

П Р А Ц І  
ВІДДІЛУ УКРАЇНОЗНАВСТВА

ТОМ I

ЯРОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ  
ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ПІДСОВЕТСЬКОЇ УКРАЇНИ

ЯРОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА  
ПІДСОВЕТСЬКОЇ УКРАЇНИ

Друкується за ухвалою Президії УММАН  
Генеральний Секретар: Академік А. Яковлів



Wydaje: prof. U. J. P.  
dr. Roman Smal-Stočkyj,  
Warszawa, Sewerynów 6.  
Z drukarni Nauk. T-wa  
im. Szewczenki, Lwów,  
ulica Czarnieckiego 26.

Видав: проф. унів. др.  
Роман Смал-Стоцький,  
Варшава, Северинів 6.  
З друкарні Наук. Т-ва  
ім. Шевченка у Львові,  
вулиця Чарнецького 26.

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Попри наукову літературну критику типу різних наукових установ (Академії Наук, Наукового Товариства ім. Шевченка, Українського Наукового Інституту у Варшаві та под.) розвивається на схід і захід від Збруча ще й багатий відділ літературної критики по різних журналах та газетах. Зорієнтуватись у цій літературній критиці не легко — її матеріал і дуже великий і пливкий та змінливий, він залежить від численних злободених подій і пориває дослідника також у крутіж тих подій.

Оця праця має завдання: поінформувати про те, що діється в обсягу літературної критики на схід від Збруча — у підсоветській Україні. Не більше — тільки згрупувати відповідний журнально-газетний та зв'язаний із ним книжковий матеріал та синтезувати його в загальному погляді. Розуміється, йшло про найголовніші риси літературно-критичного руху, тому згадано самі найнеобхідніші імена, назви й дати. Хто хоче докладніше пізнати ці справи, знайде про них відповідну літературу в кінцевих примітках, де зібрано бібліографію предмету. Ця бібліографія не зовсім повна, але містить усе найважливіше з літературної критики підсоветської України, зібране вперше в такій повноті. У великій більшості це — речі тяжко доступні для ширшого громадянства. Тому ця праця промовляє до читача так часто цитатами — так і виходить вона живіше.

Тільки поміч із боку Дирекції Бібліотеки Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові вможливила викінчення цієї праці — й за цю поміч складаю Дирекції прилюдну подяку.

Львів, вересень 1937 — березень 1938.

Я. Г.

## СКОРОЧЕННЯ.

|   |   |
|---|---|
| АсКК — Асоціація Комуністичної Культури                           | ЛА — „Літературний Архів“                                   |
| Асфанфут — Асоціація панфутуристів                                | ЛГ — „Літературна Газета“                                   |
| Аспис — Асоціація письменників                                    | ЛКСМУ — Ленінський Комсомол України                         |
| В — Вавпіте — Вільна Академія пролетарської літератури            | ЛОЧАФ — Літературне Об'єднання червоної армії й фльоти      |
| ВАПП — Всесоюзна Асоціація пролетарських письменників             | ЛЯ — „Літературний Ярмарок“                                 |
| ВЛКСМ — Всесоюзний Ленінський Комсомол.                           | НГ — „Нова Генерація“                                       |
| ВОАПП — Всесоюзне Об'єднання Асоціацій пролетарських письменників | Опояз — Общество по соби́я поэтическому языку               |
| ВУАН — Всеукраїнська Академія Наук                                | ОПНУ — Об'єднання пролетарських письменників України        |
| ВУАПП — Всеукраїнська Асоціація пролетарських письменників        | П — журнал „Плуг“   |
| ВУСПП — Всеукраїнська Спілка пролетарських письменників           | Пж — „Плужанин“   |
| Г — журнал „Гарт“   | Пр — журнал „Пролітфронт“                                   |
| Гл — „Глобус“   | ПМ — „Прапор Марксизму“                                     |
| діалмат — діалектичний матеріалізм                                | РАПП — Російська Асоціація пролетарських письменників       |
| ЖР — „Життя й Революція“  | СР — „Студент Революції“                                    |
| ІНО — Інститут Народної Освіти                                    | РЛ — „Радянська Література“                                 |
| К — „Критика“ і „За Марксо-Ленінську Критику“                     | СРПУ — Спілка радянських письменників України               |
| КП(б)У — Комуністична партія більшовиків України                  | ФОРПУ — Федерація об'єднань радянських письменників України |
|   | ЦК — Центральний Комітет                                    |
|   | ЦО — Центральний Орган                                      |
|   | ЧШ — „Червоний Шлях“  |
|   | ШМ — „Шляхи Мистецтва“                                      |

## 1. ПРАЦІ ПРО ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЛЯВОЄННОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Супроти наукової історично-літературної критики, що досліджує літературу закінчених діб і закінчених літературних явищ означеними науковими методами, стоїть багата ділянка літературної критики, що обговорює та оцінює поточну літературу, живі ще літературні явища та діяльність живих ще літературних діячів. Літературна критика не мусить бути наукова, але часто й вона користуєся з метод наукової критики. Літературну критику можемо назвати літературною публіцистикою.

Історія української післявоєнної літературної критики не написана. Маємо, щоправда, деякі спроби оглянути якісь відтинки на тому полі, але вони не охоплюють усього післявоєнного часу, ані не дають перегляду хоч би найважливіших проблем із того обсягу.

Якщо полишимо на боці недокінчену „спробу системи української літературно-наукової критики“ Леоніда Білецького<sup>1)</sup>, чи зовсім короткі статті на ту тему<sup>2)</sup> та поверхові й дуже одиобічні огляди сучасної літературної критики нпр. у конспекті Володимира Коряка<sup>3)</sup>, чи навіть поважні, але надто короткі завваги в історіях літератури А. Шамрая та Олександра Дорошкевича<sup>4)</sup>, згадаємо ще працю А. Ковалівського „З історії української критики“<sup>5)</sup>. Автор відрізняє докладно науковий дослід від літературної критики (її ознакою є чиста суб'єктивність), при чому певні наукові висновки служать знаряддям критичної боротьби, що має виявити злі й добрі сторінки творів та навчити письменників самої техніки писання; отже її метою є впливати на письменника зараз. Ковалівський подає нариси української критики від Куліша аж до наших днів, одначе вдовольється за часто самими бібліографічними титулами та назвами авторів.

Найважливішим, і навіть монументальним досягненням в історії сучасної української критики є книга А. Лейтеса і М. Яшека про „організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури“<sup>6)</sup>, де знайдемо багато матеріалу та бібліографічних даних також і для літературної критики. Але це тільки частина, за 10 років, української післявоєнної критики, як ще меншою частиною, бо ледве за 4 роки, є великий збірник матеріалів до літературної дискусії, виданий харківським Інститутом Шевченка<sup>7)</sup>.

Обік тих найважливіших і дуже нечислених праць знайдемо ще деякі журнальні та часописні статті про післявоєнну критику в наукових оглядах українського літературознавства<sup>8)</sup>, або завваги про

неї при обговоренні сучасних літературних явищ, але це вже речі менші. Найбільше таких статей має харківський місячник „Критика“).

## 2. ВОЄННІ РОКИ (1914—1920)

Вибух світової війни 1914 р. приніс у перших місяцях спробу повного розгрому української літератури на етнографічних українських землях. Російська армія зайняла майже всю етногр. українську територію і вороже відношення Росії до української справи спинало дуже український літературний рух. Майже зовсім зникла українська преса, або опинилась на еміграції, з малими винятками влада українська книжкова продукція.

Це правда, що в таких умовах важко було думати про літературну критику — актуальна воєнна політика займала всю увагу часописних співробітників. Та все ж воно якось дивно, що тодішня емігрантська преса поставилась доволі байдуже до українських літературних цінностей, хоч вони могли стати також немаловажним політичним аргументом. Тільки одна львівська *Ukraine* здобулась децю пізніше на більшу працю про всю українську літературу<sup>10</sup>); інші часописні статті є принагідні й уривкові. Найчастіше обговорюють вони Шевченкову діяльність: віденські *Ukrainische Nachrichten* подають навіть більше число перекладів його поезій на німецьку мову<sup>11</sup>). Шевченка й висувала тодішня емігрантська преса на передову культурну й народню позицію, хвалячись разом із тим поза його плечі, коли не зміла сказати для чужинців нічого іншого про українське письменство. Це показує наглядно, як несміло виступали тоді українці перед світом, як вони не знали, чим із свого письменства зацікавити світ. Вони давали невірний образ своєї літератури, показуючи заєдно одного тільки Шевченка. З інших українських творів пощастило ще найбільше Слово о полку Ігореві — позатим відомості про українське письменство такі несистематичні й звичайно мізерні, що чужинець довідувався з них не багато про українську літературу. До того літературні погляди в таких статтях були найчастіше примітивні: поза зміст творів і чисто національне їх значіння виходили вони мало.

Під російською окупацією займають українські літературні справи ще менше місця. Найважлиша українська трибуна в межах Росії, московська „Украинская Жизнь“, не має в другій половині 1914 і в перших числах 1915 р. загалом ніяких окремих статей чи рецензій на літературні теми, а єдину загально-критичну статтю про українську літературу видрукувало харківське „Гасло“<sup>12</sup>), звертаючись проти незручно пересаджених новітніх напрямків у сучасній українській поезії. З рецензій найзаметніші в одеській „Основі“ 1915 р., що в часах важкої воєнної цензури не побоялась сказати неосодно сміливе слово — за те її й закрили.

Погром російської армії у травні 1915 р. приніс відразу полегшу й українській літературі. Відживає й літературна критика. Ледве з кінцем червня 1915 р. російське військо покинуло Львів, організується тут не тільки українська преса, але й відновлюється

двотижневик „Шляхи“<sup>13</sup>), що присвячував багато місця й літературі. Тут появляються деякі рецензії.

З 1916 р. пробує українська література вийти на нормальні шляхи. Але ані українська віршована поезія, ані літературна критика не станули на висоті свого завдання. Вони почали повертати до старих передвоєнних позицій. Львівські „Шляхи“ опинилися в полоні давніх молодомузців, московський „Промінь“ пішов під лад „Української Хати“. Тому, хоч „Шляхи“ навіязують децю до Західної Європи, то „Промінь“ відхрищується від усякого футуризму й відкидає загалом подібну „свистоплястку літературних юродців“<sup>14</sup>). Літературна критика не завважила, що півтора року світової війни змінили українську психіку і що довоєнна література може стати тільки підбудовою для нового життя. Ще 1917 р. „Шляхи“ не передчувають<sup>15</sup>), що вже 1914 р. почав український воєн на кривавому боєвому полі творити зовсім новий прозовий стиль, стиль воєнний, що збирався запланувати всевладно в українській літературі, хоч власне 1916 р. появились уривки стрілецької спонеї з першої половини 1915 р.<sup>16</sup>).

А тимчасом події перерости українську критику. Бурхливий 1917 рік вирвав українську суспільність з квієтистичного сну. Оживає українське літературне життя, поживляється й літературна критика. Щоправда, відновлений у Києві „Літературно-Науковий Вістник“<sup>17</sup>) животіє доволі анемічно навіть у великі часи 1918 і 1919 рр. (хоч і тут уже проглядає деяке зрозуміння нових літературних течій не тільки в участі свіжих поетичних сил, але і в деяких статтях<sup>18</sup>), однак глибоше оцінює українське письменство московський „Шлях“ за 1917 р., де обік старших виступають і майбутні визначні критики<sup>19</sup>). А вже київський „Книгарь“ поставив рецензійний відділ високо. з'єднуючи для нього знаменні таланти<sup>20</sup>). І „Книгарь“ не покидає ще старих шляхів, але за 1918—19 рр. успів він подати у статтях і рецензіях дуже цінний образ тодішнього українського письменства.

Після розбиття останніх надій на державність — розбилась і українська літературна критика. До 1917, чи властиво до 1920 р. всі українські критичні напрямки розвивались майже паралельно й вільно, після 1920 р. річка Збруч поділила українських критиків політично й ідейно, розділюючи їх на часто непримиренні обози. На захід від Збруча концентрується українська критика передусім у Львові, Варшаві, Празі й Парижі; на схід від Збруча найбільше в Харкові й Києві.

Та довго ще не сходила зоря української критики. Її автори за сильно держались за довоєнні бар'єри етнографічної романтики та шевченківського епігонства, кидаючи тільки час до часу несміливий зір в обсяг „мистецтва для мистецтва“, чи західноєвропейської думки. Українська критика успіла хоч частинно оновитись аж після тієї прецікавої літературної боротьби, що спалахнула таким яскравим полум'ям на схід від Збруча в 1917—33 рр. Була це тільки частинна онова, але онова в самих основах критичної думки — і коли нині деякі українські критики не хочуть ще того признати, то вони обороняють уже втрачені позиції, без внутрішнього переконання.

Даремне намагається більшовицька критика покласти поживлення й віднову українського літературного життя на свій рахунок. Ця віднова почалася ще в довоєнній порі й набрала розгону в час вільнішого українського життя 1917—1920 рр., передусім у час української державності. Більшовики тільки старалися спинити цю віднову — як досі, не зовсім успішно. Історія критики підсоветської України є й історією важких змагань із терористичним більшовицьким натиском. Зокрема знаємо, що нові письменники різних напрямків об'єдналися в Києві з поч. 1918 р. „Мистецьким Цехом” разом із театральними й малярськими діячами та рівнобіжно з чужомовними письменниками в „Майстерню мистецького слова” („Хлам”) і незалежними „Студією Музагету” та „Студією молодого театру”. Так зорганізована українська культурна сила стрінула навалу московських культурницьких сил у Відділі Мистецтв Нар. Комісаріату Освіти — та пришеволила московських діячів відступити. Це була українська революція в мистецтві — літературно-мистецькі справи перейшли з того часу постійно в українські руки”).

### 3. ФУТУРИСТИ

Вже 1913 р. виступає в Києві гурток футуристів із Михайлом Семенком у проводі. Вони розвивають свою діяльність у часі світової та визвольної війни, передусім від 1918 р. Не вважаючи на воєнну заверюху, видав Семенко 1918 р. тижневик „Універсальний Журнал” (2 чч.) та створив 1919 р. самостійне угруповання Флямінго, куди увійшов і знаменитий маляр Анат. Петрицький. Коли ж символісти з Музагету перейшли на підлегальне становище, рухливий Семенко знайшов вихід у заснуванні „Проф. Спілки Мистців м. Києва”, куди входили різні національності. Це була перша спроба культурної федерації в Києві. В 1919 р. почав виходити під редакцією Семенка тижневик „Мистецтво”, що став осередком молодшої генерації українських письменників різних напрямків<sup>27</sup>). І в поезіях і в статтях протестує Семенко проти традиції, викликаючи розхристаною формою своїх писань справжні скандали й протести. Семенкова спроба заснувати в Харкові 1921 р. „ударну групу постів-футуристів” не повелася: зате в літі цього самого року Ол. Слісаренко та ін. створили „Науково-мистецьку групу КомКосмос” (Комуністичний Космос) на комуністичних підвалинах („зарані одкидаючи будьякі компроміси з націоналістичними, вузько-міщанськими та угодинськими течіями” з метою „перевести найширшу інтернаціональну організацію революційних науково-мистецьких сил”). Мистецтво поставлене тут обік науки. У теоретично-мистецькій та громадсько-політичній роботі група наближається до пролеткультівства (т. зв. баданівщина). З приїздом Семенка до Києва 1921 р. творить КомКосмос у алуці з символістами доволі сильну організацію Аспанфут та проголошує смерть мистецтву<sup>28</sup>), бо „футуризм приніс із собою революційно-деструктивну акцію, і процес виявився в силі численних „ізмів”<sup>29</sup>), заявляючись за метамистецтвом, як синтезом поезії, малярства, скульптури й архітектури. Коли полишимо

на боці поклони в бік урядового комунізму (з „пролетарською” ідеологією) та вигуки проти „буржуазного” мистецтва, побачимо, що футуризм змагає в дійсності до конструкції, бо хоче зглибити істоту мистецтва та проаналізувати ближче мистецьку „фактуру”, вимагаючи рухливості в її обсягу, тобто повної волі в мистецькому оформленні. Панфуті перетворюються незабаром на АсКК, чи Комукульт з ідеологією комуністичної екструкції („мистецтво... повинно бути засобом агітації й пропаганди ідей політичної боротьби”<sup>30</sup>) — отже під напором більшовицької верхівки почала їм горіти земля під ногами. Тепер пропагують вони культ „великої техніки” та раціоналізацію побуту<sup>31</sup>). В Одесі утворилась 1924 р. також футуристична організація українських та російських письменників „Юголеф”. Але вже 1924 р. відколалась від Комукульту київська організація „Жовтень”, що пішла дуже непевними шляхами „масовізму” в літературі<sup>32</sup>). Інші комукультівці опинились або в „Гарті”, або у „Вапліте”, де бачимо незабаром і „Жовтень”. Та сам Семенко не здавався. Він заснував 1927 р. організацію лівого фронту та знаменитий міслячник „Нова Генерація”<sup>33</sup>), що виписала позитивну програму з поклоном у бік комуністичної верхівки та негативну з гаслами: „Ми проти: національної обмежености, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неощува, еклетизму”. Організація назвала себе ще ВУСКК (Всеукраїнська Спілка робітників комуністичної культури), будуючи програму на ревізії всіх футуристичних (ліфівських) надбань в літературі та мистецтві... в плані універсальної установки на комунізм та з метою злитися з ВУСПП.

І „Нова Генерація” виконувала сумлінно ті завдання, пробуючи вивести українське мистецтво й письменство на шляхи широкого європеїзму — бо ж декуди розбита форма у писаннях новогенераційців, крикливі гасла, дикі насміхи з того, що ми привикли шанувати, це тільки той гучний тарарам та безтактність, що так часто супроводять молодість, чи нові течії. „НГ” — це велика заслуга М. Семенка. Важке було життя цього журналу, з одного боку давав він теорію свого „лівого” мистецтва<sup>34</sup>), з другого розправлявся з своїми противниками, найбільше з агітаційними марксистами<sup>35</sup>) та обороняв українську літературу супроти Москви<sup>36</sup>). Коли ж до того „НГ” заявила за формальною метою<sup>37</sup>), її скоро зліквідували — 1930 р. вона перестала виходити. Найвизначнішим критиком „НГ” був О. Полторацький, один із замітніших теоретиків української поезії.

„Ліві” погляди відбила також створена з кінцем 1925 р. в Москві Спілка пролетарських і селянських письменників в РСФФР (Село і Місто) — Сім. „Маніфест” Сім<sup>38</sup>) визначається багатомовністю та світою вірою в майбутнє української літератури. Він іде проти „християнсько-буржуазної цивілізації” та виходить від марінеттівського й семенківського футуризму, від організації Гроно і навіть від динамізму, проголошуючи „червоний ренесанс” — „як історичну добу, що для комуністичного суспільства буде тим, чим був для нас гуманістичний ренесанс: предтечею економічної та культурної революції”. Цей ренесанс приїде із Сходу (пор. М. Хвильовий), але не з Росії й хіба „в українській літературі, в літературі

„сонячної Італії” Східньої Європи може зродитися великий Данте сучасної доби”. „Заклик” висуває 10 пунктів: „Знання, знання і ще раз знання!... Через загальну освіту до спеціалізації творчого літературного ремесла... Не гадайте, що ви генії, або майстри... Через ламання старих форм — шукайте нових!... Не висмівайте традицій, а створюйте нову... Твір мистецтва — технічна й ідеологічна єдність. Поняття класицизму — єдність, монолітність стилю. Шукайте нового класицизму Червоного Ренесансу... Ми маємо бути в авангарді класи (не формально), на її передових інтелектуальних і технічних позиціях... Письменник мусить працювати над собою, як віл, і мусить бути відповідно до того оплачений... питання введення української літератури на міжнародній ринок... Треба мати відкриту платформу для всіх тих українських письменників, що ще не стали мертві у своїй революційній величності...”. Отже на цьому „Заклику” відбилися виразно висліди великої літдискусії. Організація мала свої окремі видання й випустила журнал „Неоліф” (1925), але він закінчив свою діяльність на одному числі.

