знамя", – нахабно, самовпевнено, претензійно. Вони відростили борідки, деякі придбали пенсне в золотій оправі, а колір шкіри на їх обличчях набув загадково блілого відтінку"²⁵. Так, наприкінці 1960-х рр., подібно до того, як у 1930-х пропагандою вимальовувався негативний образ інтелігента – художника, письменника чи науковця, який веде мало не паразитичний спосіб життя і, користуючись працею народу, чи то від ледарства, чи від надміру ситого життя або від незрозумілого потягу до слави будь-яким шляхом²⁶ стає в опозицію.

Формування такого образу легко прослідкувати на прикладі публікацій про критику І.Дзюбу, що користувався особливою популярністю у другій половині 1960-х рр. Попри той факт, що він був однією з ключових особистостей інтелектуального нонконформізму й неодноразово привертав до себе увагу партійних функціонерів, безпосередньою причиною нової хвилі цькувань стала поява у виданнях української діаспори помилкової інформації про арешт І.Дзюби та його ув'язнення в 1966 р.²⁷ Після безрезультатних "виховних" розмов з критиком і його відмови написати гнівну відповідь "буржуазним націоналістам" й явного небажання застосовувати до І.Дзюби репресивних заходів через можливість міжнародного розголосу власті вдалися до іншого способу. У серпні – вересні 1969 р. виходять одразу дві статті: перша – в "Літературній Україні" за підписом Л.Дмитерка²⁸, наступна – у газеті "Молодь України"²⁹ за підписом групи письменників та комсомольських журналістів. У ЦК ЛКСМУ вирішили, що оскільки більшість своїх виступів І.Дзюба розраховує на молодь, то й сказати своє слово про критику і його політичні позиції повинні саме молоді письменники та журналісти (були такі, що й відмовилися поставити підпис, – Чайковський та Близнець, правда,

одразу постало питання про можливість їх подальшого перебування на керівних посадах)³⁰.

Після змалювання зловісного фону ("каламутні хвилі антирадянських передач", "емігрантські націоналістичні смітники"), що символізував "злиденне і безрадісне" перебування частини українців у діаспорі, й щасливого життя в Спільці письменників УРСР, урочистого пленуму ЦК ЛКСМУ, присвяченого 50-річчю комсомолу України, автор однієї із статей Л.Дмитерко, не вдаючись до глибокого аналізу причин, показав "падіння" І.Дзюби, "віддалення його від розуміння національного питання" та його "дезертирство" з рядів чесних радянських громадян³¹.

Якщо "Літературна Україна" не була газетою широких мас, а здебільшого інтелігенції й тексти промов ідеологічних працівників із приводу "відхилень", які хоч і виходили мільйонними тиражами³², але залишали байдужим пересічного читача, то на такий випадок існували більш популярні та улюблені у "народі" часописи. На Україні таким виданням був сатиричний журнал "Перець" – тиражний рекордсмен серед українських часописів. Й якщо в містах більше читали московський "Крокодил", то у містечках та селах України "стосик зачитаних "Перців", як і газета "Сільські вісті", був невід'ємною частиною хатнього інтер'єру"³³. Саме цей журнал був використаний для критики І.Дзюби. Автор статті (Осадчий В. – очевидно, псевдонім) змалював таку собі ідилічну картину, як одягнений "по останній моді", "чубатий і вкрай не вдячний за все" І.Дзюба щоранку повз київські каштани крокує до Академії наук. Змальовувався образ невдоволеного молодика, якому "не подобається метод соцреалізму", котрого "не влаштовує наш радянський спосіб життя", приправлений не зовсім літературними "перлами" на зразок: "капосне жабеня", "недоумок", "носа почав копилити". Дісталось й "лихим жабам чорноротим", і "зачуханим націоналістичним часописам, що кваплять на покидьковому папері смердючі опуси та дописи". А щоб читач не сумнівався в тому, що Дзюба заслуговує й жорсткішого покарання, автор поряд з прізвищем критика ввів прізвища Петлюри, Бандери, а з останніми особливо церемонитися не слід. У свідомості масового читача, в якого підстав не вірити улюбленому журналу, де так влучно висміювалися різні негативні явища, що так чи інакше торкалися кожного, – хабарництво, алкоголізм, бюрократія, не було, мав відкластися доволі непривабливий образ І.Дзюби і йому подібних³⁴.

Але чи завжди цей прийом спрацьовував та чи міг він спрацьовувати у 1960-х рр.?

Картину сприйняття населенням розгрому виставки в "Манежі" й робіт художників-нонконформістів продемонстрував на основі опитувань Ю.Аксютін. Провівши анкетування у 1998–1999 рр. сучасників подій 1962–1963 рр., дослідник зробив висновок, що в стосунках "влада – інтелігенція" судження розділилися порівну³⁵. Частина населення була на стороні молодих художників, поділяючи їх прагнення на творче самовизначення, інша – поділяла офіційний погляд на даний конфлікт. Проте процент тих, хто міг висловити хоча б якесь ставлення до виставки, не сягав навіть половини опитаних. Звичайно, це можна пояснити віддаленістю в часі події, що була темою анкетування, з іншого боку, – значна частина населення питаннями мистецького життя цікавилася дуже мало. Однак, користуючись даним опитуванням, можна також припустити, що певна частина радянських громадян усе ж "фільтрувала" офіційні тексти. Це підтверджується і архівними документами. Так, у доповідній записці ЦК КПУ за 1972 р. повідомлялося про "окремих представників інтелігенції", які "розглядають публікацію в республіканській пресі матеріалів, що викривають підступність українських націоналістів, як звичайний пропагандистський спектакль"³⁶.

Для періоду 1966–1969 рр. характерне збільшення кількості критичних матеріалів, які продукувалися не на основі літературної цінності твору, а залежно від ступеня "покаяння" автора після "виховних" заходів. Так, в опублікованій

у травневому номері журналу "Вітчизна" за 1969 р. поемі І.Драча "Початок Уїтмена" критик В. Брюгген писав про "народження нового поета". Такий висновок він зробив на основі того, що у цьому творі "вже не знайдемо слів-загадок, які терзають безсилу уяву читача", а весь попередній літературний досвід І.Драча з легкої руки критика названо "дитячим одягом поета"³⁷. Подібний досвід після прийняття 7 січня 1969 р. постанови секретаріату ЦК КПРС "Про підвищення відповідальності керівників органів преси, радіо, телебачення, кінематографії, установ культури й мистецтва за ідейно-політичний рівень матеріалів, що друкуються, та репертуару" стане характерним для 1970-х рр., коли поява творів і рецензій на них або окремим виданням, або на сторінках журналів чи газет стане наслідком компромісу письменника з владою чи якогось щасливого випадку³⁸.

Нонконформізм у дискусіях творчих спілок 1960-х рр.

Аналіз архівних документів творчих спілок й ідеологічного відділу ЦК КПУ дає більш широку картину внутрішніх літературно-мистецьких дискусій із приводу нонконформістських пошуків молоді генерації митців.

Сприйняття нонконформізму молодих у 1960-х рр. було різним – від повного неприйняття до спроб зрозуміти творчі пошуки письменників та художників їхніми старшими колегами. Оскільки поява нонконформістської молоді найперше була помітна в літературній сфері, то і найбільше дискусій точилося саме у Спілці письменників України.

Так, 10 листопада 1961 р. в СП УРСР відбулося спільне засідання секції критики й поезії, присвячене обговоренню творчості молодих. Л.Новиченко відзначив, що останнє ще кілька років тому не могло відбутися з тієї простої причини, що більшість книг були "поетично-грамотними" та "благообразними" і не давали приводу до дискусії³⁹. Загалом, незважаючи на незначні зауваження декого з письменників про "надуманість" поезії, "неприродні метафори" й "незрозумілість"⁴⁰, Спілка письменників з цікавістю сприйняла нове поповнення: "Молодь, що з'явилась, є цікавим явищем"⁴¹; "молоді поети – люди значної культури"⁴² тощо.

П.Воронько, вітаючи молодих письменників на засіданні III пленуму правління СП УРСР у січні 1962 р., сказав: "Я думаю, що більшість на це (творчість молодих письменників – З.О.) дивиться так: прекрасно, що появилися люди з свіжими, хорошими голосами, розумні, добре підготовлені в літературному відношенні". Що ж до так званої "несхожості" поет, як і більшість його колег, був упевнений у тому, що "з часом все це виправиться"⁴³.

Спілка художників України на появу творчої молоді реагувала стриманіше. У "Довідці про розвиток українського образотворчого мистецтва за період з 1951 по 1960 рік" міститься інформація, що "поряд із справжніми картинами на теми "вічної дружби" (написання такої картини було свідченням відданості художника офіційній системі цінностей, хоча б зовнішньої) в частини молодих художників проявилась тенденція до "захоплення модерністичними теоріями"⁴⁴. У дискусіях про новаторів переважали характеристики: "Натуралізм, як і формалізм, є ворожими радянським мистецьким методам", "пасивне ставлення до сучасності"⁴⁵ тощо. Проте в СХ УРСР також існувала, щоправда, значно менша, ніж у Спілці письменників, підтримка молодих новаторів. Так, І.Врона на творчій бесіді з питань образотворчого мистецтва 9 квітня 1962 р., високо оцінивши дерзання й сміливість творчої молоді, закликав Спілку її "всіляко стимулювати і вітати, а не затискувати, гримаючи на художника, залякуючи буржуазними впливами"⁴⁶.

Варто зазначити, що однією з проблем, тісно пов'язаних із зародженням нонконформізму та безпосередньо ставленням старшого покоління до цього явища, був так званий "конфлікт поколінь". І те, як ревно представники літературно-мистецького істеблішменту відхрещувалися від наявності в спілках такої

проблеми (визнання конфлікту неминуче означало поразку творчого методу, який представляли досвідчені митці), є ще одним доказом явного нерозуміння старшим поколінням молодшого на ґрунті його творчого новаторства й громадянської позиції. Та й молоді літератори і художники не приховували свого "суворого ставлення" до попередників, яким, за висловом І.Драча, "у недавньому минулому ампутували то серце, то голову і які раді дихнути тепер на повні груди, та грудна клітка не дозволяє"⁴⁷. Цим він пояснював і виправдовував орієнтацію своїх колег на мистецький спадок західної культури, а не існуючої, радянської, натякаючи на колишню нещирість та тогочасну обережність старших товаришів.