„НГ”, як згадано, зблизилася до ВУСПП і блокувалася з нею для спільної боротьби „проти буржуазної та дрібнобуржуазної лінії, проти ренітків вапліаїства”. Та блок скоро розпався і 1. III. 1930 р. „НГ” звернулася з листом до ВУСПП, заявляючи бажання припинити самостійне існування та перейти до ВУСПП. Але ВУСПП не поспішила з прийняттям „НГ” і домогалася повного зречення лінії „НГ” та безумовного визнання лінії ВУСПП. Не помогло й переіменування „НГ” на ОНПУ (Об’єднання пролетарських письменників України) в червні 1930 р. та виключення з „НГ” деяких „формалістів”. З початком 1931 р. група „НГ” самоліквідувалася, але її провідники, як представники „лівого фронту”, залишилися поза ВУСПП, хоч уже самі викривали „дрібнобуржуазну суть” своєї колишньої організації.

#### 4. СИМВОЛІСТИ

Загалом зразу могли письменники підсоветської України гуртуватися децю вільніше й разом із тим мала більше волі й літературна критика. Організується далі група символістів, що своїми починаннями сягає ще кінця XIX ст. і в часи української державності доходить до розцвіту. Вже 1918 р. видають символісти гасло: мистецтво для мистецтва<sup>31)</sup>, а їх „Літературно-критичний Альманах” за ред. Як. Савченка виступив так гостро проти старших поетів (Григ. Чупринки), що видавництво „Грунт” відмовилось далі видавати його. Але символісти творять 1919 р. товариство й журнал „Музагет”<sup>32)</sup> (замість ранішої „Білої Студії”) та літературно-мистецьку „Студію” з ідеологією: „Творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою вищою над колектив і коли, не підлягаючи колективній, все таки відчуває національну з ним спорідненість”<sup>33)</sup>. За такі сміливі (в часах більшовизму) гадки закрито друкарню, де друкувався місячник, а музагетці мало не попали в тюрму.

Індивідуалістичні позиції треба було скоро здавати і дехто з символістів опинився в альманаху „Гроно” 1920 р.<sup>34)</sup>, де вже читаємо, що „творчість повинна бути така, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівновартні”. Обік символізму бачимо в „Гроні” впливи імпресіонізму й футуризму. В найближчому році видають гроністи збірник „Вир революції”<sup>35)</sup>, з нахилом до т. зв. динамізму, що його характеризують сильні особисті почування; 1926 р. учасники того збірника опинилися в організації „Авангард”. Частина музагетців пристала 1923 р. до неокласичної „Аснис”. Так символісти обертались між найвизначнішими течіями в післявоєнному українському письменстві.

Широка освіта символістів, що стояли в живому зв’язку не тільки з російською, але й з світовою літературою, дала їм і кількох добрих критиків. Замітне, що всі вони (Юрій Іванів-Меженко, Яків Савченко, Дмитро Загуд) розвинули ширшу діяльність ще за часів української державності і всі станули опісля в опозиції до Хвильового й неокласиків, отже проти течій, споріднених із символізмом у змаганнях до тісного контакту із всевітньою культурою. Вони виявляють вироблену критичну методу, сперту на обширному читанні, тому засипують противників цитатами (Савченко, Загуд), або дають також теоретичні твори з обсягу поетики й стилістики (Меженко, Загуд), схилившись при тому до естетичної оцінки твору (культ художньо-технічної культури), коли инр. для Савченка головне завдання всякої критичної роботи: „розглядати самий факт не стільки з погляду соціально-класової його генези, чи функції, скільки з погляду його оцінки — відповідності його до певної системи світогляду і певних, залежних від неї, естетичних вимог і канонів”. Він проти голосної тематики, що прикриває пересічність. Не вважаючи на те, їхня критика часто суб’єктивна, імпресіоністична; не даром дехто між ними обороняє зразу індивідуалізм у творчості (Меженко). Тому їх не признають витриманими марксистами, але вони самі (й дехто з інших критиків їхніх праць) проголошують себе витриманими марксистами. Вони констатують пізніше занепадницьтво в українській поезії, що виявляється в повороті до минулого, епігонстві, розриві з дійсністю і нейтральній тематиці з почуваннями: песимізму, надмірного індивідуалізму, боротьби з містом та ідеалізації села — і шукають у творі: ідейно-соціальної еквівалентності, актуальності соціального матеріалу та максімальної технічної організації, виступають проти байдужого ставлення до активного матеріалу та проти антагонізму між світом і поетами (Савченко, Загуд). Савченко ставить далі проблеми культурної революції за створення нового типу людини й суспільства з моністичним підходом до всіх явищ. Його вражає дріб’язковий психологізм, скрупульянтний побутовізм, вузький тематичний плян, спрощене трактування явищ і млявість із малим рівнем літературної техніки, композиційною безпорадністю, елементарною стилістичною культурою, мовним несуттвом і патосом кількості — не якості. Особливо цінить Савченко енергію стилю й глибину світогляду. Часто самі визначні поети (Савченко, Загуд), уміють символісти промовляти переконливим стилем (Савченко) та схоплювати літературні явища із глибоким знанням та з тонким розумінням літера-

турних процесів, оснований на гарному пізнанні європейської поетики (російської, німецької). Марксистська критика зближає Савченкові думки про „письменство, як засіб та методу відтворення” — до думок Персверзева, а „конструювання світу” — до російського теоретика футуризму Чужака, признаючи за домінантний стиль у Савченка — романтичний<sup>30</sup>). Виступаючи проти неокласиків (за їх „літературшину” й відірваність від життя та нібито епігонство) та проти Хвильового, символісти зблизились добровільно до марксистів та пішли „на заволення доби” — і може тому деякі з них (нпр. Савченко) протримались у критиці підсоветської України до пізнішого дня, але їхня критика втратила давно свіжість і глибину та перемінилась в офіційне партійництво.

## 5. АКАДЕМІСТИ Й НЕОКЛАСИКИ

Розуміється, і давній вплив публіцистичного літературознавства, репрезентованого Сергієм Єфремовим, не устав<sup>31</sup>), хоч Єфремов переходить все більше до наукового дослід у працях ВУАН. Твориться навіть 1921 р. група „єфремістів”, що 1930 р. кінчить відомим процесом СВУ (від 1925). Ще 1928 р. видала київська Академія збірник „Література”, — але він мав більше історично-науковий характер і порушував не багато справ із літературної критики<sup>32</sup>).

Науково-дослідча є у великій частині й праця українських неокласиків, що разом із тим дають і найбільших сучасних українських літературних критиків з небуденною освітою та виробленою методологією. І вони також розгорнули свою критичну діяльність ще за української державності й опісля, зблизившись до ВУАН, створили 1921 р. окрему організацію<sup>33</sup>) та взяли участь у згаданому збірнику „Література”. Разом із частиною колишніх музагетців організувались вони 1923 р. в київську Аспне<sup>34</sup>), але з неї відокремлюється вже 1924 р. Ланка (без неокласиків), що 1926 р. доповнюється деякими новими іменами<sup>35</sup>) і переорганізовується на Марс, щоб у зв'язку з Вапліте ліквідуватись 1928 р. Власиві ж неокласики активізувались передусім у 1924—25 рр. та знайшли симпатії в деяких членів Гарту і на сторінках харківського „Червоного Шляху” та київського „Життя й Революції”.

Деякі неокласики вийшли ще з кол 90-х рр. (М. Могиланський), дехто з ентузіастів „Української Хати” (Микола Зеров) і виховувались чи під впливом історично-порівняної школи Ол. Веселовського (Павло Филипович), чи філологічної Володимира Перетца (Зеров) та станули, як згадано, близько академічного кружка С. Єфремова та А. Ніковського, хоч Єфремов був публіцист у науці, а неокласики навіть у літературній критиці не покидали найчастіше наукового ґрунту. Вони, щоправда, не зовсім вільні від імпресіоністично-суб'єктивної оцінки в критиці (Зеров, Максим Рильський), але, озброївшись теоріями російських опоязівців, спираючи літературну критику на класичних та повітніх досягненнях поетики, переходячи деколи майже виключно на чисто науковий дослід (Михайло Драй-Хмара, у більшій частині й Филипович). Українські неокласики по-

живають свою діяльність від 1923 р., коли повстає харківський „Червоний Шлях”, що критикує гостро неокласиків, але й признає їм великі цінності у формі й культурі змісту<sup>36</sup>) та разом із київським „Життям й Революцією” (від 1925 р.) отвирає для них гостинно свої сторінки. Може бути, що на це поживалення вплинув таке виступ російських неокласиків у московській групі „Лирический Круг” та в декларації 1922—23 рр., але велика трійця українських неокласиків (Зеров, Филипович, Рильський) склалась ще в 1917—19 р., передусім 1918 р., коли Зеров був редактором знаменитого „Книгаря”. Всі неокласики є й визначними поетами, а свої домагання в літературній критиці висловили вони вже 1922 р.: 1) ґрунтовне вивчення в українській літературі того, що є справжня вершина; 2) засвоєння показнішого із всесвітньої літератури; 3) підвищення літературної техніки; 4) створення форм власних, не проказаних із Москви. Це була постійна платформа неокласиків, опісля тільки деталізована та розвинена ширше передусім у союзі з неоромантиками (М. Хвильовий) у великій літературній дискусії 1925—28 рр. У практиці спирались неокласики на символістичну техніку та акмеїстичну поетику, взоруючись передусім на грецько-римській класиці та на французьких парнасцях. Символізм, акмеїзм, футуризм та рафінована народньо-поетична спадщина у Тичини з'явилися одночасно і разом боролись проти кволих настроїв „Української Хати”. Одначе шляхи неокласиків і символістів розійшлися, коли символісти взяли курс на „замолення часу”. Коли ж Хвильовий кинув гасло: Європа чи Просвіта (або: Зеров чи Гаркун-Задунайський), неокласики станули лавою за Хвильовим і на київському диспуті 1925 р. Зеров вияснив, що „Європа в статті Хвильового то є символ міцної культурної традиції, суворой життєвої конкуренції, суворого мистецького добору” та заявився (з Могиланським і Филиповичем) проти „вопліючого нецтва, яке в нашій літературі почало розташовуватись” найбільше під видом т. зв. масовізму, проти „гуртковства і гурткового патріотизму, гурткової виключності в наших літературних відносинах” (або, як сказав Могиланський, за „негативне відношення до тих, хто похваляється своєю ідеологією, але художньо безсилий”) та проти нецтва в літературній формі. „Ми повинні за своєї найвищої культури нашого часу не тільки в останніх її вислідах, але і в її основах” — і відсіль гасло: „До джерел! ad fontes!” до тісного зв'язку з культурною Європою без ніякого посередництва, особливо російського (нпр. правильний шлях у знавця німецької й англійської літератури Освальда Бургарда). У літературній критиці пробує Зеров схопити в письменницькій творчості передусім чотири риси: ідейну еволюцію на тлі біографічних чи історично-суспільних умовин, жанрову витриманість, поетичні засоби в обсягу стилевих шукань та поетичний вислів; при чому порівняний елемент переходить часто в історичний. Зеров слідить, скільки ідейний бік творчості відповідає органічному зв'язкові з мистецьким наставленням та показує, як ідейне перевантаження відбивається некорисно на всій творчості. Коли ж письменницької властивий тільки один жанр, то в інших він виявить мистецьку непорядність. Із поетичних засобів цікавить критика найбільше розгортання поетичного образу, а в стилевому оформленні він шукає

за найвищою технічною культурою. І сюжет стає в Зерова лише стилевим засобом. Мовна аналіза веде до викриття літературної школи письменника. Критерієм в оцінці є найкращі досягнення культурної Європи. Наближення до опоязівських теорій Ейхенбаума, Шкловського та ін. скріплюється у Зерова (нпр. самостійність звуку, що викликає образ; головне: не ідея, але форма та под.). Филипович цікавиться передусім історією сюжету та порівнянням поетичного твору з іншими, кладучи вагу на стилі й їх зміни. Що в такому світлі політично-агітаційна поезія не витримає критики — це зрозуміле (пор. Зеров). Филипович також проти символізму, імажинізму й футуризму, але він хотів би зв'язати сучасну українську поезію не тільки з культурною Європою, але й з емоційно-синтетичним підходом до найкращих зразків старої рідної поезії. Загалом неокласики змагаються до синтетичної оцінки письменника та до гострої, але найчастіше спокійної критики в історичному аспекті.

Однак атмосфера в підсоветській Україні ставала все душніша — літературна дискусія покінчилась фізичним тріумфом офіційних критиків, неокласиків зв'язано з політичною лінією засудженого СВУ, компартія засудила їх — і Зеров довелось 30/XI 1930 р. написати покаєнний листа до „Пролетарської Правди“, а в університетських лекціях говорити не тільки про „революцію стилю“, а й про „соціалістичний реалізм“. Вкінці він замовк. Подібна доля стрінула й інших неокласиків, якщо вони не знайшлися за кордоном.

Та в дійсності перемогли ідейно і на далеку мету такі неокласики. Не впокої оправдалась їхня побоювання щодо „масовізму“ в літературі — з маси письменників, призвааних Плугом, Гартом і Молодником, вибилося декілька справжніх талантів. Але це сталося тільки тому, що ті організації (разом із Сергієм Пилипенком, головним антагоністом неокласиків і неоромантиків) пішли вкінці єдиною правильним шляхом, вказаним неокласиками та неоромантиками: стали вчитись для підвищення письменницької кваліфікації на світовий культурний рівень, і гасло за тією технічною досконалістю не перестало лунає навіть в офіційних енуціяціях про українську літературу, нпр. у київській „Літературній Газеті“ 1936 р.<sup>49</sup>).

## 6. КОНСТРУКТИВНИЙ ДИНАМІЗМ

Динамісти з „Виру Революції“ й деякі аспанфуту злучились 1926 р. в організацію „Авангард“, що й видала 3 чч. „Бюлетеню Авангарду“ в 1928—29 рр. Заклик групи мистців „Авангарду“ з 1926 р.<sup>47</sup>) голосить: „Ми прагнемо утворити журнал авангарду післявоєнного мистецтва, з ясно викресленою лінією революційної боротьби проти відсталості... піднімаємо боротьбу за дійсний сучасний європейсьм в художній техніці, викриваючи й одгетькуючи епігонство... всякої неокласики, академізму, декадентщини, українізованої піллянкощини, імпресіонізму...“ „Прокламація Авангарду“ з 1928 р.<sup>48</sup>) назвала свій напрямок конструктивним динамізмом, або спіралізмом, що його головний ідеолог цього напрямку

Валеріян Поліщук признає індустріально-пролетарською мистецькою формою та означає ближче так: „Базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя“; „динамічність творчості... полягає в тому, що для передачі почування від творця до людей приймаючих виявляється мистецькими засобами духовне напруження в експресивній формі ритму евфонії, образів, сюжету та ідей, маючи завданням дати гармонійний синтез усіх творчих засобів, технічних здобутків та наукового знання“ при проблемі „матеріалістичної мови“. У практиці обороняє Вал. Поліщук символістів, що перейшли до пролетарських письменників, окрім Тичини, та гостро розпрямляється з неокласицизмом, неоромантикою й націоналістами. У формі обстоює він верлібр на французьких взірцях та вірить, „що українська нація внесе свій голос у світовий хор культури тільки в формі пролетарської культури“, хоч і проголошує „літературний інтернаціонал“.

В сумі оця більше чуттєва, ніж логічна програма викликала загальне невдоволення, а й властива творчість динамістів не все гармонізувала з їхніми гучними закликами. Зокрема їхню „експресивність“ почувань означено, як вибуялий еротизм та порнографію. „Авангард“ самоліквідувався 1929 р., переливаючись частинно в „НГ“. Однак щира боротьба за європейські культурні досягнення була б принесла певне кращі користі, якби в цій організації знайшлося більше таких талановитих та рухливих людей, як Вал. Поліщук<sup>49</sup>).

## 7. УКРАЇНСЬКА ТЕОРІЯ ПОЕЗІЇ ТА ПРОЗИ

Усім тим напрямкам відмовляє марксистська (більшовицька) критика права на існування, підсумовуючи їх під назву „формалізму“, тобто під бажання: дати перевагу формі над ідеєю-змістом мистецького твору. По правді, бачимо в усіх тих гуртках підкреслення ідеї, але тільки в мистецькому оформленні при допомозі стилевих засобів. Справжня перевага форми над змістом і тут не вирішена — отже й назва „формалістів“ підходить сюди хіба в поодиноких, дуже виняткових випадках. Бо ж вільне відношення до форми і змісту мистецького твору не є ще формалізмом.

І власне такий об'єктивний дослід мистецької форми й змісту дав найвищі досягнення у світовому і разом із тим в українському літературознавстві. Тому й літературна критика не може обійтись без познайомлення з тими дослідями: з поезикою, з теорією поезії і прози. В цій теорії знаходить літературна критика часто своє обґрунтування та об'єктивну підставу, поетика надає напрямек і літературній критиці, визначає їй методу. Все те для літературної критики не обов'язкове, але часто така метода є для неї корисна, поглиблює її, хоч буває і таке, що теоретичні міркування налягають важким тягарем на літературну критику та спиняють її розвиток.

Тому й погляд на українську поезику мусить знайти своє місце в обговоренні української літературної критики. Для кращого перегляду поширюємо його на всю українську науку на схід і на захід від Збруча, не обмежуючись самою підсоветською Україною.



Обабіч Збруча сконстатовано, що українська критика залишається далеко позаду життєвих темпів — ще більше треба те сказати про українську поезику. Та все ж таки теорія української поезії й прози тісно зв'язана з українським культурним, зокрема літературним життям, і випливає з найістотніших потреб того життя — тільки не грає провідної ролі в тому житті, але найчастіше достосовується до нього, іде щойно його слідами, пробуючи його обгрунтувати та прислужитись його кращому розвитку. Щоправда, марксистська критика поробувала відіграти провідну роллю й дати директиви українському письменству, але заєдне констатування проривів у цій ділянці та відставання критики від темпів життя показує найкраще, що такий наказаний директив не досягав своєї мети. Тому українська поезика не позбавлена часто й наукового-дослідчого характеру, але науковий дослід не виступає тут ніколи в чистому виді, як мета виключно для себе: все долучується до нього і практичний намір, подиктований: школою, організацією літературного життя, ідеологією і політикою.

Відповідно до переваги того практичного елемента бачимо відрізно три фази в розвитку післявоєнної української поезики. Зразу (1919—1924) переважає педагогічна закреска: теоретичні міркування призначаються виразно для середньої чи вищої школи, або мають на увазі поради поетам, починаючи від елементарної версифікації аж до з'ясування основних поетично-стилістичних засобів. Такі підручники мали вдоволити шкільні потреби та дати найкращіші посібники фалангам молодих авторів, що стали залити літературу. Однак вже з 1919 р. появляються й чисто теоретичні статті з мистецько-поетичних питань. Але науково-теоретичні проблеми переважають аж у 1925—30 рр. під впливом постійного росту українського письменства, що вимагало аналізу й синтезу; далі під впливом великої літературної дискусії, що різко зачіпила й багато теоретичних справ; під впливом різних мовно-літературних програм, що появились у 1928—30 рр., як наслідок педагогічних реформ у підсоветській Україні; і вкінці під впливом плужансько-молодняцького масовізму, що кинув гасло технічно-мистецької підготовки масового селянсько-робітничого письменника. Та з 1923 р. позначається щораз виразніший натиск ідеологічних елементів, що здобувають собі все більше сили й від оборони переходять у нагальний наступ. Після літературної дискусії в підсоветській Україні відсувають вони, при допомозі фізичної сили, об'єктивні теоретично-літературні проблеми все на дальший плян, аж доходять до повної перемоги з 1931 р. Ця перемога має чисто політичний характер у підсоветській Україні, але й на захід від Збруча веде поетична теорія й практика завзяту боротьбу за межі ідейного впливу.

Виростаючи з українського ґрунту й українських потреб, українська теорія поезії й прози спирається разом із тим і на багаті висліді досьогочасної й сучасної поезики взагалі. Центральною статтю являється тут Олександр Потебня. Українська поезика йде переважно його слідами, і то навіть і в Галичині (може деколи не-свідомо). Основні його думки: про ідентичність словного і поетичного процесу, про образ, як базу поезії, про критику, як мистецьке перетворення твору, про змінливу умовність ідей в творі та ін. —

дають і досі привід до живих суперечок в українській поезиці та критиці. Коли одні українські дослідники піддаються безумовно Потебнинному авторитетові й хочуть усю поезику повести за його проводом (пор. Леон. Білецький), коли ще 1925 р. в підсоветській Україні протестують проти того, що „так живцем ховають зараз, внаслідок непорозуміння, лінгвістичну теорію поезії, письменства, геніальним проводирем якої у нас на Україні і в Росії був український вчений О. О. Потебня” (В. Харцієв), то вже 1927 р. редакція „Молодняка” мусить застерігатись проти чистого потебніанства, „з яким Редакція солідаризується тільки в сфері поетичного слова (не в сфері всієї белетристичної фактури)” — а там, під тиском офіційних кол, змішують Потебню з марксистом (А. Машкин, В. Корняк), щоб вкінці промостити шлях чисто матеріалістичному марксистові<sup>60</sup>).

Духовним спадкоємцем Потебні оголосило себе й російське товариство „Опояз”, що від 1917 р. почало видавати „Сборники по теорії поетического языка”, хоч один із його провідників, Віктор Шкловський, заявився відразу проти потебніанського звукування обсягу поезії тільки до образу і хоч опоязівці намагались поширити основні признаки поезії ще й на ритм і звуки. Безперечні заслуги опоязівців для досліду форми й техніки поетичних та прозових творів, не вважаючи на їхній нахил до вузької технічності та суб'єктивного естетизму, придбали їм назву „формалістів” (дуже умовну і не все справедливу) і хоч між ними знайшлися поважні та справді глибокі знавці поезії й прози — мусили вони уступити під напором комуністичного марксисту. Проти опозівського формалізму виступили відразу П. Коган і Л. Троцький і далі розгорнулася жива полеміка між опоязівцями й марксистами (М. Бухарін, А. Горнфельд, С. Бобров). Скоро опинились поза „Опояз”-ом такі теоретичні поезії, як Віктор Жірманський та Б. Томашевський, а 1927 р. полишили там ще: теоретик прози В. Шкловський, дослідник форми Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов. Однак 1930 р. резолюція президії Комуністичної Академії доглянула в опоязівщині небезпечку для комунізму „переверзівщину” та відміну (нео)капітанства і засудила її разом із об'єктивно-ідеалістичними поглядами, суб'єктивно-соціологічним неонародницьким напрямком, еклектиками й вульґаризаторами та естетською імпресіоністичною школою<sup>61</sup>).

Хоч би саме те вичислення найрізніших напрямків (додаймо до них ще лінгвістично-психологічну, а не формалістичну методу самого Потебні) показує, що загальна назва „формалізм” сюди далеко не підходить і що вона є хіба вульґарним спрощенням дуже складних духових процесів.

Щоправда, українська поезика не розвинулася так буйно, як у Росії, де вона виходить від двох протилежних пунктів: від психологізму Потебні та від логістичної системи Аристотеля — однак проблему „формалізму” (в його дуже неоднаковому розумінні) мусіла визначити кожна літературна організація у своїх програмах чи маніфестах; але особливошу увагу присвячено цьому питанню, як згадано, в 1925—30 рр. В 1926 р. виголосив навіть у Харкові опоязівець Б. Ейхенбаум доповідь про теорію „формального” методу — і з тієї нагоди розвинулася на цю тему жива дискусія найбільше на

сторінках „Червоного Шляху” та „Життя й Революції”<sup>52</sup>). Популярну й прозору теорію формального дослідження для школи зладив — за російськими й українськими поетиками — Олександр Білецький у своїй „Елементах поетики в школі соціалізму”. Зважаючи на те, „що саме тепер (1927 р.) ми переживаємо час гострого збільшення інтересу до питань літературної теорії й техніки”, Ол. Білецький хоче роз’яснити „тайни поетичної творчості при допомозі формальної аналізи”, але форми не відокремлює він так зовсім від змісту — навпаки думає, що „орієнтуватись в тематиці, композиції, стилістиці твору — це й значить дати його „формальну аналізу, з додатком ще обговорення жанру”<sup>53</sup>а).

Рівночасно починає появлятися низка поважних теоретичних студій з обсягу теорії поезії і прози. Ще в першій половині 1930 р. „Кабинет теорії та методології літератури” в Харківському Інституті Т. Шевченка, за керівництвом Ол. І. Білецького, ставить собі в робочому плані за головну тему роботи: „Теорію та соціологію літературних стилів” з широкою програмою, спертою на українських, російських та європейських дослідках; і з повідомленням, що деякі такі праці не то що готові, але й віддані до друку<sup>54</sup>). Однак з того всього мабуть нічого не вийшло, бо прийшла зміна курсу: в найближчому році оголосив „Літературний Архів”, орган Інституту, статтю про „Перебудову роботи Інституту Т. Шевченка” в дусі марксістському, тобто політично-агітаційному. Тут уже той сам кабинет заявляє: „Після перерви кабинет розпочав роботу лише з січня 1931 р.”. І далі: „Орієнтовний план роботи” на 1931 р. намічує ще також — між іншим — стилеві проблеми не тільки марксістські, але рівночасно „вирішено ґрунтовно перебудувати всю роботу кабінету... Було ухвалено всю науково-дослідчу роботу к-ту скерувати і постійно провадити в трьох напрямках: 1) Боротьба з „меншевизмом і ідеалізмом”, перверженством та гегельянством; 2) боротьба з вульгарним, буржуазним соціологізмом, лібералізмом, гуманізмом; 3) боротьба з формалізмом, естетизмом, фактографією. Над якими б питаннями теорії та методології не працював кабинет, він завжди мусить спочатку теоретично обеззброїти всі роботи представників різних антимарксістських буржуазних і дрібнобуржуазних течій... довести їх ненауковість і шкідливість на даному етапі розвитку марксо-ленінського літературознавства”. Таке насильне спрямування науково-теоретичної праці на послугу вузькому партійництву відразу розбило всю працю кабінету: „Порядком самокритики треба відзначити, що кабинет не спромігся як слід розгорнути роботи, не зміг притягти до роботи кабінету більшої уваги цілого колективу Інституту, не зміг своєчасно реагувати на всі події сучасної теоретично-методологічної боротьби... Пояснюється це певними „об’єктивними” та суб’єктивними причинами — в першу чергу відходом старшої генерації наукових співробітників від теоретично-методологічної роботи, небажанням її брати участь у дискусіях, в обговоренні найактуальніших та найгостріших питань сучасного літературознавства, переходом окремих наукових співробітників до інших кабінетів і т. ін.”<sup>54</sup>).

Українській систематичній поетиці покладено тим самим кінець — українська теорія пробіснує відтепер хіба у випадкових

думках деяких статей критиків підсоветської України. На захід від Збруча відживає ця теорія в суперечках про ідеологію та мистецьке оформлення поетичного твору.

Вже Потебніна поетика показує тісний зв’язок із філософією, і самого Потебню називають лінгвістом-філософом. Загалом потебніанство признають перерікою німецьких психологічних концепцій післякантівської пори. На нього мала вплив психологічна школа Штайнтала та Ляцаруса, але Потебня наближається до емпіріокритицизму. Потебня збільшує постійно свій критицизм супроти неозначених абсолютів та наближається послідовно до з’явища, до безпосереднього досвіду, при чому важний не результат пізнання, а процес пізнання. Вслід за Вільгельмом Гумбольдтом розв’язує Потебня в кантіянському дусі питання про примирення суб’єкту з об’єктом: при допомозі посереднього моменту — внутрішньої форми (найближчого етимологічного значіння), розуміючи сам розвиток мови, як поступ від почувального відчуття до форм розсудку, категорій. Так доповнює Потебня Гумбольдта емпіричним матеріалом — з’являється механіка душевного життя за психологічними теоріями Гербарта, Лютце та його учнів, не без деякого впливу й Фіхте (О. Розенберг).

Однак марксизм, що поставив себе в опозиції супроти „формалістичного” потебніанства і зв’язаного з ним неокантіанства, скеровував поетику все нагальніше в бік філософії діалектичного матеріалізму. Він засуджує естетичний погляд Імануїла Канта і кантіанців, що мистецтво — це продукт генія, і наближається до естетики Гегеля, хоч засуджує вкінці й гегельянство, бо Гегель не признавав мистецькому творові ніяких зовнішніх цілей, добачуючи в ньому тільки одну мету: здійснення прекрасного та насолоду з нього. Але хоч Гегель виводить закони естетики з законів духа, все ж таки він вкладає естетичні проблеми в загально-філософську схему діалектичного розвитку ідеї, що — на його думку — відчується в реальному світі й повертає до себе аж на вищому розвоєвому ступні (невизначена форма ідеї, матеріальна-людська, духовна — діалектична тріада). Разом із тим критикує Гегель основну Кантову естетику, поєднуючи мистецтво з соціально-економічним ґрунтом та суспільним ладом<sup>55</sup>). Гегель мав безпосередній вплив на естетичні погляди марксістського мистецтвознавця Г. В. Плеханова: „Гегель, як діалектик, має більше значіння для пізнішої марксістської естетики, ніж Кант, як соціолог, бо діалектичний метод у Гегеля надзвичайно судільний і розроблений, і марксистам-мистецтвознавцям залишалось поставити його з голови на ноги, підвести під Гегелеву діалектику в застосованні до естетики — матеріалістичну базу, взяти за основу плеханівську теорію надбудови” (Б. Коваленко). Захопившись Дарвіном, зводить Плеханов почини естетичних почувань до біологічних причин та признає первісному мистецтву частинну позасвідомість і позаідеологічність, викреслюючи себе тим чином із рядів правовірних марксістів, хоч — як завважує П. Колесник — „в свій час проп’ягатори плеханівської ортодоксії” висували Плеханова, як єдиного теоретика з питань марксістської естетики<sup>56</sup>).

Плеханова признали пізніше „меншевиком” (поряд із Перверзєвим та ін.) і його систему засудили — як протилежністьку. Ле-

лін критикував плеханівську естетику, нпр. Плеханове кантіянство (надсусільне пояснення теорії мистецтва для мистецтва). Ленінська теорія „культурної революції” голосить, що мирним способом, без пролетарської революції, пролетаріят не може перетворити сам себе. Після встановлення пролетарської диктатури далшим завданням пролетаріату є опанування культури (наука, література, мистецтво, звичка, побут, моральність і под.), що повинна мати класову (пролетарську) основу. Супроти А. Богданова та Бухаріна (що хотіли руїни „буржуазної” культури та створення нової без зв'язку з попередньою при допомозі окремих „Пролеткультів”, що їх працю пролетаріят має тільки сприймати) та супроти Л. Д. Троцького (нове заперечення можливості пролетарської культури — за К. Кавтським) уважав Ленін за можливе створення пролетарської культури, як закономірного розвитку попередніх культур. При знищенні розриву між теорією й практикою наука, мистецтво, література, мораль... повинні бути підпорядковані боротьбі за соціалізм. Вони стають здобутком усіх трудящих, і пролетаріят сам висуває провідні культурні кадри. До того потрібне перевиховання найширших мас. Це має бути соціалістична інтернаціональна культура, що передбачає й розвиток національних культур (як говорить і Сталін). Конечні тут: боротьба з релігією та „самокритика”, як того домагається також Сталін<sup>57</sup>).

Та сам Ленін заявляє: „Тільки світогляд марксизму є правдиве виявлення інтересів, погляду і культури революційного пролетаріату”. І він розвивав — пише Колесник — „вчення Маркса-Енгельса про реалізм у літературі і в своєму вченні про партійність літератури поклав основи нового реалізму... а саме реалізму соціалістичного”. Маркс думає, що немає форм свідомості поза суспільною діяльністю, а основою суспільного життя є передукційні умови та народжена ними класова структура, що й визначають усі ідеологічні надбудови. Зміна цих умов спричинює зміну змісту й форми мистецтва. Тим самим Маркс і Енгельс поборювали ідеалізацію, індивідуалізацію мистецтва та обстоювали його партійність (пор. Ленінову статтю „Партійна організація й партійна література”), висловлюючись проти тенденційності в мистецтві. Вимагаючи єдності між ідеєю й її мистецькою реалізацією, вони ставились дуже уважно до стилістичного оформлення літературного твору. Отакі думки Маркса й Енгельса вміли Ленін і Сталін, як показано, використати для повного покорення культурно-літературних процесів вузько партійним цілям<sup>58</sup>).

Не без впливу на марксистських теоретиків полишилась також філософія З. Фрейда, що й поза тим знайшов між українськими ученими деяких прихильників уже від часів світової війни, не вважаючи на очевидну проблематичність основних думок. Українська критика зустріла фрейдизм неоднаково. Католицька критика засудила його, марксистська (подібно, як і російська) добачує в ньому або наскрізь ідеалістичну систему і також засуджує, або монізм із матеріалізмом та діалектикою й тоді приймає дещо з нього. Негативно віднісся марксизм до соціологічних праць деяких фрейдистів (не самого Фрейда). Зокрема зацікавила критиків Фрейдова теорія подсвідомого, куди переніся біологічний принцип насолоди (его-

їзму), що у сполученні з принципом співжиття творить принцип реальності. Євген Перлін докажує, що „т. зв. естетичні насолоди так само, як і процес творчості, мають своїм прикринем... підсвідоме”, при чому головна роля належиться т. зв. Едиповому комплексові („з комплексу витіснених сексуальних потягів виникає художня творчість”) — отже „художня творчість повстає перед нами, як складний факт, що виявляє наші підсвідомі потяги... в такому виді, що наша свідомість проти цього не перечесть, наші соціальні звичаї не порушені” (щось немов Арістотелева „катарсис”). Та подібні думки, як згадано, в українській критиці ще дуже спірні, або й просто відкинені<sup>59</sup>).

Багато менше зв'язків показує українська критика з німецьким філософом Едмундом Гуссерлем<sup>60</sup>). Його логічні досліди та феноменологія разом із працями Вільгельма Дільтейа дали підклад естетичній системі Оскара Вальцеля, що пробував створити наукові основи в досліді поетичного твору з метою: показати поетичний твір, як мистецьку цілість саму в собі та в зв'язку з іншими мистецькими творами (малярськими та ін.) даної доби<sup>61</sup>). Деякі Вальцелєві праці перекладено й на російську мову — так познайомилися з ним і на схід від Збруча<sup>62</sup>). Також психологія мови Вільгельма Вундта зацілила дещо українських критиків — передусім у тій формі, що її маємо в естетичних працях Ельстера<sup>63</sup>).

Крім того є в українській поезиці відгуки прагматизму американця В. Джеймса, що пробував прослідити правдивість ідей творчої еволюції французького філософа Анрі Бергсона з його наукою про інтуїцію (зусилля, щоб схопити життєву стихію), естетики Бенедетто Кроче, що знову розуміє інтуїцію, як безпосереднє сприймання предметів зміслами (мистецтво — це чиста інтуїція), думки польського філософа Станіслава Бжозовського, що хотів дати конкретну форму творчого критерія в ідеї праці (зусилля, щоб час перетворити в щось тривке) та багатьох інших, що їх немає потреби тут вичисляти. Не треба додавати, що всі згадані філософи передавали свої думки українським теоретикам двома шляхами: безпосередньо й посередньо.

Та не тільки світова філософічна думка відіграла важну роль в українській поезиці й критиці. Також і найважливіші світові поетики й стилістики мали поважний вплив і на українських теоретиків поезії й прози. Що старі теорії не втратили ще свого традиційного значіння, на те вказують нпр. постійні цитати з Арістотелевої поезики, чи Горациєвої *De arte poetica*, а французьку *L'art poétique* Н. Буальо перекладено недавно на українську мову<sup>64</sup>). Ще далі має великий вплив передусім у Наддніпрянщині російська поетика Олександра Веселовського<sup>65</sup>).

Під впливом поетичних теорій Потебні й Веселовського розвинули свою діяльність, найбільше в 1916—21 рр., згадані вже російські „формалісти”, що згуртувались найбільше у Державному Інституті Історії Мистецтв у Ленінграді при видавництвах: *Academia* та „Поэтика, Временник Словесного Отдела Государственного Института Искусства”. Однак від 1921 р. організуються й російські марксистські критики при журналах: „Печать и Революция”, „Вестник Коммунистической Академии”, „На литературном посту”,

„Красная Новь” та „Родной язык и школа” — і починають завзяту боротьбу з „формалістами”. Визнаючи 1926 р. інтерес не тільки до соціальної ролі літературних явищ, але й до їх мистецької форми, кінчать марксистів властиво цю боротьбу та притягають до „соціологічної методи” (проголошеної 1925 р. П. Сакуліним) також і „формалістів”<sup>66</sup>). Угрунтувавши свою перемогу, розпочали російські марксистів боротьбу з т. зв. „ухилами” між самими марксистами та скочували марксистську критику до вузькоглядної та безоглядної служби комуністичній верхівці. Зрозуміле, що Україна під офіційним тиском мусіла добре прислухатись до цієї боротьби і нищити не тільки справжніх „формалістів”, але й усякі марксистські „ухили” та йти передусім за ортодоксійним марксистським органом „На літературном посту”.

Але також німецькі естетики, поетики й стилістики витиснули своє виразне тавро не тільки у Галичині, а й у підсоветській Україні. От хоч би згадати літературно-естетичні нариси Франца Мерінга, перекладені й на українську мову — одного з основоположників матеріалістичної діалектики марксизму в літературознавстві з підкресленням клясового еквіваленту мистецької творчості (але звільняє поета від ідеологічного самоконтролю)<sup>67</sup>).

Якщо відчислити різні німецькі естетики (аж до Йогана Фолькельта, Теодора Майера та ін.) до філософської ділянки, то побачимо, що українські теоретики обзнайомлені з німецькою теорією поезії та стилю на великому просторі часу від Лессінга до Рудольфа Лемана, Фрідріха Гундольфа, Рудольфа Унгера та ін. Зокрема спинаються сучасні українські теоретики й критики на німецькому експресіонізмі — йому й присвячено навіть низку статей в окремій книжці, що охоплює цей напрямок у різних царинах мистецтва та головних його представників<sup>68</sup>). Це тим замітніше, що експресіонізм підкреслює зацікавлення душевним життям та суб'єктивізмом. Але українські теоретики й критики не полишили на боці також і французької поезії, естетики й критики, починаючи від французького неокласицизму XVII ст. і далі від великих критиків XIX ст.: Тена, Сент-Бева, Брюнет'єра та ін., аж до найновіших представників літературної критики. Крім того у письменників підсоветської України припала немаловажна роль американській літературі; разом із тим відбилась також американська теорія мистецької прози. Із слов'янських народів, поза росіянами, стоїть українська критика на захід від Збруча у зв'язку найбільше з польською, наслідком живішого зв'язку молодшого покоління українських поетів з польськими поетами. Загалом українська критика підсоветської України ознайомлюється систематично із світовим теоретично-критичним літературним рухом чи то в перекладах російських підручників західноєвропейської літератури (Луначарського, Фріче, Гальперіна й тов.), чи в оригінальних статтях, або й окремих книжках про світовий письменницький рух<sup>69</sup>), чи в добре ведених оглядах світового літературного й критичного руху по поважніших журналах (нпр. у „Критиці”<sup>70</sup>). Вкінці тільки зазначимо, що й сучасне світове мовознавство не полишилось без впливу на українську теорію поезії й прози мимішньої пори, як це показують хоч би праці Л. Булаховського та ін.