Спектр причин появи нової генерації творчої молоді й непорозуміння між поколіннями був досить широким – від звинувачень на адресу "буржуазної культури" до вдумливого аналізу суспільно-політичних процесів у країні після XX з'їзду КПРС. Дискурсивний аналіз текстів обговорень і творчих дискусій у спілках письменників та художників дозволяє виокремити три основних групи зазначених причин. Перша – нонконформізм розглядався як цілком закономірне явище в радянській літературі й мистецтві: "Прилив молодих сил – своєрідна реакція в літературному житті на те знаменне і визначальне, що йде у нас під знаком XX з'їзду КПРС"⁴⁸. Друга – сприйняття західної культури й надмірна свобода письменників і художників. Так, на VI пленумі СХ УРСР (20 жовтня 1960 р.) прозвучав закид про "естетський характер робіт" деяких художників та про те, що це "зло" з'явилося після сприйняття молоддю західної культури⁴⁹. Художник Писаренко Л.О. (будучи твердо переконаним, що можливість вільного "винаходження" не може видаватися за мистецтво) на партійному зібранні членів Спілки художників 22 червня 1960 р. заявив, що новаторство молодих митців має наслідком не що інше, як "аполітичність і відірваність від колективу"⁵⁰. Третя – суперечності у вихованні молоді, що проявилися після XX з'їзду. Так, Д.Павличко, роздумуючи над творчими проблемами останньої, на III пленумі правління СП УРСР висловив думку про те, що причинами появи "розчарованої, песимістично настроєної молоді" (яку для письменників уособлювали І.Драч, І.Дзюба, Є.Гуцало й ін.) стали не впливи буржуазної культури та "ходіння в вузьких штанах", а неправильне виховання. "Що знає молодь про ту землю, на якій вона живе?", – ставив він запитання й сам же на нього відповідав: "Майже нічого не знає... Молоді письменники позбавлені можливості прочитати, зокрема, раннього В.Винниченка, тоді як твори І.Буніна і Б.Пастернака з'являються у продажу і користуються постійним попитом. Чи не зневажа це до самих себе?"⁵¹. Схожі запитання ставив перед художниками й мистецтвознавцями І.Врона, відстоюючи необхідність знайомити молодь із творчістю всесвітньо відомого монументаліста М.Бойчука⁵². Г.Яблонська запропонувала організувати виставку для молодих митців і дискусію про їх творчість⁵³.

Підтримка молодих митців їх старшими колегами була не тільки словесною. Ідеологічний відділ ЦК КПУ був занепокоєний такими художниками старшого покоління, як Г.Яблонська, Г.Меліхов, С.Григор'єв, котрі "багато зробили в свій час, але зараз відійшли від життя, замкнулися у своїй творчості, обмежили її пошуками форми на шкоду проблематиці та змісту"⁵⁴. Г.Яблонська (яка "відійшла від творів узагальнюючого епічного звучання") звинувачувалася в тому, що "стала натхненником формалістичних пошуків не тільки серед певної частини молоді, але і деяких художників середнього покоління"⁵⁵.

У 1962 р. поблажливе ставлення до представників молодієї генерації літературно-мистецького нонконформізму почало змінюватися. В доповідній записці ЦК КПУ "Про стан справ у Спілці художників України" від 21 листопада 1962 р. повідомлялося про молодих митців Києва, які у своїй творчості "схильні до новаторства, а насправді займаються формотворчістю"⁵⁶. Очевидним ставало, що поняття "новатор, новаторство" в офіційному дискурсі набувало нового, негатив-

ного відтінку й вважалось наслідком "недостатньої теоретичної підготовки і ідейної загартованості" та "повторенням формалістичних засобів, що мали місце у мистецтві 20-х років", або абстракціонізму⁵⁷. Радянське мистецтво дедалі частіше протиставлялося "псевдоноваторству, модерністичному штукарству, занепадницькому буржуазному модернізму, міщанству"⁵⁸.

Після розгрому М.Хрущовим виставки в Манежі 2 грудня 1962 р. й зустрічей партійного керівництва з творчою інтелігенцією тон дискусій в Україні навколо нонконформістів набув гострого політико-ідеологічного забарвлення. Такий поворот у культурній політиці був викликаний представниками консервативних сил у ЦК КПУ і творчих спілках, незадоволених реформаторськими тенденціями, зокрема в сфері культури. Дивна зацікавленість генерального секретаря виставкою у Манежі (який за рік до останньої там же заявив, що нічого в живопису не розуміє й розбиратися в мистецтві – справа самих художників та спеціалістів) не була випадковою. Безпосередніми організаторами перегляду виставки абстракціоністів стали секретар ЦК КПРС М.Суслов і перший секретар СХ РРФСР В.Серов. Розглядаючи її, спочатку М.Хрущов особливої негативної реакції на модерністські твори не виявляв, аж поки за справу не взялися В.Серов, почавши жонглювати якимись астрономічними сумами щодо вартості полотен (а насправді, купленими за безцінь), та М.Суслов, розвиваючи тему "мазні" та "потвор, яких навмисно малюють художники", того, що потрібно і що не потрібно радянському народу⁵⁹. Хоча на кінець 1962 р. останній був відсторонений від керівництва ідеологічною комісією, його роль в організації цькування письменників та художників і формуванні відповідного дискурсу у пресі була чи не найбільшою.

Бурхлива реакція М.Хрущова викликала ряд зустрічей керівництва партії з художньою інтелігенцією (17 грудня 1962 р. і 2–8 березня 1963 р.). Республіканська нарада з творчою інтелігенцією 8–9 квітня 1963 р. остаточно, згідно з новою культурно-політичною лінією, розставила акценти над проблемою новаторства й експериментаторства у творчості молодих художників та письменників.

Основною подією зустрічі стала доповідь секретаря ЦК КПУ А.Д.Скаби, побудована на протиставленні дихотомій "темрява – світло". "Світле мистецтво соцреалізму" протиставлялося "брудним прийомам деяких літераторів і митців"⁶⁰. Радянська культура в цілому та література й мистецтво зокрема у доповіді супроводжувалася набором епітетів та характеристик: "принцип соцреалізму", "ідейна чистота літератури", "партійність", марксистсько-ленінська позиція", "твори, що несуть радість", "життєстверджуючі комуністичні ідеї", "безмежна відданість Комуністичній партії і радянському народові", "твори, що випромінюють життєдайну силу і зміцнюють віру трудящих усього світу в щасливе майбутнє", "всебічний розвиток творчих індивідуальностей", "відтворення героїки комуністичного будівництва", "правдиве відображення комуністичних відносин у суспільстві". На противагу "світлому" в літературно-мистецькому житті протиставлялася темна сторона культурного життя: бажання декого "у вузьких обивательських цілях використати оздоровлення в країні після XX з'їзду партії", "вилити відро дьогтю у скарбницю соціалістичної культури", "споглядання дійсності через чорні окуляри", "копирсання на задвірках і витягування на світ божий того, що відкидається нами з шляху поступу", "замазування дьогтем". Новаторство в доповіді оголошувалось "ідеологічною диверсією", а новатори називалися людьми, що "спотикаються і збиваються з ноги, підсліпкувато споглядають титанічну творчу діяльність нашого суспільства", авторами, які "спираються на ходулі критиканства", "загрузли в трясовині формалізму, бездушних абстракцій". Твори новаторів – "безпросвітна убогість, безвір'я у свій народ"⁶¹.

Характерна доповідь не тільки протиставленням "темного світлому", а й відсутністю відверто негативної персоніфікованої критики молодих новаторів.

Визнавалося, що "молодь принесла немало хорошего, свіжого, вона оновлює образні засоби, розширює тематику художньої творчості", "твори її інтелектуально наснажені", "останній притаманне почуття новаторства", новобранці мистецьких загонів не можуть нас не радувати", "поетичні збірки В.Коломійця, В.Коротича, В.Симоненка пройняті мажорними життєстверджуючими акордами, наснажені любов'ю до партії і народу", "своїми кращими віршами Л.Костенко, І.Драч, М.Вінграновський оспівують велич трудових звершень нашого сучасника"⁶². Тих, хто найбільше "провинився", А.Д.Скаба назвав "псевдоноваторами": "Не кажу формалісти*, щоб не прилип до них цей ярлик, а вони – люди не безнадійні"⁶³. Перерахування в загальних словах помилок молодих ("надмірне захоплення формальними пошуками на шкоду глибині і доступності змісту", "нігілістичне ставлення до реалістичних традицій вітчизняного мистецтва") могло свідчити або про відсутність важких прорахунків в ідеологічному житті, або про бажання показати все таким чином, що масштаби інакодумства не такі вже й значні, а так звані "новатори" – всього лише "блукаючі душі", котрі збилися зі шляху "революційних традицій" на манівці "буржуазної ідеології". Останнє було відповіддю "емігрантським націоналістичним колам", які нібито "приписують" деяким молодим поетам "опозиційність до радянської дійсності" чи, "посилаючись на їх твори, підтверджують тезу про нежиттєвість методу соцреалізму"⁶⁴.

В творчих спілках, а особливо партійних комітетах останніх запанувало очікування наступних кроків новаторів, від яких мало залежати надалі їх майбутнє. Щире каяття у вигляді "робітничого" оповідання чи вірша і – безперешкодна публікація, поїздки за кордон тощо, в іншому разі – багаторічне та часто безплідне оббивання порогів видавництва зі своїми збірками або квартирні виставки й животіння за відсутності якихось легалізованих прибутків.

Згодом, починаючи з 1964 р., нонконформістська творча інтелігенція, якій "принципова партійна критика та ідейно-виховна робота парторганізацій" не допомогли зрозуміти "хибність" своїх літературних позицій, стала об'єктом більш жорсткої й здебільшого персоніфікованої критики. Зокрема В.Некрасов переслідувався за абсурдний із точки зору сучасної людини "гріх" – перебування "осторонь літературно-громадського життя республіки"⁶⁵, І.Драч звинувачувався у "перебуванні в полоні формалістичних шукань", а І.Дзюба – за "націоналістичні збочення"⁶⁶, художники-монументалісти – за "серйозні ідейно-художні зриви"⁶⁷. На засіданнях партійних комітетів творчих спілок, ЦК ЛКСМУ, ідеологічному відділі ЦК КПУ дедалі частіше розглядалися твори і поведінка молодих авторів на предмет їх лояльності та ідеологічної вірності справі Комуністичної партії.