Оцею загальний огляд показує, що в українській поезії годі надіятись якоїсь одноцільної, вповні незалежної лінії — навпаки, українська поезика переймає живо різні теоретичні течії у світовій поезії та випробовує їх на власному ґрунті. В українській теорії немає такої міцної традиції, як нпр. у російській, що складалась довгими літами українськими та російськими силами. До того українська теорія не мала потрібного спокою для повного розвитку, бо насильне прищиплення їй „марксизму” грозило в дійсності повною руйною української теорії, а коли з того дещо врятувалось, то в підсоветській Україні має воно зовсім уривковий характер і посвідчує хіба, що каламутні хвилі „марксизму” не всіли все ж таки знівельювати українського духа і... здорового розуму. Із згаданої програми для праці в Інституті ім. Шевченка на 1930 р. бачимо наглядно, що Україна стояла вже на порозі власної української теорії поезії й прози з детально опрацьованим широким пляном, але морозний подув північного „марксизму” 1931 р. здержав цей величній почин — здержав, та певне не знищив — це, здається, його ідеї відживають заєдно в думках про підвищення рівня письменникової кваліфікації.

Теорія йшла, як сказано, слідом за літературним розвитком — хіба урядові „марксистські” розпорядки тягнули за собою й письменників. Коли в перших післявоєнних роках почали українські поети засипувати літературу масою віршів, виявилась потреба подати основи українського віршування та поетичного складу. Так з'явилась короткі практичні поради для початкових віршописців, написані такі самими поетами: Валерієм Поліщуком і Майком Йогансеном (рима, асонанс і под.) та більший підручник Степана Гаєвського, що видержав два видання, хоч складений за старими зразками, пристосованими до прикладів з нової української оригінальної і перекладної поезії<sup>71</sup>). В Галичині майже рівночасно переважно шкільні потреби викликали також ще доволі елементарні підручники стилістики й поезії Володимира Домбровського, що, спираючись на деяких німецьких поетиках від Рудольфа Готшала аж до психолога Ріхарда Мюллера-Фрайенфельса, на повіших російських (до 1923) та українських теоретиках і на польських педагогах, не без впливу, розуміється, ще й клясичної поезії, — зводить так в одне деколи дуже суперечні теорії. Тому розуміти поезії вони не навчать, бо вийшли доволі непрозорі й неясні, без поглиблення словесної творчості, при тому якісь сухі — хоч, не вважаючи на всі ті слабкі сторони, годі їм відмовити деякого помічного значіння в шкільній науці<sup>72</sup>). Для школи й елементарної практики призначена також „Теорія письменства” Мод. Левицького<sup>73</sup>) і різні заочні курси української та всесвітньої літератури з теоретичними вступами. Цілу методику навчання літератури в школі дали передусім: Ол. Дорошківич, Анат. Машкин, Мик. Самусь<sup>74</sup>).

Першими оригінальними українськими працями з поля поезії були „Наука віршування” Бориса Якубського та „Підручник по теорії поезії” Дмитра Загула. Якубський виходить від російських символістів та опозитивів, від французьких (Дюамель, Вільдрак), німецьких (Р. Вестфаль, Ф. Зелінський) та українських (Ст. Сміль-Стоцький, В. Перетц, Ц. Нейман) та ін. дослідників і пробує з'ясу-

вати техніку українського вірша, приймаючи за Андрієм Белим, що „неподільна єдність змісту й форми є головний канон естетики”. Він обговорює ритмічно-метричну еволюцію аж до верлібру М. Семенка й П. Тичини, строфіку, тоніку, евфонію, рими та кінчить усе багатою бібліографією. В сумі дістаємо цінний трактат про істоту українського віршування. Відомий поет-символіст Загуд, вихований ще в Буковині на німецьких взірцях, сплачує вже данину сучасним умовам, коли глядить на мистецтво, як на життєву потребу, та вимагає від поетики, щоб була еволюційна й соціальна, бо вона має справу з фактом соціального характеру, але в дальшому з'ясовує істоту поетичного мистецтва (поезія доповнює практичне життя, бо виходить із життєвої потреби людини: із задоволення естетичних вимог), вивчає форми образної й образно-ліричної поезії та засоби зміцнення образности й емоційальности мови; отже обговорює властиво поетичну форму, може за подрібно і з надміром матеріялу, однак дуже корисно для поетичної аналізи<sup>73</sup>).

Та до найвищого розвитку доходить українська поетика в творі Бориса Навроцького „Мова та поезія”. Це вже ціла система основних проблем історично-літературного досліду (хоч Ол. Білецький називає її тільки збірником „науково-популярних статей з питань загальної та спеціальної поетики”) та будова поетики на основі лінгвістичного підходу, що йому блискучий почин дали Гумбольдт-Потебня. Навроцький засвоює минулий досвід мистецтва та використовує багату літературу російську і західноєвропейську, а хоч глядить на мистецтво, як на активну перебутову життя (знову данина сучасним умовам!), то все ж підкреслює перевагу форми над змістом, бо метою мистецтва є виявляти зовнішню конкретність життя, як це доступне образіві та емоційальному думанню. Замітне, що Навроцький наважується виступити проти засмічування мистецького твору агіткою: „Коли нас захопила думка великого ідеологічного значіння, але в нашій розпорядженні нема відповідних образів, щоб збудити увагу глядача й примусити його пережити цікавий для нас „зміст”, як щось живе, — то краще написати доповідь”. У психології художньої творчости добуває Навроцький синтезу творчої фантазії й розуму, та обговорює поезію, як мистецтво слова, при чому образівість є єдиним джерелом поетичного ефекту. Довше застановляється він над музичністю й емотивністю в слові й поезії, над теорією сюжету, говорить загально про композицію поетичного твору й под. Праця Навроцького, що шукає в поетичному творі передусім мистецьких ознак, а вже далі всяких інших — це ще не повна поетика, але його завваги, розвинені ще в низці інших статей, та пристосовані до Шевченкової поезії, важні для дальших критиків<sup>74</sup>). Однак Навроцький не йде сліпо за „формалістами” й опозивцями — навпаки він критикує їх естетизм. Та більшовицька критика причисляє його до „формалістів-еклектиків” — і то найправішого тину. „Якоюсь стороною — пише С. Щупак — він стикається з Зеровим і з Филиповичем, але він більший еклектик, більше безпринципний і тому дозволяє собі розкіш дещо брати від Потебні, дещо від форсеців, дещо від Воронського, найбільше, звісно, прислухаючись до формалістів”; заперечуючи кантіанство й бергсоніанство й підпадаючи рівночасно їх впливові (нпр.

його погляд, що літературний твір — це щось „нереальне”, це „фікція”, але разом із тим — це „життя” в дійсності); при тому він не визнає потрібности „ідеї” в художньому творі та заступає її поняттям „поетичної рації” (тенденція з'ясувати якесь явище). А вже зовсім розгнівав Навроцький більшовицького критика за... патріотизм до рідної нації: „Але де літературу йому треба трактувати з погляду „національної ідеї”, там наш літературознавець збивається на відвертий „ідеологізм”. Проводячи паралелі між польськими й українськими літературними фактами (у праці про Шевченкові „Гайдамаки”), Навроцький весь час протиставить одноцільну українську націю одноцілій польській нації... Руське письменство, зазначає він, дивилось на Україну, як на екзотичну країну.

На Навроцького бачимо, як визначний учений, з солідною методологічною підготовкою, борючись за свої позиції серед більшовицького наступу, пробує розпачливо вдержатись на поверхні. Відсіть ці суперечності.

До найважніших справ, що їх торкається Навроцький, належить без сумніву відношення поезії до музики, що стало на Україні актуальне передусім із того часу, як здобули розголос поезії П. Тичини; зрештою це питання підкреслювали й російські теоретики від часів символістів. Однак українська теорія якось обминала цю проблему, або присвячувала їй ледве поверхову увагу — поза Навроцьким<sup>75</sup>) (і не покликуючись на нього) пробував опрацювати її докладніше хіба Я. Полфьоров<sup>76</sup>), спираючись не тільки на науковій літературі, передусім німецькій (від К. Марбе по А. Thumb'a, отже тільки до війни) та на російській (від А. Белого до А. Пешковського, отже тільки до 1924 р.), але й на попередніх українських дослідях Григорія Майфета<sup>77</sup>) і М. Доленго<sup>78</sup>). Російський вчений М. В. Бехтерев створив 1917 р. науку про зовнішні ознаки людського поведіння (рефлексологію) і цю науку, слідом за російським Шалигініним, пристосовує Майфет до літературно-художньої творчости, що є — на його думку — яскраво виявлений рефлекторний акт із 3-ма його частинами (роздратування, умовні замикання, діяльність словесного рефлектору). З уваги на непевність людського слова, як знаряддя суб'єктивної передачі, пробує Майфет звести факти літературної творчости та її впливу до загальних схем умовного рефлексу (роздратування шляхом ірадіації йде від центрів мови на центри зору, слуху... утворюється ілюзія...). Отже мистецька творчість виступає тут у грубо матеріялістичній гіпотезі. Не вважаючи на те, зібрав Майфет (і Доленго) силу літературного матеріялу для зрозуміння впливу звукового й музичного оточення на людину та для синтетичних асоціацій підчас збудження емоцій через мистецькі твори. Полфьоров думає, що у всіх досюгочасних дослідях бракує „вказівок на те звукове суспільне оточення, в якому могли зароджуватись ті, або інші звукові подразники, що згодом і сформували певну творчу постать... Ми й взяли собі за завдання висвітлити „творчість письменника в оточенні” й вплив на письменника того оточення через явища звукові, тобто вплив суспільного середовища через звукове й слухове оточення”. Оце нагнітання до „суспільного середовища” відбилось, розуміється, некорисно на всій праці, й критика справді невдоволена з неї, але сам дослід

музичних елементів у творах українських прозаїків безперечно має реальну вагу. Поза тим хіба зв'язана з музичністю евфонія зацікавила ближче українських критиків левне тому, що вона мала більший практичний інтерес і до того її обговорювали докладніше і граматика і російські опоязівці<sup>41</sup>).

На першій плян між теоретичними проблемами української поезики вибивається будова вірша в його ритміці, рими, строфіці й под. Основи українського віршування подано вже в граматиках Ст. Смалья-Стоцького і Ф. Гартнера („Українське віршовання”) та Вас. Сімовича („Віршовання”, де обговорено ритм, риму й строфіку), але особливо зацікавлення викликало питання вільного віршу, верлібру. Валеріян Поліщук захопився так дуже верлібром (слідом за американцем Вітменом, французькою поезією від часів Артюра Рембо та польськими й російськими символістами), що подає цілу історію верлібру в літературах: французькій, німецькій, чеській і білоруській, та проголошує: „Що верлібр є форма новоєвропейської доби, доби індустріалізму й росту пролетаріату, в цьому жадних не може бути сумнівів”, бо — на його думку — в сучасному наступила „зміна психіки в бік складних ритмів і швидких темпів” з перемогою індустріалізації й урбанізації. Однак і в інших критиків перемагає думка про ревізію поглядів на українську ритміку, що, як декому здається, еволюціонує в бік вільного вірша з чисто динамічним („власне-акцентним”) принципом<sup>42</sup>).

Докладніші праці про ритміку подають властиво наукові дослідники (Ст. Смалья-Стоцький, Б. Якубський, Б. Навроцький та ін.) в історично-літературних працях (найбільше про Шевченка) — у журнальних статтях знаходимо окремо тільки нечасті й принагідні зауваги про тонічний вірш, асонанси, строфіку й под.<sup>43</sup>).

Ці різні теоретичні зауваги використано опісля в численних статтях літературної критики.

І загалом літературні засоби цікавлять українських теоретиків, що часто навіязують тут до праць опоязівців. Так нпр. за В. Шкловським обговорюють наші теоретики засіб „поновлення” („про старе й зникле треба говорити, як про нове, незвичайне” — каже Б. Томашевський), а згаданий теоретик футуризму, чи властиво українського „ліфу” (лівого мистецтва), Олексій Полторацький, дає цілу „последовну систему поглядів на літературний твір”. Він застерігається, щоправда, проти „форсоцизму” і називає себе „морфеоцом” (займається організацією літературного твору), але дає добрі зауваги щодо форми. Для нього засобом є „все те, що оброблює словесний матеріал з метою сугестії й організує цей матеріал” — отже він застановляється над „літературною енергетикою”, над діланям твору на читача, пробуючи все пояснити соціологічно. Ознайомлений з російською й європейською (головно в російських перекладах) теорією, Полторацький міг дати визначну працю з теорії поезії й прози, якби не псував її непотрібною дехуди домішкою урядової соціології. Ясна річ, це його не охоронило перед засудом від „маркєвської” критики, що добачила в його поглядах „вінегрету з Плеканова й Аратова, Келтуяли й Поффе, Переспєрева й Шкловського” з суперечними думками, бо він „намагається соціологізувати й раціоналізувати формалізм, але всі його-

мімікрійні способи лише більше підкреслюють ворожість його теоретичних висловлювань маркєвському літературознавству” (для нього „момент ідеології стосується вже генези та функції літературного твору”, бо ж зміст є тільки мистецьким засобом<sup>44</sup>).

Особливо загострилась проблема літературних стилів. Думки про еволюцію стилів у західноєвропейській науці не вдоволяли „маркєстів”, що всюди хотіли бачити економічно-класову базу та не допускали думок про стилеву зумовленість літературних творів. Тому підкреслює стилеві питання нпр. плужансько-молодняківський рух, бо стиль — це стрижневе положення маркєвського літературознавства і практичне гасло письменника. Російський дослідник З. Ціммер навіть каже: „Стиль та ідеологія є рівні брати, що виростають із спільного класового ґрунту”. Інший учений, Фріче, розвиває цілі закони маркєвської науки про стиль. У Росії розгорнулася гаряча боротьба навколо проблеми стилю, на Україні вона багато слабша (цікавляться нею крім „ЛГ” ще: „НГ”, техно-мистецька група А, ВУСІІІ та „Пролітфронт”) і поведена часто в маркєвському дусі. До маркєзму наближаються ще найбільше: вуспівський теоретик та критик М. Доленго, що трактує (1930) проблему діалектики в літературному процесі й навіязує до попередньої літературної спадщини, та І. Кулик, що назвав цювій пролетарський стиль реалізмом, але не подав його компонентів. Українські теоретики, ідучи за Сакуліним, що ділив стилі на реалістичні та ірреалістичні, відрізняють стилі матеріалістичний та ідеалістичний. „Загальне враження — шше 1930 р. Ю. Лаврінєнко — від теоретично-стильових шукань та декларацій наших пролетарських організацій та критиків таке, що всі клінують діалектичним матеріалізмом і вірністю інтересам доби... а справжнього заглиблення в проблему найменше”. Це й зрозуміле при безнастанному наступі офіційної комуні власне на поетичну теорію. Дійшло до того, що незабаром говориться про... 12 пролетарських реалізмів. А в комсомольській літературі слідна повна ідеологічна рєзхристаність (від типового до індивідуального) — їй відповідає й стилістичний хаос, де мішаються примітивний реалізм, „струвістична” неокласика, активний романтизм, імпрєсіонізм, пролетарський реалізм... Та вкінці підпорядковано всі ті стилеві розходження під два стилі (пор. Сакулін!): романтичний, що шби то міг відзеркалювати тільки дєструкцію старого ладу, та реалістичний, що мав стати (від 1925 р.) виразником доби реконструкції, з виразною перевагою ідеології над формою. Розуміється, мова йде про „пролетарський реалізм” з соціальною мотивацією сюжетових ситуацій і типажу. Та коли до 1931 р. комуністична партія не надавала переваги ніякій творчій платформі, то з 1932 р. проголошено урядово „соціалістичний реалізм” за панівний. Тут повинні були скінчитись усякі стилеві шукання — але щойно тепер почались справжні стилеві труднощі<sup>45</sup>).

Зрештою стилеві шукання проголошено скоро в підсоветській Україні одіозним „формалізмом”. Ще більше сталося це з дослідниками над поетичними жанрами. Їх небагато — найбільше уваги зайняли: лірика, байка з притчею й сонет, менше: балада. Всюди подано поетичні жанри в історичному розвитку аж до наших днів, найчастіше з відповідним поглядом на європейську літературу. Але

тільки вичаєтково використано західноєвропейську теорію в оригіналі — навіть у такого дослідника, як М. Зеров, що дав знамениту історію й теорію української байки й притчі, вражає, що він, окрім українських праць, цитує або самі російські, або західноєвропейські в російських перекладах, подібне й у монографії Василя Чаплі про сонет, що знає ще й польську літературу; хоч обидва автори — як показує текст — гарно обзнайомлені з європейською поезією в оригіналах.

Українська критика заявила проти безумовного визначення ліричного жанру в цілому його обов'язі з боку російської й західноєвропейської науки (Борис Ларін та ін.), бо — як думає В. Державин і Л. Булаховський: „Лірика — це не епос і не драма, — от і все, що можна в цьому розумінні зазначити: занадто вже різномодні явища в царині поезії зачисляються, звичайно, до „ліричного жанру“, бо слово „лірика“ занадто довго жило, і щоб надати йому значіння терміна, необхідно внести в нього умовну обмеженість змісту”<sup>780</sup>).

Вкінці практика висунула ще проблему віршованого перекладу, що його високо поставили особливо М. Зеров, М. Рильський та М. Бажан. Слідом за Потебнією та російськими теоретиками, пробує В. Державин з'ясувати межу між перекладом художнім і нехудожнім і доходить до думки, що „художній переклад ніколи... не повинен бути точний в фактичному (позаязиковому) відношенні”, бо: „художня функція мови виявляється виключно в її звуковій складі, морфології, синтаксисі та лексичності..., а художній переклад є художній постільки, постільки він одтворює саме ці сторони твору”. Неможливо відтворити докладно структуру чужої мови, тому художній переклад — це переклад-стилізація, але треба відтворювати основні тенденції автора й особливо суворо тропи та семантичні фігури, щоб передати всі художні цінності оригіналу<sup>781</sup>).

З повільним спадом ліризму українські письменники звертались щораз частіше до мистецької прози та шукати великих епічних форм повісти й роману. В підсоветській Україні завважують цей зворот від 1923 р., на захід від Збруча бачимо це особливо виразно в нинішню пору. Тому від 1925 р. розбудовується і теорія української прози (але вже в книжці Домбровського з 1924 р. є додаток: „Про найважливіші роди прози” і взагалі в його книжках знайдемо неодну заввагу про українську прозу) — розуміється, якщо полишити на боці той багатий і цінний прозовий матеріал, що його містять різні опрацювання української синтаксиса та фразеології в працях граматиків: Синявського, Смеречинського, Гладкого та ін.

Зовсім подібно, як теорія віршованої поезії, виходить також і теорія української прози від життєвих потреб: від практики літературного оповідання та ораторського мистецтва. Навроцький переносить і на прозовий твір свої міркування про взаємини між музикою й поезією та добуває „в будові прозового літературного твору принципи, що нагадують принципи збудування рівночасно і тонічних і пластичних мистецьких творів”. Літературний твір збуджує в нашій уяві якийсь малюнок — динамічний, різний від малярського. Разом із тлом ця художня картина підлягає загальним законам утворення малюнку (перспектива, тло, перший і другий план).

Виділяє цю картину з середовища — рама, що вже нагадує закони музичних творів (інтродукція — каденція).

Але літературне слово розвинулось із своєї первісної форми — усного слова. Художній літературний стиль походить від ораторського, як і діловий та науковий. Культура слова, мистецтво красномовства — існує все; греки й римляни тільки намітили основні його риси (Арістотелева композиція промови). Зрозуміле, що в промові важні два моменти: можливості промовця і можливості середовища та аудиторії. Літературний твір — це поширений монолог.

Практичне значіння має також книжка визначного письменника Майка Йогансена про будову й аналіз прозових оповідань. Якщо відкинемо дивацький вступ і декуди химерний спосіб висловлювання, знайдемо там неодну цінну заввагу для початкового новеліста, що йому влегшується опанування новелістичної техніки. Йогансен відкидає якусь мистецьку творчість, бо мистецтво — це ремесло, що складається передусім із роботи. Він показує деталі цієї роботи: постичну мову, стиль, тему, ситуацію, ефект, ландшафт, психологію, тини, план, мотивацію й под. Кінчить аналізами: фантастичного оповідання, новелі з нічого та протокольного оповідання. Матеріал черпав він із літератур: всесвітньої, російської та української. Критика викрила парадоксальність деяких Йогансенових думок та недостатність його аналізу, та все таки є його завваги справжнім криком на часі: крайня пора було роз'яснити, що без докладної праці над технікою оповідання не може повстати ніякий вартний твір мистецької прози.

Цілу систему стилістики склав Олександр Фінкель, що відрізняє конструктивне та естетичне слововживання в галузі: синтаксиса, семасіології й фонології та розвиває ширше ті думки в основній праці про теорію й практику перекладу, глядячи на переклад, як на стилістичну проблему. При тому обговорює Фінкель особливо докладно прозаїчні жанри. Замітне, що й Фінкель сягає до Гумбольдтових міркувань та використовує й українські праці з обсягу теорії перекладу. Фінкелєва праця, сперта на поважному теоретичному підготуванні, ставить проблему перекладу на всю ширинь і дає багато завваг, що можуть побудити творчу діяльність.

Глибокі студії над українською мистецькою прозою створили також два томи праці Григорія Майфета про „природу новелі”. Критика віднеслася до цієї книжки різно — часто осуджували її аж до повного заперечення найбільше за важкий стиль та не все задовільну аналізу; однак не вважали на те, дав тут Майфет справді поважні погляди, що їх годі так легковажно відкидати, бо вони належать до кращих досягнень української теорії, що в дальшому не може їх поминути мовчки. Майфет виходить від дослідів над американською новелою, що має такий визначний вплив на новелістів підсоветської України, та від російських учених (Шенгелі, Шкловський, Томашевський та ін.) і подає докладні аналізи українських та чужих новел (як і Йогансен). Мистецький твір — це для нього функціональний елемент зовнішньої та внутрішньої форми. Майфет сягає до історії й теорії грецької, італійської та американської новелі, однак все має на меті українську та виводить цілу галерею сучасних українських новелістів. Можна не зовсім погоджуватися



з Майфетовими аналізами (вони за схематичні), але це перший раз виступає українська повесть в такій докладній і порівняній методичній аналізі. Подібні спроби стрінемо ще не раз і в інших дослідників, але ніхто не дає такого багатого матеріалу, як Майфет.

До найважливіших проблем нової української прози належить питання про сюжет, зміст, фабулу. Гостро постає ця справа в самій творчості письменників (згадати б тільки Ол. Слісаренка, Юр. Смолича, Юр. Яновського, Г. Шкурупія та ін., на захід від Збруча Юр. Липу, Юр. Косача та ін.), ще гостріше формулюється вона в заклинах різних організацій, вкінці найрішучіше ставиться в урядових деклараціях комуністичної партії. Але заки ця проблема вирішилась під натиском комуністичної верхівки в безапеляційний примат змісту над формою (чи ідеології над формою), викликала вона гарячі спори, що властиво не покінчилися і до нині. Суперечки за зміст (сюжет) між українськими теоретиками почались приблизно вже з 1922 р. Коли одні (динамізм, символізм, футуризм, неокласицизм...) ставили на перше місце форму, то марксистські критики (Вол. Коряк і за ним інші) відразу виступили проти примату форми й обстоювали перевагу змісту-ідеології. Але були ще й треті (Вол. Гадзінський та ін.), що хотіли всю проблему розв'язати в дусі діалектичного монізму (як би їм бажалось), чи властиво в дусі дуалізму (як вишло справді): „питання форми й змісту — не принципове, а практично-технічне питання, а не окремо зміст, або окремо форма”. Як би там не було, сюжет здобуває собі вкінці перевагу та стає основним творчим компонентом — і то не тільки в підсоветській Україні. Відповідно до того почали й українські теоретики (Навроцький, Гаєвський, Перлін, Якубовський) досліджувати також сюжет, але на Україні (ані в Росії) не присвячено цьому важному питанню так багато уваги, як би можна сподіватись. Особливо два питання: тематизму й конструктивізму поділяють сюжетологів на дві громади — отже питання сходять вкінці таки до проблеми: ідеї й форми. В Галичині відживає ця проблема особливо в теорії Михайла Рудницького. Для нього воля творчої індивідуальності не повинна мати ніяких обмежень. „Без огляду на те, в чіх руках буде вплив на розвиток нашої літератури, не уявляємо собі, щоби він міг бути доцільніший від тої свободи, з якою нинішній європейський письменник змальовує свої переживання по власній уподобі аж до меж бунту проти національних ідеалів, загальних релігійних вірувань і святощів традиції”. Отже, — „письменник не мусить мати світогляду”, хоч повинен старатись його мати. Не можна перебільшувати ролі ідеї в творі: „Ідеї належать до найсильніших творчих спонук, а проте коли вони самі стають у творі спонукками — мусять убирати на себе подобу дієвих осіб, передавати голос учинками і жестами”. Не можна в творі заступати образів уяви „загальними думками”, бо як письменник „намагає ідеями — підбирає творові безпосередню живучість”. Отже, ідеологія письменника „рідко коли рішає про силу його твору”, зокрема „ніжка суспільна, політична, а навіть національна ідея не має в творі сили, величі, змісту й доцільності незалежно від того, як вона є індивідуально перетворена на низку постатей, образів, рефлексій, прагнень”, тим більше, що „немає єдиного правдивого світогляду, бо

немає єдиних правдивих ідей” і „найбільше животною ознакою сучасної культури є багатство її світоглядів”... Ідеал такої культури добауче Рудницький у найкращих письменників Західньої Європи. Спираючись на думках Тена, Бергсона, Кроче та Бжозовського, домагається Рудницький зв'язку української літератури з найвищою культурою та намагається конфронтувати українських письменників з визначними світовими, щоб довести до підвищеної творчості у масштабі вселюдських цінностей. Задихаючись у душній атмосфері галицьких умовин, він шукає віддиху в безмежній творчій волі, доводячи її до перебільшених крайностей („немає єдиних правдивих ідей”), бо бере літературу часто надто абстрактно, як „саму для себе”, а не в аспекті загальних духовних потреб нації (ідеології, релігії, моралі). Але саме тим скептицизмом, що з ним він приступає до кожної ідеї, спонукує він не раз до творчої думки, до переоцінки.

Додати б, що багато теоретичних завваг про літературу знайдено і в інших критиків на захід від Збруча (Юр. Липа, Д. Донцов та ін.) — однак їх праці більше ідеологічні, ніж теоретичні — тому не беремо їх тут під увагу, хоч вони висловлюють думки, що їх варта б порівняти з советською критикою; але це не входить в обсяг цієї праці.

З окремих проблем тематичної композиції зацікавили українських теоретиків: літературний пейзаж та літературний портрет (опише зовнішнього вигляду дієвих осіб).

В обговоренні прозових жанрів стоїть після новелі (обговореної найширше) на першому місці — роман, що помяту вибивається на перший план у письменницькій творчості. З одного боку маємо тут спроби познайомити українських читачів з досягненнями російської й західноєвропейської науки на цьому полі (нпр. англійська теорія Латропа, російська Б. А. Гріфцова...), з другого — намагання дати й власну теорію, нпр. „лівого” роману, що виходить з психологічних основ творчості, або з'ясувати композиційні засоби роману загалом (роман — це комплекс кількох новел). Своєрідні умовини в підсоветській Україні поширили там у тисячах художній нарис майже на всі виробничі теми, згуртовані у циклі індустріалізації й колективізації, винятково ще й соціального побуту. Критика (українська й російська) легковажить такий нарис і не признає його мистецькою літературою, бо гостра публіцистичність зближає його до агітки. Але більшовицька критика реабілітує такий нарис, бо він допомагає „будованню соціалізму”, та добауче його специфічність у тому, що він подає тільки синтетичні ознаки процесу та явища і залишає поза увагою деталі (типи, колектив, системи фактів, стисла мова). З інших жанрів маємо ще теорію мемуарів (композиція фактів) та літературної рецензії<sup>98</sup>.

Не так уже пощастило теорії української драми, бо й сама українська драма не дійшла до такого високого розвитку, як віршована поезія й мистецька проза. Маємо тільки дві повні теорії драматичного мистецтва, розділені 10-річним часовим простором та річкою Збручем. Та хоч незалежні від себе, обидві виходять від старшої німецької теорії (від Лессінга до Фрайтага й Фолькельта), користуючи при тому і з античної теорії. Коли галичанин Мих. Роздольський іде зовсім за німецькими теоріями, то Леонід Кра-



совський схильється більше до новіших російських теоретиків та розглядає театр і драму в тісному зв'язку й дає практичні поради для початкових драмописців (попередня робота, будова драматичного твору, робота над п'єсою й її текстом, зацікавлення глядача...) — драматичне мистецтво є для нього часовопростірне, динамічне та зорово-слухово-мускульно-сприймальне.

В журнальних статтях знайдемо не багато теоретичних завваг з обсягу драмописання, напр. драматургічна аналіза — в головному за Густавом Фрайтагом, секрет театральності, театральні умовності, техніка драмописання, репертуар (туга за класикою), театральні журнали займаються більше акторським мистецтвом. Ближчу увагу притягнула хіба театральна критика („точних метод дослідження театру й досі ще не вироблено” — думає Й. Шевченко), що загострілася у марксистській площині. Тоді й пробовано установити цілу офіційну марксистську схему в цій ділянці<sup>60</sup>).

Із загальних теоретичних питань, що обіймають усе письменство, найважливіша проблема мистецької мови. Окремі підручники (О. Синявського та ін.) подають норми української літературної мови, а й поодинокі ділянки тієї мови знайшли монографічне опрацювання. Передусім диференціація прози довела не тільки до відрізнєння прозових родів (напр. у Майфета), але й до обговорення хоч би проблеми газетної мови, поставленої гостро і в Росії і на Україні (це й зрозуміле при зрості української преси). Замітне, що 1928 р. М. Гладкий констатує, що „літературної” або інакше „культурної” мови, зафіксованої в письменстві... зв'язаної... з усіма верствами нашого суспільства, ми ще не маємо”, і що „наша масова преса мовою своєю зовсім не є масова”. Попри те стрінемо по журнальних статтях завваги про динаміку слова, соціальне забарвлення слів (літературна критика слідить деколи за відбиткою соціальних верств у мові) та под.<sup>61</sup>).

Такі були в головному проблеми, що їх пробує розв'язати теорія української поезії й прози. Попри них заторкувано ще й інші питання (деякі основні проблеми мистецтва слова, літературна еволюція, гігієна літературної праці та под.<sup>62</sup>), але вони згадані тільки принагідно, або розв'язані в дусі марксистської критики, отже в політичному дусі.

В цілому українська теорія поезії й прози представляє велике торо, обірване насильно в найосновніших частинах.

## 8. ПЕРШІ ОРГАНІЗАЦІЙНІ КРОКИ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Леніновий зановіт про культурну революцію шляхом не мирним, але боєвим — сповнився і на критиці підсоветської України аж надто дослівно. Від своїх перших починів аж до наших днів веде комуністичний марксизм жорсткий наступ і на українську літературу і на її критику з обдуманною метою підкорити все більшовицькій верхівці хоч би й при допомозі урядового терору. Українська критична думка боролася з беззастережним героїзмом із тим більшо-

вицьким наступом і не піддавалася — комунізм ламав її не раз кричавими засобами — та відступала хіба повільно й примусово, і вповні не відступила властиво й до нині, принесловуючи навіть офіційній кола до деяких уступок. З усім тим полишився більшовицький марксизм зовсім чужий українському духові також на полі літературної критики, що все відчувала його, як баялет, імпортований з чужини. Тому той марксизм не міг і досі створити щонебудь визначніше в обсягу української літературної критики, де він (як і загалом у літературі) за часто з'являється, як прикра агітка низького офіційного сорта — а коли і в його обсягу виступають краді явища й постаті, то своє значення завдячують вони або відвертій боротьбі з більшовицьким марксизмом, або хоч ухилам від ортодоксальної марксо-ленінської лінії.

Пролетарські письменники й критики пробують організуватися дуже скоро, при чому їм помагає заєдно комуністична верхівка, висувуючи їх щораз настирливіше, як авангард у боротьбі за свої вузько партійні, політичні цілі.

„Початків радянської літератури, з її авангардом — пролетарською літературою, треба шукати серед розбуждених мас пролетаріату, що художнім словом агітплекатів, газет, а також недрукованими творами промовляла до мільйонів. Це перші пагінки радянської літератури, ще не досліджені. Нам краще відомі твори тих письменників, що були організовані навколо якоїсь газети чи журналу, або перебували в тій чи іншій літературній організації”. Так пише про почини пролетарської літератури в підсоветській Україні Ол. Ведміцький, з групи плужан.

Перші згуртування тих пролетарських письменників завважимо зараз із встановленням більшовицької влади на Україні 1919 р. — після великої перемоги українського націоналізму в 1917—1918 рр., хоч ще 1918 р. вистає в Харкові невелика літературна група революційної інтелігенції „Цех каменярів”, що далі перейшла частинно в Літературний Комітет при відділі Мистецтв, частинно опинилася в Плазі. Секція пролетарських письменників Всеукраїнському видала два номери журналу „Зори Грядущого”, частинно по українськи<sup>63</sup>). При газетах „Більшовик” і передусім при кнївському органі ЦК Української Партії Соціал-Революціонерів „Боротьба” гуртуються такі письменники, як Гнат Михайличенко та Василь Еллан-Блакитний, що творять першу пролетарську літературну групу на Україні „Боротьба” (вони видають альманах „Зшитки боротьби”, 1919). За їх участю виходить 1919—20 згаданий журнал „Мистецтво”, що об'єднав молодих письменників різних напрямків, але прихильних жовтєвій революції<sup>64</sup>) — з тезами про „пролетарське мистецтво”, проголошеними Михайличенком: „Нове пролетарське мистецтво — це мистецтво праці... Пролетарське мистецтво стремить стати масовим... а отже практичним висновком з цього буде щось подібне до гасла — мистецтво на вулицю... Більшу ролю в творенні пролетарського мистецтва мусить відіграти не слово, а мова, на якій це слово сказано. Маючи за дилекту провідну лірку червону інтернаціональну живу мову, мусимо ствердити, що шляхи до неї лежать тільки через національні мови... пролетарське мистецтво до завершення свого інтернаціонального єства може дійти через шляхи національні

не тільки по формі, а і по змісту". Отже — в цілому ще дуже неясні думки, що в кінцевих частинах нагадують М. Драгоманова.

Та сама різнобарвна група письменників (з додатком ще інших) складала 1919 р. одеський „Червоний Вінок. Збірник творів новітніх українських письменників”, з боевим закликком до активного життя під гаслом: „Не треба традицій, не треба минулих святощів, тільки дивитись уперед. Рятуюнок тільки в будучині”<sup>96</sup>). Спеціально „пролетарського” тут ще не багато — навпаки сказано, що збірник „складається із творів співців українського народу-титана”.

Те все були тільки підготовні кроки. Властивими першими організаціями пролетарської літератури на Україні стали Пролеткульту, що, за російським прикладом, з'явилися від 1919 р. і по великих українських центрах, але не поширилися так, як у Росії, і не відповідали надіям, що на них покладали більшовики, бо ще 1920 р. підірвав їх існування своєю критикою сам Ленін, обвиняючи їх у „богданівщині”. Пролеткульту складалися з неписьменників і письменників, що й видавали свої збірники (напр. дніпропетровські „Шаги” 1921 р.) та організували літстудії (напр. при харківському клубі „Комуніст” 1920 р.).

У Харкові утворилось 1922 р. оргбіюро Всеукраїнського Пролеткульту<sup>97</sup>), що хотіло зорганізувати всі Пролеткульту<sup>98</sup>). Та спроба не вдалась, бо як пише Ведмицький: „Зазначені хибні Пролеткульту, помножені до того ж на Україні на неленінське застосування національної політики, спричинилися до того, що українські письменники поставилися до Пролеткульту опозиційно”. Одні опинилися від 1921 р. у газеті „Вісті”<sup>99</sup>) та далі перейшли в організацію „Гарт” і „Селянська Правда”, де гуртуються селянські автори-початківці. Пролеткульт перебрав від Всеукрліткому „Зори Грядущого” й видавав їх далі частинно українською мовою. Із 1923 р. став Пролеткульт в основному організацією російських письменників і з утворенням ВУАПП 1924 р. властиво ліквідувався, спричиняючи невдоволення, між іншим, протиставленням „російського” міста українському селу. ВУАПП опинилась опісля у ВУСПП, куди перейшов також організований 1923 р. серед робітників Донбасу аразу російський, опісля український гурток „Забой” (так називався й журнал).

Коли ж із 1920 р. столицею підсоветської України стає Харків, пробує уряд взяти в свої руки керівництво літературних справ. Згаданий Літературний Комітет при Відділі Мистецтв видає журнал „Шляхи Мистецтва” (1921—22), що проголошує: „Хай „Шляхи Мистецтва” будуть тою трибуною, де у вільній дискусії кристалізуватиметься єдиний напрям, єдина школа... школа мистецтва комуністичного”<sup>100</sup>). А як має виглядати цей „єдиний напрям”, говорить виразно І. Кулик: „Боротьба за матеріалістичне обгрунтування мистецтва залишається завданням мистців і теоретиків мистецтва-марксистів. Вона лише переноситься в другу ділянку ідеологічного фронту, приймає інший напрям. Основне завдання тепер — боротися з самозванством нахабно зворотливіх і нещирих попутників пролетаріату з табору буржуазної та дрібнобуржуазної інтелігенції, поборювати їхні спроби перекручування, фальшування пролетар-

ської ідеології, викривати дійсний зміст, класове єство і підшивку їхніх „революційних” та „пролетарських” теорій”<sup>101</sup>).

Іншою спробою консолидувати пролетарських письменників був харківський збірник „Жовтень” 1921 р., що проголошує: „Перейшовши фази перецінення літературних традицій і догм, беремося певними колективними й координованими зусиллями творити первістки поезії переможця — пролетаріату. Спалюючи весь гній феєвальної й буржуазної естетики й моралі і висеного нею розпління гниючого трупу, ми, нові поети, ідемо в майбутнє не яко нова генерація на тлі старого мистецтва, а пориваючи усі зв'язки, заперечуючи всі дотеперішні традиції. Однаково одгетькуючи всіляких неокласиків.. і життєтворчих футуристичних безмайбутників... та всілякі формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм...), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії...”<sup>102</sup>). Програма показує більш заперечну, ніж справді творчу ідеологію.

Подібну мету має й Всеукраїнська „Федерація пролетарських письменників і мистців”, створена російськими й українськими письменниками 1922 р. Її органом став журнал „Арена” з декларацією: за синтезою форми й змісту, проти „мистецтва для мистецтва”, за з'єднанням із робітничою класою, за колективну творчість та за гасло: „до загальнолюдського мистецтва, до комунізму через полум'я дебатів, дискусій, полеміки внутрі самої федерації пролетарських письменників”. Федерація не хоче знати „зоологічного націоналізму”, але думає, що виховувати „пролетаріат виключно на російській мові — це значить затримувати його культурний розвій”. Федерація мала й свої філії, але не видержала й року, її члени перейшли до „Гарту” та до ВУАПП<sup>103</sup>).