Певний прорив вільної думки відбувся на V з'їзді СП УРСР, коли О.Гончар, натякаючи на гоніння нонконформістської молоді, репресії й заборону друкуватися, відкрито заявив, що "не можна засуджувати митця лише за те, що його творча індивідуальність схильна виявляти себе в асоціативних художніх структурах"⁶⁸. Адже для розвинутої літератури цілком природно, що у ній взаємодіють різні художні напрямки, уподобання і стилеві течії, естетичні захоплення. Відповідаючи на звинувачення в "штучності" новаторських пошуків, письменник наголосив, "що всі нові художні прийоми – не штучно вигадані. Вони з'являються як природний, може, навіть інтуїтивний вияв творчої індивідуальності митця, його темпераменту, світовідчуття..."⁶⁹. Виступ голови Спілки письменників був чи не останнім відголосом вільних дискусій про новаторство. Надалі ця тема була закрита, оскільки панівною стала концепція, розвинута партійними ідеологами про "антирадянську діяльність" (після переходу частини творчої інтелігенції до активного правозахисту) та в зв'язку з цим "художню недосконалість, формалістичне штукарство"⁷⁰ будь-яких новаторських пошуків.

* *Формалізм* – збірний термін, яким радянські ідеологи користувалися для характеристики мистецьких напрямків XX ст. Уживався з українським негативним значенням.

Нонконформізм у дискурсі 1970-х рр.

На початку 1970-х рр. знову розгорілася дискусія в творчих спілках (особливо у СХ УРСР) із приводу так званого "інтелектуального" мистецтва і його представників. Якщо, звичайно, дискусією можна назвати поодинокі, здебільшого особистісні рефлексії окремих діячів культури на процеси, що незалежно від них розвивалися в мистецтві. Ніяких подібних до тих обговорень, що проводилися на початку 1960-х рр. на сторінках преси або у творчих спілках, на публіку не виносилися. Нонконформізм став явищем, яке відверто ігнорували, проголошуючи дифірамби на користь "небаченого до цього часу розвитку радянського мистецтва". Але й опір соцреалізму міцнішав, проникаючи через всі можливі щарпини до глядача, читача чи слухача.

Словесні виступи 1970-х рр. щодо нонконформізму відзначалися переважанням відверто ворожих, войовничих характеристик. Він відтепер кваліфікувався як "стилізаторство", "невизначеність ідейної позиції", "невиразність", "строкаті барви", "незрілість задумів, пасивність", з якими треба вести "принципову боротьбу", "посилити виховну роботу"⁷¹. Мистецтво, що пропонувало "ці інтелектуали", проголошувалося таким, що "своєю одноплановістю та схематизмом здатне пробудити у глядача лише нудьгу, а не натхнення"⁷², а теорії, які вони пропагували (не без допомоги "буржуазної пропаганди", звичайно), – "реалізм без берегів", "дегероїзація", "деідеологізація", – "болотом безідейної формотворчості"⁷³. Альтернативних суджень не висловлювалося. Хіба що обережні. Мовляв, "суб'єктивізм деяких керівників Міністерства культури і СХ УРСР примушує художників бути обережними, рівними, однаковими, "прохідними". Це призводило до нівелювання таланту, байдужості, інертності – "звідси іде манірність", бо "молоді люди кидаються то до одного джерела, то до другого"⁷⁴. Практично на цьому дискусії про нонконформістську молодь припинилися. Та й, власне, це було закономірно, бо після прийняття постанови ЦК КПУ "Про роботу творчих спілок по вихованню молодих літераторів і митців" (грудень 1971 р.) та постанов ЦК КПРС "Про літературно-художню критику" (21 січня 1972 р.) й "Про роботу з творчою молоддю" (21 жовтня 1976 р.), активного залучення молодих митців до теоретичного навчання в системі партійної освіти⁷⁵ передбачалося, що будь-які прояви "формалізму" повинні зникнути, а якщо ні – то можна їх не помічати та не говорити про них уголос, а зробити так, що ці явища не будуть помітні й іншим. Особливо після появи нового жанру рецензій – "закритих", коли твори, що не вписувалися в ідеологічний контекст, просто не потрапляли до читача навіть опосередкованим способом, через критичну рецензію. Тому і висловлювання про інакодумство у мистецтві та літературі завуальовувалися формулюваннями на зразок: "Окремі твори одеських і львівських майстрів продемонстрували небажання відгукнутись на актуальні проблеми сучасності"⁷⁶.

У Спілці письменників УРСР літературний нонконформізм, яким означилися 1960-ті рр., шістдесятництво, оголосили "лихоманкою, яку свого часу намагалася внести певна група, що її очолював І.Дзюба", "неправильним курсом у літературі"⁷⁷, а боротьбу з будь-якими проявами нонконформізму називали "великою роботою" "по оздоровленню громадської атмосфери" в творчих спілках.

"Популярними" у 1970-х рр. стали висловлювання офіційного дискурсу: "ідейна, ідеологічна боротьба", "ідеологічний фронт", "ідейний розгром", які мали відображати мілітаризованість суспільної свідомості та войовничий характер радянської ідеології, що відчувала себе в стані постійної війни як із зовнішніми "агентами" буржуазної культури, так і з "внутрішніми", "ідейно-нестійкими" елементами.

Отже, численні обговорення на сторінках української радянської преси й у творчих організаціях нонконформістської літературно-мистецької інтелігенції свідчать про неабиякий резонанс цього явища в українському інтелектуальному просторі.

Спостереження за динамікою процесів в ідеологічній сфері 1960-х рр. дає змогу зробити висновок про двоїстість характеру офіційного дискурсу. З одного боку, офіційна дискусія 1960-х рр. відображала курс партійної політики щодо нових явищ у літературі та мистецтві й рефлексії з приводу боротьби з "ідеологічними помилками" окремих представників інтелігенції, тобто була віддзеркаленням позицій ідеологічного істеблшменту. А з іншого, – офіційний дискурс сам безпосередньо впливав на формування ідеологічної лінії.

Це легко прослідкувати, визначивши "критичні точки" для нонконформізму в 1960–1970-х рр.: 1962 р. – розгром виставки у Манежі та зустрічі з творчою інтелігенцією, "театральні" виступи М.Хрущова, Л.Ільчова й республіканських керівників проти формалістів; 1965–1966 рр. – арешти серед нонконформістської інтелігенції, 1968–1969 рр. – посилення ідеологічної боротьби після чехословацьких подій, продукування великої кількості ідеологічних постанов і майже повне обмеження можливостей для вільної творчості – своєрідний трамплін до наступної акції – репресій 1972 р. Кожний із періодів зі своїм політико-ідеологічним підтекстом формував певний дискурс (тексти промов, постанов ЦК КПРС та ЦК КПУ, матеріали з'їздів), який спрямовувався в "маси". У свою чергу відбувалася зворотна реакція – "маси", відгукнувшись на офіційний дискурс, формували на його основі свій власний – зокрема кампанії листів простих робітників, які обурювалися "формалістичними писаннями" нонконформістів-новаторів. "Голос народу" і численні різного ґатунку публікації в пресі, починаючи від районної, закінчуючи центральною, спровоковані "генеральною лінією", легітимізували подальші, більш жорсткі кроки щодо інтелектуального нонконформізму.

Так, якщо офіційний дискурс початку 1960-х рр. – це в основному позитивні рецензії й захоплені відгуки на творчість молодих письменників та художників, конструктивні дискусії, то у 1962–1963-х тональність його різко змінюється. Професійні підходи до літературної й мистецької критики підмінюються набором ідеологічних кліше і прийомами, характерними для "ждановщини" або практики 1930-х рр. ("коли людей розстрілювали на газетних та журнальних шпальтах", а характеристики використовувалися такі, що, за висловом журналістів В.Скочок, В.Чорновола й Л.Шереметева, "якщо двом бабам, які лаються за межу, забракне висловів, вони можуть сміливо збагачувати свій лексикон, передплативши "Перець" або "Літературну Україну"⁷⁸).

Характерним для дискурсивної практики 1960-х рр. є паралельне функціонування двох термінів, що застосовувалися до нонконформістів, – "псевдоноватори" і "формалісти". Останній вживався, як правило, "анонімно" та виконував функцію своєрідного аргю для висловлення крайнього незадоволення нонконформістською творчістю й поведінкою митців. "Формалістичні твори", "формалістичні шукання" – таке непряме застосування терміна, що офіційно вживався для характеристики "буржуазної" культури, мав певне політико-ідеологічне забарвлення. Натомість "псевдоноватори" звучало якщо не по-батьківськи доброзичливо, то, принаймні, давало можливість визнати свої "помилки".

Починаючи з 1963 р., творчі дискусії у спілках із приводу нонконформістів стають дедалі більшою рідкістю, а висловлювання з приводу їх "відхилень" набувають безапеляційного тону. Літературно-мистецька критика втрачає характер професійної, стаючи "образливо-особистісною" (як правило, визначні письменники і художники уникали "поливання брудом" молодих, цим професійно займалися ті, за висловом В.Коротича, "кому зараз стало дуже погано жити, хто зрозумів, що на одному ура-патріотизмі далеко не поїдеш"⁷⁹).

Офіційні тексти другої половини 1960-х рр. відображали повернення консервативних тенденцій у політичному й культурному житті країни. В пресі запанувала нав'язлива риторика про боротьбу з формалізмом та формалістами з націона-

лістичним відтінком. Представники літературно-мистецького нонконформізму поставали в офіційному дискурсі кінця 1960-х рр. втіленням чи не найбільшого для радянського суспільства зла. А оскільки преса для більшості населення була не тільки основним джерелом інформації про політичні, міжнародні, культурні процеси, а водночас могутнім засобом впливу на суспільну свідомість, тому так активно саме в ній формувався негативний образ мистецької інтелігенції, особливо тієї, що прагнула новаторських підходів у творчості.