Так у початковій стадії українські пролетарські письменники ще розбиті. Вони всі заявляються за пролетарською літературою, але в основних питаннях ще дуже розходяться. Вони домагаються вільної дискусії й полеміки, та з Харкова почувається щораз сильніший натиск з боку офіційних комуністичних кол. Під таким напором уступають одиниці, напр. Ів. Меженко, недавній оборонець індивідуалізму в творчості, нині в „Пролетарській Освіті” 1921 р.: „Ми не розуміємо і не хочемо розуміти вашого кволого літературного Я, бо ми прагнемо до нашого стихійно-творчого „Ми”<sup>104</sup>); падають, як ми бачили, й цілі організації. Але аж у Куликових погрозах маємо одну з перших ластівок безоглядного комуністичного терору і в ділянці української літератури та критики.

## 9. МАСОВІ ОРГАНІЗАЦІЇ

Пролетарська колективна творчість, масовий рух не були самою фразою. Вони здійснювалися в організуванні селянсько-робітничих мас також і до літературної праці. Одним із лідерів того руху був Сергій Пилипенко, що, як згадано, довкола „Селянської Правди” гуртував кадри сільських письменників. За ініціативою його та ще інших<sup>105</sup>) склалась 1922 р. спілка революційних селянських письменників „Плуг”. Однак „Платформа ідеологічна й художня”,

взорвана на російській організації „Октябрь”, цієї спілки в 36 пунктах появилася аж 1924 р.<sup>101</sup>). Після сконстатування, що „робітничо-селянська революційна свідомість ще й досі не має ясного плану способів боротьби і знарядь на фронті культурному” та що українську селянську літературу спинав „гніт з боку російської шовіністичної буржуазії”, спілка ставить собі за мету: „об'єднання розпоршених досі селянських письменників, що, ґрунтуючись на ідеї тісного союзу революційного селянства з пролетаріатом, ідуть... до утворення нової соціалістичної культури”. Спілка хоче вести „боротьбу з власницько-міщанською ідеологією серед селянства й виховання... широких селянських мас в душі пролетарської революції”. Висловлюючись проти неокласиків, імажиністів, футуристів, символістів, плужани „обратимуть матеріал для своєї творчості з сучасної дійсності і побуту часів революції, а також революційну романтику життя... у минулому й його долю у майбутньому, освітлюючи все в душі матеріалістичного світогляду... основним завданням Плуг ставив собі створити широкі картини, твори зі всебічно розробленим сюжетом, головним чином з життя революційного селянства... при чому форма творів має наближатись до найбільшої широти, простоти й економії художніх засобів. Плуг обстоює примат змісту... зміст і форма єуть діалектичні антитези... Гармонійна художня єнітеза змісту й форми дає найвищі, найліпші зразки мистецької творчості”, але „різноманітним має бути вибір художніх засобів для оформлення того змісту” — при використанні художніх засобів попередньої української та всесвітньої літератури, „не відкидаючи ніяких способів і форм”. У творах має бути підкреслене динамічне розгортання суцільного образу, з динамічним ритмом, без роздроблення та із зв'язком звукових моментів з творчими образами.

Спілка видавала журнал „Плужанин”, що перемінився в місячник „Плуг”, та „Плуг. Літературний альманах”<sup>102</sup>). „Плужанин” означає свою мету так: „Після смерті „Шляхів Мистецтва” на Україні ще й досі немає часопису, що б спеціально дебатував питання мистецтва, студіював літературну техніку”; тому журнал хоче надавати вістки з літературної теорії й техніки, „як ставився вона рефератами на студійних виравах наших філій і гуртків”<sup>103</sup>).

Отже масова підготовка письменників з-поміж селянства була головною мрією Плуґа й зокрема С. Пилипенка. Це той голосний „масовізм”, що його обґрунтував Пилипенко, як „розуміння літератури, як процесу, де беруть участь цілі маси літературних сил від найвищих своєю кваліфікацією, художнім талантом, — до найнижчих, до художньої продукції робселькорів, учасників стінгазет і рукописних журналів”<sup>104</sup>). Масовізм був одним із головних спірних предметів у великій літдискусії.

Плуг об'єднував селянський молодняк навколо повітових та окружних газет і творив філії з літстудіями на селах, при вищих літгуртках. При філіях відбувались щотижнія літературні вечірки, а при центральному комітеті Плуґу поветали секції: комсомольська, жіноча, дитячої літератури, драматична й „Західньої України”, що 1927 р. перемінилась в окрему літературну організацію<sup>105</sup>). Крім

того плужани переходили й до інших літорганізацій (Гарт, Валліте, Молодняк, ВУСПП, Марс, футуристи)<sup>106</sup>).

Із рядів Плуґа вишло, як згадано, декілька визначних письменників, але гасло перемоги змісту над формою і спрощення того змісту до більшовицької ідеології виявилось у наслідках фатальне: почало ширитись безпросвітне графоманство, що мусіло зараз викликати різку реакцію (в літдискусії). Але й більшовицькому урядові видавалось плужанська робота не зовсім безпечна, комуністична партія добачила там „куркульські” впливи (постанова „Політбюро” від 10. IV. 1925). Плуґові прийшлося відмовитись від масовізму та переорганізуватись (1925—27). Ідеологічна, більшовицька платформа полишилась і ще скріпилася, але підкреслено підвищення не кількості, а якості творів: „Проблему організації літературних сил на Україні — заявляє тоді Пилипенко<sup>107</sup>) — не розв'язати, доки не розв'язані будуть ідеологічні суперечки... у різній оцінці революційних перспектив. Ці перспективи відшукати — треба звертатися до компартії й укріпляти свій зв'язок з пролетарськими масами... Поруч пролетарської на Україні має існувати допоміжна пролетарсько-селянська організація письменників... Гуртки культурної самоосвіти є інститут, незалежний від письменницьких організацій, що з ними змішувати не доводиться. Натомість навколо літорганізацій мають концентруватися літгуртки початкуючої молоді... головну увагу мають звернути на свою кваліфікацію... Справа організації марксистської критики ще й досі не врегульована... Марксистські кола повинні зацікавитися нерозробленою досі теорією мистецтва...”. Отже, обмеження масовізму, тимбільше, що Плуґові закинули, немов він перетворився на літстудію.

У 1930 р. віджив плужанський масовізм, але вже під виразним гаслом: „переконструювати себе з організації селянських письменників в організацію письменників пролетарсько-селянських” (докладніше: сільський пролетаріят і колгоспи), тобто комуністична верхівка приневолила Плуґа до ще більшої більшовицької агітації, ніж це було досі, чи, як сказано в резолюції пленуму ЦК Плуґа: „за мету організації... має бути активна боротьба з реакційною дрібно-власницькою ідеологією серед відсталих шарів селянства та її впливами і зміцнення пролетарської, колективістичної ідеології, що має стати за домінанту всієї літературно-громадської художньої та критично-публіцистичної діяльності Плуґа”<sup>108</sup>).

При Плузі твориться німецька секція пролетарсько-селянських письменників, Плуґ працює над призовом ударників у літературу. 1931 р. лучиться з Плуґом ще й літературна група сільсько-господарського пролетаріату „Трактор” (утворена 1930 р.<sup>109</sup>). Так зреформований Плуґ удержався аж до ліквідації літературних угруповань у підсоветській Україні 1932 р. Одначе всі ті ідейні переміни не помогли його головному організаторові С. Пилипенкові — він опинився на засланні. Плуґ мав власні організаційні помилки, найбільше в поспішному розгортанні масовізму, але на цій організації можна прослідити, як компартія прибирала її повільно в свої руки.

Легша була доля іншої масової спілки Гарт, що гуртувала з 1923 р. пролетарських (переважно заводських) письменників та мала також свої філії<sup>110</sup>). Київські й харківські філії видали альма-

нах „Гарт” 1924 і 1925 р. „Другий рік існує спілка пролетарських письменників Гарт, біля неї організується вже ГАРТ (Гарт amatorів робітничого театру), має він у собі зародок Гарту музичного і наукового, організує навколо себе революційних малювців, розгортає роботу на периферії, вживає заходів до створення Української Літературної Академії, посилає нарешті гартівців за кордон” — характеризує роботу Гарту Блакитний. Отже це було загально-мистецьке об'єднання. „В основу своєї праці спілка Гарт кладе марксистську ідеологію й програмові постулати комуністичної партії й тому віддає перше місце в Гарті членам комун. партії, комсомольцям і робітникам від варстату без огляду на їхню мистецьку кваліфікацію”, хоч Гарт не відкидає й мистецького удосконалення, відмежовуючись рівночасно „від різного роду формалістичних угруповань”. Та понад усе: „Корисність, утилітаризм, мистецтво, як засіб розвитку суспільної свідомості, поліпшення суспільного ладу”. Вкінці „Гарт користується не одною українською мовою” в ім'я інтернаціональності.

Коли Кулик кинув два роки передтим погрози, то Блакитний підпорядкував усе мистецтво беззастережно комуністичній верхівці, зрікаючись навіть його художніх засобів та вводячи в нього звичайних агітаторів. Оця безпринципність витиснула на Гарті відразу смертне тавро. Зрештою з мистецького й персонального боку Гарт був за сорокати. Баламутна програма спричинила неуртву й графоманію. Самі гартівці зчинили крик, ударили на них інші літ-організації. Гарт рятункався ще пропозицією згоди з Плугом<sup>14</sup>), та його доля була приречена. Частина гартівців з Хвильовим (група „Урбіно”) відкололась від Гарту і з частиною плужан створила організацію „Валіте”, частина влилась у ВУСПП, інші плужани й гартівці перейшли до пролетарської організації „Молот”. З Гарту залишились тільки філії: київська, одеська, закарпатська. Ця перша широка спроба повної більшовизації українського мистецтва виявилась вповні нездідна до життя, навіть при урядовій підтримці, вона була за руйнівна для самого мистецтва — і такими залишились усі дальші подібні спроби.

Із Плугу й частинно Гарту вийшла в кінці 1926 р. третя важна масова літ-організація — Молодняк, що з 1927 р. видає свій літературно-мистецький та громадсько-політичний місячник „Молодняк”, як орган ЦК ЛКСМУ. Молодняк був згуртованням комсомольців. До того часу літературний комсомольський молодняк був розпоршений по різних часописах. Ще Пилипенкова „Селянська Правда” мала останню сторінку з назвою „Молоде Село”, орган ЦК КСМУ, де дослідник тієї літератури завважив: „грубий папір, невиразний розпливчатий шрифт, сіренький вигляд і якийсь розхристаний зміст — коротенькі дописи, заклики до різних кампаній, а поруч вірші, оповідання, статті”. Це був єдиний всеукраїнський куток, де виступали перші початківці — автори з комсомольців<sup>15</sup>). Але далі „літературна молодь зростає стихійно, не маючи за собою ні широкої мистецької грамоти, ні звичайного культурного рівня... У кожному з них було більше чуття, емоціонального запалу, аніж поглибленої думки, розуміння художньої досконалості. Так густо мережився примітив з агіткою, що й не допереш, де автор намагається дати

художню картину, а де перейти до звичайного щирого заклику зворушити в молоді свідомість громадської роботи”. Оця „громадська”, властиво партійна, праця відтягала цю молодь від справжньої літератури, а мала літературна кваліфікація творила часто звичайнісіньку халтуру. Трохи пізніше перетворено українську газету полтавського губкому комсомолу в орган його ЦК і тут появляються свіжі комсомольські літерати<sup>16</sup>). Багато вчинив для об'єднання літературного комсомолу „Червоний Юнак”<sup>17</sup>), але його замінив скоро майже наполовину літературно-художній журнал „Молодий Більшовик”<sup>18</sup>).

Крім того створено ще 1925 р. при відділі преси ЦК ЛКСМУ центральне бюро зв'язку комсомольських секцій літературних об'єднань, однак воно нічого не зробило.

Та першою літературною комсомольською організацією на Україні була „Асоціація пролетарських літераторів-юнаків”, створена весною 1922 р. при харківському клубі „Молодий Активіст”<sup>19</sup>), але вона проіснувала ледве 3 місяці. Опісля знайшовся весь літературний молодняк в Плузі. Тут комсомольці творять революційну романтику, заступають давню українську пісню комсомольськими складаннями, гуртуються у власні організації (нпр. полтавський „Молодий Орач”), беруть участь у боротьбі між Плугом і Гартом — аж вкінці повстає виключно комсомольський Молодняк.

Редакція журналу „Молодняк” ставить собі за гасло: „комуністичне гартування революційних письменників молоді” та кличе: „Коли Валіте не тільки не зуміла боронити підступи пролетарської літератури під ворожою нам національною зграй, а навпаки — піднала під її вплив, коли Плуг і надалі хворіє на елементи спрощення, а сили націоналістичної буржуазії пробують робити нові наскоки на соціалістичну Україну, як частку СРСР, ми викидаємо масло боротьби за передумови розвитку й буяння жовтневої літератури, за її пролетарську співзвучну нашій добі суть, за організацію молодих літературних сил, що нога в ногу йтимуть з авангардом пролетаріату — комуністичною партією та комсомолом. Наша боротьба з „неоклясицизмом”... є боротьба з ворожою нам ідеологією української буржуазії”. Отже Молодняк вийшов з боротьби з Валіте, Плугом та неоклясицизмом. Він заявляє: „Бадьорий і життєрадісний, з вірою у власні сили, виступає літературний комсомол, щоб виявити у своїх творах обличчя мільйонів пролетарської молоді, також відобразити й вселюдське життя через призму своєрідного юнацького світогляду... Ми хочемо об'єднати всі письменницькі сили пролетарської й революційно-селянської молоді незалежно від мови, творчості, наш молодняк не обмежується вузько-національними рямцями, а кладе в основу своєї роботи інтернаціональну ідеологію пролетаріату... проголошуємо братерське єднання з комсомольським літературним молодняком і радянськими культурами народів СРСР, встановлюємо з ними ідейний і творчий контакт, не зрікаючись рівночасно засвоєння культури європейської... оголошуємо рішучу боротьбу буржуазно-націоналістичним течіям української літератури...”<sup>20</sup>). Із ВУСПП стояв Молодняк у тісному зв'язку і разом із тією спілкою належав до ВОАПП. Але скоро

прийшло в ріднобарвному Молодіяку до розколу. коли частина молодіяківців перейшла до „Пролітфронту“<sup>121</sup>), вважаючи, що Молодіяк не має перспектив для дальшого існування. Однак же 1932 р. був Молодіяк сильною організацією, що обіймала 30 літературно-рецензентних гуртків на виробництві. 8 груп і 160 молодіяківців, ідучи все до злиття з ВУСПП<sup>122</sup>).

## 10. ЛІТЕРАТУРНІ ЖУРНАЛИ

Кожна літорганізація творила або свій окремий журнал, або хоч альманах чи збірник. Однак перший поважніший журнал, присвячений, окрім громадських справ, у головному українській літературі, був харківський „Червоний Шлях“, створений 1923 р. на ідеологічних основах „Жовтня“ та „Шляхів Мистецтва“. Його програма постановляє: „стояти нарівні головних питань українського, союзного та міжнароднього життя в сфері економіки, політики и культури“: „стаття трибуною для кращих творів мистецтва, публіцистики і серйозної популяризації науки в українській мові...“; „задовольнити культурні потреби широких кадрів українських читачів і дати їм відповідну орієнтовку в сучасному літературно-науковому і громадсько-політичному житті“; „мобілізувати літературні й наукові сили для праці над вивченням української мови, як могутнього знаряддя культурного розвитку працюючих мас“<sup>123</sup>). Не підкреслюючи яскраво політичного гасла, вєспів „ЧШ“ об'єднати поважніші літературні сили підсоветської України. Але власне це не подобалось компартії. 1926 р. оголосило Політбюро ЦК КП(б)У постанову, „що редакція „ЧШ“... не мала певної твердої лінії в справі дальнього втягнення й відповідного виховання української інтелігенції в напрямі її дійсної радянської... Група українських літераторів типу „неокласиків“ за останні роки закріпила свої позиції в журналі... Так само редакція „ЧШ“... ще до цього часу не заявила своєю згоду з лінією партії... і не вжила відповідних заходів для пропаганди... партійної постанови на сторінках журналу“. Та найбільше розгнівала компартію участь редакторів „ЧШ“ в першому зшитку „Валпiте“. Тому, окрім давніше звільненого редактора О. Шумського, звільнено ще членів редакції: М. Хвильового й М. Ялового та настановлено на їх місце надійніших для партії людей<sup>124</sup>). І з того часу починається повільний упадок „ЧШ“ — передусім літературна критика підтягається щораз виразніше під нівеляційний вплив урядового марксизму. Але ще до 1932 р. держався якое „ЧШ“ навіть у цій ділянці. Та з 1933 р. зникає з його стовпців чаето рецензійний відділ, літературні статті обмежуються до дуже малого числа (1—2) — властиво полишаються самі вірші й белетристика. „ЧШ“, що розпочав свою діяльність доволі широкою програмою, став мало цікавим провінціоанальним журналом — тільки задяки патисковій компартії.

Коротше справились офіційні комуністичні кола з другим поважним місячником, з київським „Життям і Революцією“, що почав виходити 1925 р.<sup>125</sup>) „для активу українського села“ та для „ед-

нання міста й села“, тобто для української інтелігенції. Журнал згуртував визначних письменників та критиків, що заслужились також для теорії української літератури. Однак з нещасним 1931 р. „ЖР“ хилиться до упадку — там появляються щораз частіше покажні самообвинувачення і просто донощицькі обвинувачення. Та це не врятувало журналу, компартія задавила його 1933 р.

Тимчасом став розгортати щораз живішу діяльність Микола Хвильовий, що йому припала одна з провідних роль ще в організаціях „Жовтень“ та „Гарт“ і в журналі „ЧШ“. Стаючи в опозиції до спроб „Плугу“ захопити всю літературну організацію в свої руки та користаючи з того, що „Плуг“, відколовши організацію „Молот“, ослабив „Гарт“, Хвильовий довів до розвалу „Гарту“ та створив при допомозі деяких гартян та плужан — знамениту організацію „Валпiте“ (1925—28), що видала „Валпiте“, зошит І, та альманах „Валпiте“ (1926) і вкінці журнал „Валпiте“ (з 1927). Статут цієї організації, що хотіла консолідувати революційну літературу, постановляє, що вона „має на меті об'єднати пролетарських письменників України, незалежно від мови, що нею вони пишуть свої літературні твори. В основу своєї мистецької праці „Валпiте“ кладе маркєвський світогляд і програмові постулати комуністичної партії, даючи широке право своїм членам користатись всіма художньо-літературними формами... члени „Валпiте“ можуть утворювати... формально-мистецькі угруповання і студії... До студій можуть входити й не члени „Валпiте“. Прийняття в члени академії відбувалось дуже обережно, і тільки раз у рік. Ідеологічно характеризує організацію Валпiте не так цей статут, як властиво думки, проголошені Хвильовим у часі літдискусії (т. зв. хвильовизм) — і про них прийдеється поговорити в своєму місці; тут згадаємо тільки декларації й інші вапiтовці. Президент академії М. Яловий дає таку історію повстання Валпiте: „Пориваючи з гартовансько-плужанським пупом, члени Валпiте одним з головних моментів свого розходження з традиційною лінією цих організацій висували якраз вимоги: створити такі форми організації, що задовольнили б потреби молоді в літературно-мистецькій самоосвіті“. Шлях цей, як видно із статута, йде через строгую селекцію. Журнал „Валпiте“ присвятив не мало місця й теоретичним статтям з обсягу поезики на тлі світової літератури, хоч його зміст переважно полемічно-боевий. Докладніше розвинув ці думки Хвильовий, домагаючись „концентрації творчих одиниць... які... могли б задовольнити підвищені вимоги робітничо-селянських мас... здібні б були протиставити старій ідеології в мистецтві новий світогляд молодої кляси... Вважаючи організаційну боротьбу між Гартом і Плугом за недоцільну, ми... стверджуємо: молоде мистецтво може вигартуватися тільки в процесі баталій по художніх установах, ґрунтуючись звичайно на єдиній пролетарській ідеології... Глибоко поважаючи товаришів робелькорів, надаючи їхній роботі значіння більше, ніж тій, що ми хочемо провадити, ми в той саме час говоримо: практика масового втягвання робелькорів до Гарту й Плугу неувала і несе піонерів культурної революції, збивала й збиває багатьох із них з пантелику, відхиляла і відхиляє їх від справжнього розуміння робелькорських завдань. Словом, від пині наше одно з чергових гасел не „дайош

кількість — хто більше”, а „даймо якість”. Треба відтворити значущий художній критерій”. У згоді з тією основою, ваплітовці виявили одверту прихильність до неокласиків, а Ол. Досвітній оголосив у зониті „Вапліте” знаменну статтю, де заявив про неокласиків: „Вони хочуть зрозуміти класову боротьбу, що становить історію, й починають її розуміти крізь призму революційного марксизму... Вони не згубили зв'язку з сучасним суспільством... Неокласики, як творча інтелігенція, не були абсолютними ідеологами буржуа, а лише класовою прослойкою, що хутчіш переймає завдання тієї класи, котра прагне до безкласовості... Тому нема рації вішати собак, на кого доведеться, за всякої нагоди. Такий елемент, що сьогодні вже всім єством переймається теоретичним розумінням теоретичного марксизму, не є наш ворог”. Щоправда, в цьому самому зониті „Вапліте” поміщено й статтю О. Слісаренка проти неокласиків, але там разом із тим читаємо ще щось інше: „на практиці заміна естетичних уявлень на ідеологічні знаменує собою цілковиту безперспективність і підготовляє поразку на мистецькому фланзі культурної боротьби”. Такі думки викликали гостру критику з боку приєзжних комуністичних критиків (С. Щупак, А. Хвиля), а коли ще до того долучився гнів компартії на Хвильового за його розрив з Москвою, за його погляд на українізацію і под. (про це говорить напр. В. Чубар у „Комуністі”), то Досвітній, Хвильовий і Яловий мусіли оголосити в харківських „Вістях” 1926 р. „покаянну” заяву групи комуністів — членів „Вапліте”, де вони впевнили, „що суб'єктивного нічого спільного ми з представниками буржуазного націоналізму не тільки не мали й не маємо, але весь час своєї революційної діяльності провадили з ними рішучу боротьбу”. Покаянники цілком визнають постанови червеного пленуму ЦК КП(б)У, що „партія стоїть за самостійний розвиток української культури”, але „протиставлення української культури в цілому великоруській культурі теж у цілому означає ганебну зраду інтересів пролетаріату на користь буржуазного націоналізму... Так само за помилку ми вважаємо „апологію” неокласиків... Ми не розходимося в нічому з лінією партії й визнаємо цілком правильною політикою роботу, що провадиться під керівництвом КП(б)У”. Крім того згаданих трьох виключено з Вапліте (1927), хоч не загороджено їм дороги до журналу. Та журнал „Вапліте” не припинив своєї боротьби і в літдискусії і з „Гартом”, „Молодняком” та ВУСПП. Справа загострилась до кульмінаційного пункту з виходом 5-ої книжки журналу „Вапліте”, де поміщено першу частину роману Хвильового „Вальшенипи”, признану комуністами за „націоналістичний фашистський твір”, і статтю П. Христюка (не ваплітовця) „Розісченим пером”, де похвалено оповідання Гр. Епіка про темні сторінки комуністичної дійсності. Центральний партійний орган „Комуніст” зняв крик. І новий президент Вапліте М. Куліш мусів післяти до редакції „Комуніста” листа, визнаючи, що Христюкову статтю помістив на особисту відповідальність і що з уваги „на негативний політичний ефект” цієї статті, редактор спомнив політичну помилку. Однак редакцію „Комуніста” цей лист не вдовольнив хоч би тому, що він писаний не від імені цілої організації Вапліте і тому не дає „цілій партійно-радянській суспільності твердої гарантії щодо неможли-

вості якихось рецидивів”. У відповідь на цю редакційну замітку — Вапліте ліквідувалась<sup>126</sup>).

Однак члени Вапліте ще не здались — вони створили два нові журнали: „Універсальний Журнал”, присвячений передусім авантюрному жанрові в мистецькій прозі<sup>127</sup>) (після скорої ліквідації журналу опинились його співробітники в „групі А”), та „Літературний Ярмарок”<sup>128</sup>). Цей останній позагруповий місячник був найвищим досягненням української журналістики загалом — розуміється, якщо відкинути більшовицьку драперію, конячу в умовах підсвєтської України. І зверхнім оформленням при участі найвидніших українських сил, і високо цінним змістом найбільше в ділянці мистецької прози, і добірною мовою, і вмільм полученням химерного гумору (в т. зв. інтермедіях) із повагою ідей та форми — перевищує „ЛЯ” — за словами Ол. Білецького — далеко все те, що зроблено на цьому полі в усій Україні, або — як злотно констатує його антагоніст, вуспівець Іван Микитенко: „Для чого колишнім членам Вапліте державне видавництво дало великий альманах, добрий папір, достатні (значно вищі від гартванських) гонорари, рекламу, великий тираж — відразу 5000 примірників!...?”. Ідеологію „ЛЯ” характеризує найкраще уривок сатиричного листа Ол. Копиленка до Гр. Епіка: „Знаю, що сидиш ти зараз десь у глуші нашої українізованої України на березі якоїсь тихої річки і ловиш окунів та матеріал для нового прекрасного оповідання. Правда, це ухил з твого боку. Бо інші пролетарські письменники сидять у цей час десь на димарях заводів і спостерігають звідти робітничий побут, щоб написати епопею карамельно-сахаринову під назвою: „Татко”, „Дядько”, або „Здрастуйте, ми ваші родичі”. І за це під шумок від таких самих письменників одержують звання заслуженого пролетарського, революційного, радянського, народного, міжнародного, інтернаціонального, весесвітника письменника”. Вже хоч би ті слова показують, що неправду кричала більшовицька критика про „ЛЯ”: „Якусь проблему? Якусь теоретичне розрішення болючих питань нашої літератури? Стилю, форми, методи? Аж ніяк!” Власне все те є — в сатири на вуспівське халтурництво, підпіране компартією. Та в інтермедії Едварда Стріхи читаємо ще таке: „Ви звикли орієнтуватися на московське мистецтво і не знаєте, що в ньому 50% вашого, що воно починається з вашої Лаври” і т. д. Більшовицька критика зарепетувала, що це „гіпертрофічна ніха з своєї величі та з величі української культури (гістеричний крик про зверхність української нації та її мистецтва)” — словом, смертельна образа червоного московського імперіялізму, що злякався українського... імперіялізму, а надто, коли „ЛЯ” згадає й „запашне минуле” та пише, „що наші літярмарківські інтермедії, прологи та епілоги були, є й будуть підготовчою школою до майбутнього активно-романтичного мистецтва”. А це — на думку І. Микитенка — посвідчує, що ярмарчани „відірвані від пролетаріату і зв'язані з кобеляцькими малоросами — з пахучою люлькою в зубах та з графоманськими віршами в кишені”. Висновок, що з нього здивується й сам Микитенко і — напевне не повірить йому. А вже за справжню „пропакацію” прийняв більшовицький обоз оці слова про Хвильового, що недавно був приневолений скласти наказу на зупинення: „...ві-

сім років тому (тобто 1921 р.) навколо Миколи Хвильового об'єдналася ціла група молодих... Вона підтяглася не одним десятком до свого керівника і становить на сьогодні основну ланку української пролетарської літератури”.

Такі були „прогріхи” „ЛЯ” проти компартії. В цілому зводяться вони до того, що журнал мав відвагу деколи сказати різку правду в очі, обороняти високий рівень української літератури й культури та протиставити українську культуру російській. За ці самозрозумілі думки вивав найкращий український журнал з наказу комуністичної верхівки<sup>129</sup>!

Та спроба з „ЛЯ” була за поважна — і навіть офіційний тєрор не міг її так відразу знищити. Прощаючися з читачами в останній книжці, М. Хвильовий з доручення редакції писав: „До побачення в новому журналі „Пролітфронт”... Зігравши свою чималу роль (звичайно, не без помилок), „ЛЯ” відходить в область історії. Ніколи ви... не побачите вже ні цієї каруселі, що завжди розпочинала номери „ЛЯ”, ні цих малюнків на його берегах, ні Петрицьких сорочок, ні, ні... І це все відходить в область історії. Так завжди було. Народжується, живе і вмирає. Шкодувати треба б було тільки в тому разі, коли б „ЛЯ” продовжував жити, покинутий основною групою своїх співробітників: його життя виродилося б у таке нікчемне, сонливе існування, яким жевріють різні „авангарди” з „а” і без оного... Нарешті вважаю за свій обов'язок ще раз рекомендувати шановному читачеві літературно-громадський місячник „Пролітфронт”...

Отже більшовицькій критиці не треба було аж доказувати, що „ЛЯ” став за батька „Пролітфронтів”, куди увійшли ще й деякі плужани й молодяківці. „Повідомлення” проголошує, що ми „група українських, пролетарських письменників, засновуємо нове літературне об'єднання — об'єднання студій пролетарського літературного фронту. Пролітфорит, поклавши в основу своєї роботи пролетарську ідеологію й програмові постулати комуністичної партії... боротьба з мистецтвом буржуазним, з ворожою нам ідеологією... з націоналістичними проявами... є наше перше бойове завдання. Ми також будемо боротися за підвищення соціальної та художньої якості пролетарського мистецтва, боротися з побутовщиною і примітивізмом нашої художньої літератури, але особливу увагу ми будемо приділяти боротьбі проти реставраторів і творців кустарних та дрібнобуржуазних теорій, зокрема в питаннях стилю нашої доби... Стиль — це не тільки сума художніх способів, це й певний світогляд певної класи. Лише монізм форми й змісту дає певний стиль”, але „спробу канонізувати будьякий із стилів попередньої класи, хоч би той же реалізм з додатком „пролетарський” чи „монументальний”, ми будемо розглядати в кращому разі, як спробу штовхнути наше мистецтво не до стилю, а до стилізації, до рабського наслідування прийомів одного із стилів буржуазії. Навпаки, ми допускаємо і навіть вважаємо за потрібне існування багатьох формальних „ізмів”... Цими принципами... визначається й наше ставлення до інших літературних організацій та „угруповань”. Заповідати боротьбу проти вуєнпівських та плужанських хибних мистецьких поглядів („неправдиве розуміння стилю, тематики, вульгариза-

ція завдає маркєївської критики і літературознавства, ототожнювання себе з партією... нальот просвітництва...”), хоче Пролітфронт водночас наблизити попутницьку літературу (типу „НГ” та „Авангарду”) активно до ідеології пролетаріату. І вкінці: „Гасло в мася, як один із засобів розв'язання проблеми письменницьких кадрів, для нас гасло сьогоднішнього дня... Надаючи великого значіння утворенню єдиного фронту всіх революційних радянських письменників... ми... разом з всіма літературними організаціями УСРР станемо до утворення всеукраїнської федерації радянської літератури<sup>130</sup>”. Та журнал „Пр” сновив цю програму не вповні: полеміка розгорнена в ньому широко, затє позитивні стилєві шукання підкрєслєні доволі слабо. При Пролітфронті була й жидівська (єврейська) секція з окремим органом „Проліт”.

Уже сама програма Пролітфронту показує, яка важка атмосфера затиєла над цією організацією, що мусіла літературні справи мішати з вузько-партійними, політичними. Щоб виявити свою діяльність, викриває журнал „фашистський націоналізм” у „НГ<sup>131</sup>” та організує на харківських заводах гуртки й студії для виховання робітничих літературних кадрів, підкрєплюючи вєводи свій активний гомунізм. Але маркєївська критика й підсиєрана урядовими колами ВУСПП визвала працю Пролітфронту за недостатню з партійного боку, бо він не критикував доволі гостро своїх власних членів, за мало піддаєся під провід ВУСПП, надто примирєно ставився до попутницької літератури і тим змазував „питання про загострєну клєсову боротьбу з рєчниками націоналізму, буржуазної та дрібнобуржуазної ідеології в літературі” і вкінці не мав організованих зв'язків з іншими пролетарськими літературами. Словом, Пролітфронтів прийшлося скласти 9. І. 1931 р. покаянну заяву — „Рєзольуцію Загальних Зборів „Пролітфронту” в справі консолідації сил пролетарської літератури”, де він вказує на свою працю, але й признає, що „не міг піднести на височинь принципової критики дрібно-буржуазних націоналістичних творів деяких членів своєї організації”, не відмежуває від „ЛЯ”, виступав проти ВОАПП та ВУСПП — тому тепєр: „Вважаючи на все це, а також на те, що на основі літературно-політичної та творчої п'латформи ВУСПП'а, РАПП'а та цілого Всєсоюзного Об'єднання асоціяції пролетарських письменників ВОАПП-а, забезпечуєтьєся цілковита можливість розвитку різних творчих напрямків, що виконуватимуть функцію пролетарської літератури, організація Пролітфронт констатує, що на сьогодні п'яких принципових розходжень у Пролітфронта немає”. Кінєць кінців Пролітфронт розформувався і 35 пролітфронтівцєв подає заяву про своє вступлення до ВУСПП. Одначє й ця покаянна самоліквідація ще не вистачала і незабаром Хвильовий засудив прилюдно ще гострше діяльність Пролітфронту. ВУСПП під керівництвом комуністичної партії святкувала повну перємогу<sup>132</sup>).

Але з колишнього Вапліте черєз „Універсальний Журнал” створилась, як згаданє, ще й техно-мистецька „група А” 1929 р. Вона „об'єднує на літературному полі представників пролетарської науки, техніки й мистецтва, вважаючи, що на часі пропаганда засобами розумовими (логіко-математичними) і разом з тим емоціональними (мистецькими). Лише синтеза зусиль робітників науки,



техніки й мистецтва може запліднити твори новими елементами... Члени техно-мистецької групи А — інженери, агрономи, педагоги, вчені — ставлять собі за мету сприяти зростанню нових кадрів соціалістичного будівництва... Поширюючи технічні й наукові ідеї... через журнали, лекції, кіно-екран і радіо-репродуктор, вони свідомо використовуватимуть досвід мистців щодо впливу на маси... Представники точних знань... і собі стануть у допомозі письменникам, журналістам, музикам, поетам, авторам, кінопрацівникам і малярам, нашоухуючи їх на актуальні теми, підказуючи технічні ідеї, конструкторсько-будівничі образи, ще нереалізовані наукові гіпотези, проблеми й проєкти<sup>133</sup>)... Отже „група А” заповідає роман: науковий, фантастичний, авантюристичний і под. Але захоплення техніцизмом та самим процесом будівництва викликало невдоволення марксистів — і „група А” самоліквідувалась 1931 р.

Позагрупово став появлятися з 1928 р. в Харкові місячник „Критика”. Журнал викликав відразу великі надії у марксистських критиків — і справді став зразу дуже поважною трибуною української теоретичної й практичної критики в розмірах, невідомих досі на Україні, хоч зменшував своє значіння безнастанним намаганням на офіційний марксистський курс. Однак його стрінула доля всіх поважніших видань підсоветської України. Від 1930 р. подибуємо в „Критиці” щораз частіше покаючі заяви різних письменників і далі панади-доноси на немилих для компартії літератів, а ті доноси стають особливо гідкі з переміною назви журналу на „За Марксо-Ленінську Критику” 1932 р.<sup>134</sup>). Разом із тим зникають із журналу цінні огляди світової критики — журнал занепадає, аж кінчить життя з 1935 р. На його місце виходив ще 1936 р. місячник „Літературна Критика”, але й він після одного року зникає (тепер знову відновлений). Коротке було існування також органу Інституту Т. Шевченка в Харкові „Літературний Архів” (1930—31), що містив цінні матеріали для історії літературних угруповань та ін., але й присвячував за багато місяців обвинуваченню різних немилих партії літературознавців. З інших журналів згадаємо ще два харківські місячники: „Радянська Література” (з 1933 р.) і „Літературний Журнал” (з 1936 р.) — але в них критична частина вже дуже мізерна.

## 11. ДО ЛІКВІДАЦІЇ ЛІТОРГАНІЗАЦІЇ

„Отже змагання угруповань, — пише Г. Овчаров 1931 р. — відмінних соціальними ознаками й тенденціями творчості, не могли вкластися в рямці самої лише літературної форми, а переростали на боротьбу соціально-політичну. І коли ця боротьба спрямована була проти організації, які посідали справді пролетарські партійні позиції, — вона неминуче була виявом антипролетарських буржуазних та дрібно-буржуазних тенденцій, їх тиснення на окремі ланки революційного літературного фронту. І скільки такі факти ми маємо в межах революційної радянської літератури, — тут питання організації не набирало неминуче суґубо-політичного, класового сенсу. Тому особливо слід підкреслити, що ті заклики до консолідації ре-

волюційних і пролетарських сил, що з ними весь час звертається до пролетарських письменників партія... жадною мірою не можна розглядати лише як організаційну справу. Це є справа суґубо-політичного порядку. Консолідація пролетарських літературних сил — це є боротьба за єдність пролетарського класового фронту, за єдність класової лінії революційної літератури, за єдність соціальних ознак і тенденцій, що для справді революційної літератури можуть бути лише пролетарські, комуністичні. Лише так слід розуміти суть консолідації”.

Сказано ясно. І в світлі тих слів (а вони є висловом волі компартійної верхівки) зрозуміла для нас ця безнастанна ліквідація різних літературних угруповань, що виявили не то „ухили” від тієї політичної лінії, але хотіли вільніше відітхнути хоч в обсягу форми. „Консолідація” справді почалась, однак зразу йшла якось пиняво — не легко було „ліквідувати” різні літорганізації з численними талановитими письменниками. Пробували такої „консолідації” — все за діяльною підтримкою компартії — і Пролеткульт 1920 р., і навіть Плуг 1922 р., і Всеукраїнська Федерація Пролетарських Письменників і Митців 1922 р., і Гарт 1923, і ВУАПП 1924, і Вапліте 1925, і Молодняк 1927, і Пролітфронт 1929 р. та ін. Спроб було не мало, однак всі вони не вдавались і тривали недовго. Триваліша виявилась аж ВУСПП.

З кінцем 1926 р. звернулася ініціативна група харківських письменників до пролетарських письменників, що не були членами ані Вапліте, ані Марсу, з „пропозицією скликати Всеукраїнський З’їзд для організації єдиної бойової спілки пролетарських письменників, яка б змагалася за утворення класового, а не націоналістичного фронту пролетарської літератури”. Таке розповідає про почини ВУСПП один з його ініціаторів, Б. Коваленко. Далі Харківське Оргбюро скликало нараду київських, одеських та дніпропетровських представників, що склали Всеукраїнське Оргбюро, а воно постановило з’їзд письменників з участю представників організації СРСР, робкорів центральних підсоветських газет та найбільших підприємств України. Усталено подрібну програму з’їзду та зорганізовано Центральне Оргбюро з 8 людей<sup>135</sup>). З’їзд відбувся 25—28 січня 1927 р. з участю 80 осіб і утворив ВУСПП у складі: київська й одеська філії Гарту, донбаський „Забой” (що 1929 р. перетворився з російської письменницької організації на організацію українських пролетарських письменників з секціями нацменшин у Донбасі; з 1931 р. українізовано цілком журнал „Забой”<sup>136</sup>), пізніше „Літературний Донбас”), частина групи „Жовтень”, ВУАПП, жидівський „Жовтень” та ін. Журналами ВУСПП стали: „Гарт” (1927—31), київська „Літературна Газета”, російське „Красное Слово” та жидівський „Проліт”. Вибрано Раду<sup>137</sup>) та видано „Маніфест З’їзду пролетарських письменників” з 58 підписами<sup>138</sup>). „Маніфест” виступає проти „націоналістичних ідей у суспільстві”, зокрема проти „провалля між пролетарськими культурами радянської України й радянської Росії”, заповідає боротьбу передусім проти „поміркваних буржуазних ідеологій, що часто навіть анонують себе прихильниками радянського ладу”, та „висуває гасло рішучої боротьби за інтернаціонально-класовий союз літератури України проти міщанського па-



ціоналістичного, за вольовий активний пролетарський світогляд у літературі проти буржуазного й пасивістичного, за соціально-художність проти індивідуалістично-богемської, даючи можливість співробітництва і „для тих попутницьких елементів, які шире хочуть наблизитись до ідеології пролетаріату”. Найчастіше повторяється в цьому „Маніфесті” запевнення в боротьбі з українським націоналізмом.