У 1970-х рр. поняття "новатори" набуває відверто негативного відтінку, використовуючись для означення інтелігенції, яку "імперіалістичному Заходу" вдалося збити з "вірних" ідеологічних позицій. А надалі майже повністю виходить із ужитку, що пояснюється не стільки зникненням нонконформістських явищ, скільки бажанням приховати їх від громадськості, яка у 1970-х рр. реагувала лише на розкритиковану продукцію, сподіваючись знайти альтернативу соціалістичним літературі й мистецтву.

¹ Культура и культурология: Словарь. – М., 2003. – С. 297.

² Зокрема Вайль П., Геніс А. 60-е. Мир советского человека. – М., 2001. – 368 с.; Виленский Ю. Виктор Некрасов. Портрет жизни. – К., 2001. – 288 с.; Горинь Б. Опанас Заливаха. Вибір шляху. – К., 1995. – 24 с.; Жулинський М. Українська інтелігенція періоду Хрущовської "відлиги" // Початок деєталінізації в Україні (до 40-річчя закритої доповіді М. Хрущова на XX з'їзді КПРС): Матеріали "круглого" столу. – К., 1997. – С. 19–35; Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки історії літературного життя Львова другої половини XX століття. Кн.2. – Л., 2003. – 256 с.; Касьянов Г.В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. – К., 1995. – 224 с.; Коцюбинська М. "Зафіксоване і нетлінне": Роздуми про епістолярну творчість. – К., 2001. – 229 с. тощо.

³ Зарецький О. Офіційний та альтернативний дискурси. 1950 – 80-ті роки в УРСР. – К., 2003. – 260 с.

⁴ Зокрема в журналі "Вітчизна" на початку 1960-х р. публікувалися твори І. Драча (1960. – №3. – С.131–134; 1961. – №10. – С.68–70), М. Вінграновського (1961. – №4. – С.86–89; №10. – С.65–67), В. Коротича (1961. – №10. – С. 71–73), Є. Гуцала (1964. – №9. – С.89–95) тощо.

⁵ Ганжуров Ю. Чорно-біла "відлига" у дзеркалі преси (газетні публікації як джерело вивчення політичної системи України 1956–1964 рр.). – К., 1999. – С.110.

⁶ Гринько Д. Плем'я молоде, літературне // Радянська Україна. – 1962. – 23 травня.

⁷ Бойчак І. На пульсі епохи // Дніпро. – 1962. – №12. – С.135.

⁸ Свіжі лави // Літературна газета. – 1961. – 17 листопада.

⁹ Гринько М. Молодість, талант і штуркарство // Вечірній Київ. – 1962. – 27 лютого.

¹⁰ Там само.

¹¹ Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГОУ). – Ф.1. – Оп. 24. – Спр. 5379. – Арк. 10.

¹² Гринько Д. Плем'я молоде, літературне.

¹³ Так у "Літературній газеті" охарактеризували виступ І.Вилегжаніна на спільному засіданні секції критики і поезії СП УРСР, присвяченому обговоренню творчості молодих 10 листопада 1961 р. / За глибоку думку, за яскраве слово! // Літературна газета. – 1961. – 17 листопада.

¹⁴ Шеремет М. Непросте і штучне бути гарним не може // Літературна газета. – 1961. – 14 листопада.

¹⁵ У тому ж номері, що і стаття М.Шеремета, було опубліковано редакційну статтю на захист молодій генерації письменників / Нове життя нового прагне слова // Літературна газета. – 1961. – 14 листопада; Бойчак І. На пульсі епохи // Дніпро. – 1962. – №12. – С. 134–152.

¹⁶ Бойчак І. Вказ. праця. – С. 141.

¹⁷ Кожевников В. Молодые силы нашей литературы // Коммунист. – 1962. – №17. – С.74.

¹⁸ Зокрема у статті: Йогансон Б. Заметки художника // Коммунист. – 1960. – №8. – С. 80.

¹⁹ Кожевников В. Указ. соч.

²⁰ На рівень вимог народу // Літературна Україна. – 1963. – 11 січня.

²¹ Уникнути критики "доморожених формалістів" було неможливо, визнати, що їх багато, – небезпечно. Тому у критичних відгуках широко використовувалася формула на

зразок: "...Трапляються випадки, коли окремі молоді люди відступають від комуністичних, ідейних принципів. Хоча такі випадки дуже нечасті"/ *Ростов Н.* Битая карта // Молодой коммунист. – 1963. – №11. – С.31.

²² *Ростов Н.* Указ. соч. – С. 32.

²³ *Збанацький Ю.* Бути ідейним бійцем за велику справу партії // *Комуніст України.* – 1963. – №5. – С. 46.

²⁴ *Маланчук В.* Партійна організація і творча інтелігенція // *Комуніст України.* – 1963. – №6. – С. 54.

²⁵ *Пекаровский М.* Свобода творчества? Нет, – шарлатанство! // *Комсомольское знамя.* – 1962. – 19 декабря

²⁶ *Чабанівський М.* Увага: розмова про найголовніше // *Літературна Україна.* – 1963. – 8 січня. Автор статті, натякаючи на І. Драча, писав, що той "день і ніч мудрує над віршем, якого б ніхто не міг втямити", бо дуже хотів, не гребуючи естетичними смаками народу, щоб про нього "говорили усі".

²⁷ *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 – 80-х років. – К., 1995. – С.65.

²⁸ *Дмитерко Л.* Місце в бою // *Літературна Україна.* – 1969. – 5 серпня.

²⁹ *У* духовній еміграції // *Молодь України.* – 1969. – 9 вересня.

³⁰ ЦДАГОУ. – Ф.1. – Оп.25. – Спр.183. – Арк. 97.

³¹ *Дмитерко Л.* Вказ. праця.

³² В 1963 р. масовим тиражем вийшла брошура секретаря ЦК КПРС Л. Ф. Ільчова "Мистецтво належить народові" з текстами промов, виголошеними на зустрічі керівників партії та уряду з діячами літератури і мистецтва 17 грудня 1962 р. та на засіданнях ідеологічної комісії при ЦК КПРС.

³³ *Нариси української популярної культури.* – К., 1998. – С.199.

³⁴ *Осадчий В.* Про містера Стецька і великомученицьке жабеня // *Перець.* – 1966. – вересень (№17).

³⁵ *Аксютин Ю.* Хрущевская "оттепель" и общественные настроения в СССР в 1953 – 1964 гг. – М., 2004. – С. 400.

³⁶ ЦДАГОУ. – Ф. 1. – Оп. 25. – Спр. 698. – Арк. 9.

³⁷ *Брюгген В.* Сім поезій і один фрагмент // *Літературна Україна.* – 1969. – 25 липня.

³⁸ Так, збірка поезій Ірини Жиленко "Автопортрет у червоному" після численних поневірянь вийшла на межі 1971–1972 рр. лише через те, що директор видавництва "Радянський письменник" А. Мороз збирався йти з посади, не дуже потерпаючи за свою "особисту відповідальність"/ *Жиленко І.* Homo feriens // *Сучасність.* – 2002. – №4. – С.130.

³⁹ За глибоку думку, за яскраве слово! // *Літературна газета.* – 1961. – 17 листопада.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Там само.

⁴² Там само.

⁴³ Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ). – Ф. 590. – Оп.1. – Спр.481. – Арк. 6.

⁴⁴ Там само. – Ф. 581. – Оп.1. – Спр.810. – Арк.7.

⁴⁵ Там само. – Спр.952. – Арк.35, 38.

⁴⁶ Там само. – Спр. 968. – Арк. 20.

⁴⁷ Там само. – Ф. 590. – Оп.1. – Спр. 693. – Арк. 149.

⁴⁸ *Свіжі лави* // *Літературна газета.* – 1961. – 17 листопада.

⁴⁹ ЦДАМЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 819. – Арк. 27.

⁵⁰ Там само. – Спр. 970. – Арк. 6.

⁵¹ Там само. – Спр. 481. – Арк. 159–160.

⁵² Там само. – Спр. 970. – Арк. 45.

⁵³ Там само. – Арк. 24.

⁵⁴ ЦДАГОУ. – Ф. 1. – Оп. 31. – Спр. 1942. – Арк. 17.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Там само. – Арк. 58.

⁵⁷ Там само. – Арк. 16.

⁵⁸ *Третьому з'їздові художників України* // *Радянська Україна.* – 1962. – 19 квітня.

⁵⁹ *Белютин Э.* Хрущев и Манеж // *Дружба народов.* – 1990. – № 1. – С. 139.

⁶⁰ ЦДАГОУ. – Ф. 1. – Оп. 31. – Спр. 8154.

- ⁶¹ Там само. – Арк. 51, 52.
⁶² Там само. – Арк. 62, 66.
⁶³ Там само. – Арк. 53. Слова стосувалися художників В.Мельниченка та А.Рибачук.
⁶⁴ Там само. – Спр. 2404. – Арк. 10.
⁶⁵ Там само. – Арк. 9.
⁶⁶ Там само. – Арк. 10.
⁶⁷ ЦДАМЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 1123. – Арк. 30.
⁶⁸ Там само. – Ф. 590. – Оп. 1. – Спр. 630. – Арк. 84.
⁶⁹ Там само. – Арк. 85.
⁷⁰ ЦДАГОУ. – Ф. 1. – Оп. 31. – Спр. 3688. – Арк. 19.
⁷¹ ЦДАМЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 1588. – Арк. 4.
⁷² Там само. – Арк. 25.
⁷³ Там само. – Спр. 1768. – Арк. 26.
⁷⁴ Там само. – Спр. 1574. – Арк. 113.
⁷⁵ Там само. – Спр. 1762. – Арк. 5.
⁷⁶ Там само. – Спр. 2118. – Арк. 179.
⁷⁷ Там само. – Ф. 590. – Оп. 1. – Спр. 930. – Арк. 166.
⁷⁸ Лихо з розуму. – Б.м., б.р. – С.309, 314.
⁷⁹ Коротич В. Нам іти далі // Зміна. – 1962. – №11. – С.14.

The article is devoted to the problem of Ukrainian intellectual nonconformity in the official discourse – in the texts of press, documents of ideological departments of Communist Party and in the discussions' of Writers' and Artists' Unions.