У допомогі новоствореній спілці прийшла постанова Політбюра ЦК КП(б)У з травня 1927 про консолідацію революційних літературних сил на Україні у Всеукраїнську Федерацію організацій радянських письменників та про припинення ворожнечі між тими організаціями. Тому „Деклярація ВУСПП” з грудня 1927 „закликає революційні літературні організації УСРР до утворення єдиного літературного революційно-радянського фронту” у Всеукраїнській Федерації революційних радянських письменників з ідеологією проти „міжнародного і українського емігрантського фашизму”, за „пролетарський інтернаціоналізм” та „проти національних ухилів — русотяпського (Ларін, Ваганян) і українського (шумський, хвильовизм) і великого іншого”, за „найміцніший зв'язок з революційним культурним рухом всіх народів СРСР” й якнайрішучішу „відсіч всіляким способом давати ідейну перевагу буржуазній культурі Заходу над пролетарською культурою СРСР”. „викривати немінучі за переходною добою негативні явища нашої дійсності, поборювати їх в літературній творчості”, при чому Федерація забезпечує всім літературним організаціям в її складі „цілість і умови для вільного змагання їхньої художньої продукції” та вкінці: „Федерація повинна забезпечувати цілковиту можливість марксистської критики, ніяк не припускаючи метод, що можуть призвести до того порушення єдиного фронту і посилення позицій класових ворогів”. Словляючи постанови тієї „Деклярації”, вислала ВУСПП делегацію на Всесоюзний З'їзд ВАПП у травні 1928, де делегація пропонувала „Проект основ Всесоюзної Федерації Пролетарських Письменників” з дорученням для ВАПП виконати цей проект. Делегація запропонувала „Статут Всесоюзного Об'єднання Асоціації Пролетарських Письменників” і I Всесоюзний З'їзд пролетарських письменників затвердив його. Так ВУСПП увійшла в ВОАПП — на 52 членів її Ради дістала ВУСПП 10 представників. Загалом у комуністично-марксистських колах викликав вже перший з'їзд ВУСПП великі надії на консолідацію пролетлітератури. Та не вважаючи на постійну підтримку з боку партії, консолідація затяглась. ВУСПП прийшлося передусім перебороти Ванпїте, що змагала також до консолідації літературних сил — Ванпїте, як знаємо, самоликвідувалась. Зліквідовано „ЛЯ”, розформувався й Пролітфронт і Авангард і наслідник „НГ” — ОППУ. 1931 р. зашлились на побоевищі: ВУСПП, Молодіяк, Плуг, „Західня Україна” та ЛОЧАФ (Літературне Об'єднання Червоної Армії і Фльоти, створене 1930 р.<sup>139</sup>), видавало збірники: „10-річчя Перекопу”, „13 р. Жовтневої Революції”, журнал „На варті”) — але всі вони були вже об'єднані у ФОРПУ. Ця Федерація Об'єднань Революційних Письменників України була домаганням комуністичної верхівки. Від її імені висловив Микола Скрипник ще 1929 р. думку, що вже можна думати про таку Федерацію, і з кінцем цього

року складено її справді з 7 літературних українських організацій, зредукованих найближчого року до 5. З 1931 р. органами Федерації стали журнали: „Червоний Шлях”, „Життя й Революція” та „Літературна Газета”. Крім того через Міжнародне Бюро революційної літератури зв'язалася ВУСПП із всесвітньою революційною літературою.

ВУСПП загалом вірно виконувала директиви компартії, або, як пише Овчаров: „Лише міцно стоячи в цій боротьбі на засадах партії, жорстоко виступаючи проти класово-ворожих течій зокрема і проти націоналізму в різних його виявах, творчо зростаючи, ВУСПП досяг успіхів у здійсненні завдань, що їх поставила перед літературним фронтом партія, у боротьбі проти антипролетарських спрямовань літературного розвитку”. Переборюючи, як говорять марксисты, „національну замкненість”, ВУСПП об'єднала також секції й друковані органи нацменшин на Україні: російської, жидівської, молдавської, польської й болгарської. Та не самі письменники-белетристи стали членами ВУСПП — сюди вплинув також у лютому 1930 р. критики, літературознавці, наукові робітники та аспіранти Українського Інституту Марксизму-Ленінізму<sup>140</sup>).

ВУСПП організувала також із 1930 р. важну справу призову робітників-ударників до літератури. Про її результати розповідає 1932 р. таке О. Ведмицький: „На 1 листопада 1931 року призвано близько дві тисячі ударників. Стали зростати на місяцях вуспівські організації й гуртки. Особливо зміцніли й розвинули велику діяльність організації Дніпропетровська, Криворізька, Дніпродзержинська, Миколаївська й інші. На місяцях видаються вуспівські журнали: „Металеві дні” (Одеса), „Станелі” (Миколаїв), „Кривбас” (Кривий Ріг), „Зоря” (Дніпропетровське). У всіх значних промислових центрах утворено гуртки робітників-ударників, що ними безпосередньо керує ВУСПП. Ми маємо великий зріст продукції робітників-ударників. Досить нагадати про вихід альманаху робітників харківського тракторного заводу „Кузня героїв” і збірки ХПЗ — харківського паротягобудівельного заводу „Ударний Харків”, центральної російської студії. Окремими книжками вийшло понад 50 книжок робітників-ударників. Для керівництва літературним ударницьким рухом організація ВУСПП приступила 1931 р. до видання журналу „Літературний Призов”. Новий журнал має стати боевим органом за генеральну лінію пролетарської літератури, прагнучи, щоб справа пролетарської літератури стала справою всієї робітничої класи. Вся увага організації останнього часу скерована на закріплення призову робітників-ударників до літератури, а також на створення художньої продукції, що відбивала б головну постать нашої доби — робітника-ударника”. Ударники значно поповнили ряди ВУСПП, що разом із Забоєм числила 1931 року понад 300 членів — а з ударниками, розуміється, багато більше.

## 12. СРПУ

Та на тому покінчилися тріумфи ВУСПП. Вона не сповнила вимоги того, чого від неї вимагала компартія; повного підкорення літератури комуністичній верхівці.

Вона не вміла здобути собі хоч стільки поваги, щоб нав'язати тісний зв'язок з іншими літорганізаціями. ФОРПУ не сповнила надій компартії та з 1931 р. майже не виявляла діяльності; ВУСПП і ще більше ВОАПП закинено різні хиби наставлення: політиканство, груповщину, організаційний фетишизм, ототожнювання з адміністративно-державною компартією, невмілість створити умови для художньої роботи письменників, неправильне ставлення до комсомольської літератури, жонглювання термінологією діямату, залякування попутників і под.<sup>111</sup>). Щоправда, ВУСПП пробувала виправити ті свої „помилки”. З кінцем грудня 1931 р. ухвалено перебудувати роботу ВУСПП, як зазначено виразно в „Резолюції”, — під тиском численних критичних голосів з боку державних часописів та адміністративних органів: „Великі хиби в роботі РАПП'у, ВУСПП'у, „Молодняка” та ВОАПП'у в цілому вимагають саме такої рішучої й негайної перебудови всіх метод роботи цих організацій. Директиви партії, вимоги комсомолу (промова тов. Косарева), критика помилок пролетарських літературних організацій від ЦО партії „Правди”, критика їх від „Комсомольської Правди”, „Комсомольця України”, останні вказівки тов. Косіора, стаття центрального органу КП(б)У „Комуніста” якнайрішучіше підкреслили гостру потребу повороту цих організацій до нових завдань”. Ця „перебудова” повинна відбутися під знаком боротьби за ленінський етап філософії в літературознавстві, за ленінську партійність в художній літературі, під знаком подолання пролетарської літератури від завдань соціалістичного будівництва та ліквідації елементів організаційного фетишизму, під знаком перенесення центру ваги на виробничо-творчі завдання<sup>112</sup>). Також і ВОАПП перебудувалось у 1931 р. за гаслами: пролетарський літературний рух СРСР — невід'ємна частина ленінської культурної революції; проти гнилого лібералізму, проти ревізії лінії партії в національному питанні; за ленінську теорію нацкультбудівництва; за більшовицьке мистецтво, за Магнетобуди пролетарської літератури; рішуче здійснити поворот до комсомолу; виховувати ударників на основі більшовицької самокритики; за творчу критику, за більшовицьке непримиренство; напоєтивство в боротьбі за лінію партії<sup>113</sup>). Та все те не вдовольило компартію, що рішила підкорити письменство цілого СРСР тільки своїм цілям.

І ось, нав'язуючи до промови Сталіна на нараді господарників про потребу втворення власної технічної інтелігенції та до постанов XVII партконференції, прийняв ЦК ВКП(б) постанову з 23 квітня 1932 р., що „треба відповідно перебудувати літературно-художні організації і розширити базу їхньої роботи. Виходячи з цього, ЦК ВКП(б) ухвалює: 1. ліквідувати асоціацію пролетарських письменників (ВОАПП, РАПП). 2. Об'єднати всіх письменників, що підтримують плятформу радянської влади й прагнуть брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських

письменників з комуністичною фракцією в ній. 3. Провести аналогічну зміну лінією інших видів мистецтва”.

Отже з вільною думкою й формою в літературі скінчено. Причини такої постанови висловлені коротко: „Тепер, коли вже встигли вирости кадри пролетарської літератури й мистецтва, висунулися нові письменники та художники із заводів, фабрик, колгоспів, — рямки нинішніх пролетарських літературно-художніх організацій (ВОАПП, РАПП і інш.) стають уже вузькі і гальмують серйозний розмах художньої творчости. Ця обстановка створює небезпеку перетворення цих організацій із знаряддя найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо завдання соціалістичного будівництва на знаряддя культивування гурткової замкнености, відриву від політичних завдань сучасности та від значних груп письменників та художників, що співчують соціалістичному будівництву”<sup>114</sup>).

Зрозуміле, що такий драконський наказ викликав одвертий спротив. Десять день пізніше констатує М. Скрипник на літературній нараді в ЦК КП(б)У 2. 5. 1932 р.: „Цілу декаду мовчали літературні організації України, не відгукнувшись на постанову ЦК ВКП(б). Хоч у поодиноких випадках обговорення і було, але досі письменницькі організації якихось певних сталих позицій, крім загального визнання, не посіли”. Замітне, що розгубились якраз вуспівці — вони хотіли хоч відтягнути виконання цієї безглуздої постанови, що властиво нищила справжню творчість (чи краще: мала намір знищити). Але тут награв на них Скрипник (бо на ньому була відповідальність за негайне виконання наказів компартії): „Ви думаєте, що у нас буде час для довгих зборів, думаєте, що ви довго будете провадити обговорення і підготовлюватись, організовувати сили, щоб прийти з настроями групівщини в єдину спілку радянських письменників? Ви цього хочете? Партія цього не може дозволити”.

Під впливом такого тиску скликано загальні збори українських літорганізацій: ВУСПП, „Молодняк”, „Плуг”, ЛОЧАФ („Західна Україна” полишилась, покищо, на боці) — і вони вибрали Організаційний Комітет для створення СРПУ з 20 письменників за головуванням І. Кулика<sup>115</sup>). Органами Оргкомітету стали київська „ЛГ” і „Колгоспна Україна”, літературно-художній щомісячний журнал. ВУСПП ліквідувалась. Найважливіша справа, що її доручено Оргкомітетові, було підготування з'їзду українських письменників.

Та не вважаючи на все, створення СРПУ забарувалось. Під кінець 1932 р. прийшлося констатувати, що Оргкомітет „не як слід розгорнув творчу дискусію, не до кінця ще перебудував журнали й газети... не розгорнув роботи з комсомольськими письменниками”. Після ліквідації літорганізації люди перестали працювати, помітно впади настрої між комсомольцями<sup>116</sup>), з ліквідацією ЛОЧАФ занепадала літературна робота в червоній армії. В рік після квітневої постанови був ще „великий прорив у роботі кабінету ударника”, але разом із тим „переставляються” найвизначніші українські письменники та беруться до питань „соціалістичного будівництва” і — найважливіше — міцніє в Києві російська секція, ростуть літератури: російська, жидівська, польська. ВУАН, що в останніх 6 роках станула

на боці від літературних суперечок, улаштувала літературний вечір для появлення ширших зв'язків<sup>157</sup>).

Однак тимчасом ситуація на Україні дуже ускладнилась. Продунали два самогубні постріли (чи справді самогубні?), що повалили Миколу Хвильового й Миколу Скрипника — на Україну приїшли ославленого Павла П. Постишева, що на червневому пленумі 1933 р. ЦК КП(б)У не тільки „викрив націоналістичний ухил” Скрипника, але й посилив терористичну акцію проти українських письменників<sup>158</sup>), щоб решту залякати та приневолити до покаєнних заяв і до безумовного послуху для компартії. Куликові прийшлося заявити на Всесоюзній нараді голів Оргкомітетів письменників у липні 1933: „Не буду заперечувати того, що загальний стан у нацкультурбудівництві на Україні, а значить, і в галузі літератури, виторює досить складний. Точніше буде сказати — ми тепер яскравіше відчули складність цього стану, ніж відчували його раніш, доки було викрито контрреволюційні шовіністичні організації, які намагалися вести свою роботу й серед письменників”. Кулик з Оргкомітетом зовсім розгубились. Справа ставала небезпечна — треба було рятувати себе. І Кулик знайшов дуже скоро цей порятунок: він попросив помічч в самій Росії: „Ми просто скажемо у світлі подій, які у нас сталися останнім часом, які були викриті, в наших зусиллях, скерованих на усунення важких наслідків тих помилок, яких ми припускалися досі у нашій боротьбі з буржуазним націоналізмом. — нам конче потрібна ваша допомога, нам потрібна допомога від пролетарських, партійних кадрів російської літератури. І, товариші, я сподіваюся, що ми з вами тут договоримося про конкретні форми цієї допомоги. Зокрема я повинен відзначити, що перебування товаришів Фадєєва і Чумандріна в Києві, в гострий момент для нашого кнївського колективу, їх участь у роботі, яку провадила президія Всеукраїнського Оргкомітету, безперечно значною мірою нам допомогли. Я повинен також відзначити, що в цей гострий момент, зразу після самогубства Хвильового, приїзд т. т. Безменського й Ільєнкова і скликання при їх безпосередній участі комсомольського активу, на який ми запросили українських письменників, в тому числі і неагентів, — це, товариші, нам значною мірою допомогло розрядити атмосферу й оздоровити настрої, насамперед серед молоді<sup>159</sup>”. Україна й дістала справді „ломіч” не тільки від російських письменників, але й від ЦК ВКП(б) — передусім у виді Постишева, що розпочав жорстоку й криваву боротьбу з українським націоналізмом<sup>160</sup>).

Серед таких умовини призначено на вересень 1933 р. всесоюзний з'їзд російської СРП, але скоро перенесено його аж на травень 1934 — мовляв, треба до нього краще підготуватись<sup>161</sup>). В дійсності відбувся такий з'їзд аж у половині вересня 1934 р. Разом із тим V Пленум Оргкомітету СРПУ ухвалив 8. 9. 1933 р. скликати „всукраїнський з'їзд радянських письменників” на квітень 1934 р. І аж тоді вкінці склалась СРПУ.

Та ширшу діяльність розгорнула СРПУ щойно від Пленуму в диях 25—27 квітня 1935. Уже перед Пленумом секретарі ЦК КП(б)У Косіор і Постишев поставили перед Спілкою ряд питань, бо, на їх думку, в роботі Спілки були великі хиби (ізоляція безпар-

тійних, „товариська” критика, недостатня допомога творчій роботі письменників, ідейній консолідації та вихованню молодих кадрів). Кажучи просто: компартія видала виразні накази для Пленуму й особисто пильнувала їх виконання. На Пленумі виголосили промови: Косіор, Постишев і голова РНК УСРР П. П. Любченко. Тому, що в роботі Кулика добачили хиби наставлення, звільнили його (на власну просьбу) з обов'язків голови правління СРПУ й обрали на його місце Ан. Г. Сенченка<sup>162</sup>). Постишев згадав, що є ще „явні контрреволюціонери з бандитськими методами” і вичислив ряд „засуджених” українських письменників<sup>163</sup>). У недоглядах винен не тільки Кулик, але й Наркомос та ін. Далі визначив зміст для письменницьких творів: почуття власної гідності; минуле робітничих селян і міст; советський патріотизм; переборення пережитків капіталізму. Від письменника вимагав високої ідейності (розуміється, комуністичної) та принципіальності (партійної), без загальних декларацій у творах. У методі повинна бути слідна: „соціалістична правда” та „щирість” (розумій: повну відданість партії) у самих творах і моральному обличчі автора. Письменник повинен працювати над підвищенням своєї загальної культури та рівня художньої майстерності. Кінець кінцем: письменник повинен бути справжнім борцем „за здійснення найпередовіших ідеалів людства, носієм яких є наша партія на чолі з великим Сталіним<sup>164</sup>”. У цих думках знаменне, що самі урядові кола почали скоро розуміти, що заганяють літературу в сліпий кут: безшабашного вихвалювання уряду — тому заявляються проти агітки в літературі („загальні декларації”) та за підвищенням мистецького технічного рівня.

Та СРПУ, підкорена під вузькоглядний партійний провід, загрузала далі в безвихідні нетри. Літературні журнали мусіли містити не тільки рабські поклони „любимому” Сталінові й іншим більшовицьким достойникам, але й „схвалювати” різні політичні екскурсії від імені письменників та мистців<sup>165</sup>). Вимога, щоб советський письменник заховав свою гідність — виїшла на злосливий насміх. До того справа ставала небезпечна й загрозлива для життя — при всьому трагікомізмі. Бо нпр. хвалили аж до пересиди в органах СРПУ Постишева, але Постишев упав і — на „ЛГ” поспалились закиди, а голову СРПУ А. Сенченка признали зрадником: „В керівній роботі Спілки радянських письменників довгий час орудували тепер викриті такі закляті вороги народу, троцькісти, націоналісти, контрреволюціонери, як Сенченко, Щуцник, Коваленко”. Сенченка не тільки звільнили з головування, але й арештували. „ЛГ” почала прилюдно каятись та вичисляти „помилки” своїх співробітників<sup>166</sup>) і навіть передрукувала злосливу статтю офіційного „Комуніста” п. я. „Криве дзеркало” з напастями на „ЛГ”, що обіцяла перебудуватись і не перебудувалась, виявляючи аполітичність і недостатню критику. До тієї статті додає редакція „ЛГ” покірну дописку: „Редакція визнає критику помилок „ЛГ”, дану в огляді ЦО КП(б)У „Комуніст”, цілком правильною і вживає заходів до корінної перебудови роботи газети<sup>167</sup>”. І віримо, що Редакція щиро бажає „перебудуватись”. Але в такій задушливій атмосфері це їй напевно не вдається: бо й навіть без такоо безглузлого політичного терору уніфікація цілого літературно-мистецького життя під державним про-