

водом і виключно для партійних цілей є — безсумнівним нонсенсом. Заєдні скарги на те, що літературне життя підсоветської України підупадає — тільки potwierджують нашу думку. СРПУ все мусить латати якийсь „прорив“.

### 13. ЛІТЕРАТУРНА ДИСКУСІЯ

У тому складному процесі виникнення й розпаду різних літературних гуртків на підсоветській Україні — найважливіше питання: наскільки ті явища мали спеціально український характер, наскільки їх подиктувало саме українське життя. І в українській поезії, і в різних українських літературних гуртках констатували ми виразний зв'язок із світовою (європейсько-американською) літературою й культурою, пристосованою до українських умовин. Та особливої ваги набирає тут питання про зв'язки з російським культурним життям. Ми бачили безсумнівний зв'язок українських теоретиків поезії й прози з українською школою Потебні і російською Веселовського та з опозівцями: український символізм скріпився не тільки під впливом західноєвропейського, але й російського символізму: дехто хоче доглянути й зв'язок українського неокласицизму з російським, хоч по правді цей зв'язок доволі далекий. Виразніше слідче це зближення в українських футуристичних „ліфовців“ („НГ“ й „Сім“), бо й у російському „Лефі“ стрінемо також: згідне відношення до інших загонів літературного мистецтва, старі богемські прийоми, перенесені в нове оточення, рекламізм, іноді нестерпний, підпорядкування інтересів літератури інтересам своєї маленької групи, чванливе перебільшення і своїх успіхів і свого історичного значіння, а в теорії: прикладництво, констуктивізм, руйнування мистецтва й под.<sup>156</sup>). Навіть деякі українські літературні організації мають подібні з російськими назви, нпр. „Жовтень“ — „Октябрь“. Такі зв'язки зрозумілі наслідком політичної злуки підсоветської України з Росією — вони й стають політичною konieczністю з утворенням ВОАПП та СРП.

Та не вважаючи на те все, мають літературні явища підсоветської України наскрізь своєрідний характер — і аж до наших днів даремне пробує імперіалістична російська компартія втиснути ті явища в єдині російські рямки. А як дуже неподібні українські літературні явища до деякої зовсім аналогічних російських — це показує хоч би велика літературна дискусія на підсоветській Україні 1925—28 рр.

І в Росії відбулась гаряча літературна дискусія в 1922—25 рр. і з формального боку скінчилась також постановою компартії, але тут вона мала зовсім інший характер, ніж на Україні. Та й умовини в Росії були інші — ще з передвоєнних часів полишилась там сильна школа визначних літературних теоретиків і з їх знанням та метою треба було числитись. Тому перший заги російської літератури, згуртований коло журналу „Красная Новь“, складався переважно з „попутників“, що встановлялись на твори великої технічної кваліфікації з советською ідеологічною платформою. Тут і ви-

ступив А. К. Воронський. У перших публіцистичних статтях з'явився він за політичною установкою літератури (класова ненависть і бойовий настрій). Питання майстерності відходило зразу на дальший плян, але опісля воно висувається на перше місце, відтіскаючи ідеологію так, що Воронський ставиться зневажливо до агітки, як до особливого художнього твору. Мистецтво є для Воронського пізнанням життя, як і наука. У творчості обік елементів, що їх зумовляє класове походження художника, є ще й елементи об'єктивної правди. Поглядам на мистецтво, як організаційне знаряддя, протиставляє він об'єктивно пізнавальний момент. Оце — та „воронщина“, що її засудила компартія. Вона наближається до поглядів Л. Д. Троцького, що заперечував існування пролетарського мистецтва, і до А. Луначарського, що захищав класичне мистецтво. Проти Воронського виступив журнал „Леф“ та ін., але особливо розгорілась боротьба з повстанням журналу „На посту“ 1923 р. у протилежності до „богданівщини“ (А. А. Богданов), що хотіла звільнити пролетаріят у ділянці культурної роботи від комуністичної партії, „напостівці“ хотіли за допомогою партії здобути перемогу над літературними ворогами. Напостівці виступали образливо різко й непримирено. Основним критерієм у літературі є для них тільки її громадське значіння (чи література є творцем комуністичного суспільства). Відкидаючи всяку „буржуазну“ й „дрібнобуржуазну“ ідеологію, вони відкидали рішуче й попутництво. Провідну роль в літературі повинна взяти ВАПП під керівництвом партії. І справді Політбюро ЦК вирішило 1 липня 1924 р., що робкори й сількори мають стати кадрами майбутніх журналістів та письменників, що треба підкреслити увагу до письменників з комсомолу, в центральному питанні про попутників Бюро постановило підтримати їх у прихильності до партії і що пісдин літературний напрямок, або група не можуть виступати від імені партії. Під впливом цієї резолюції настав у ВАПП розкол, але більшість напостівців пішла за резолюцією і переіменувала свій орган на „На литературном посту“ під гаслами: учоби, творчості й самокритики. На місце комчанства приходить гасло: за якість літературної продукції. За основну проблему стає: пролетаріят і культура. В дальшому приймає компартія позиції неонапостівців за свої — вони досягли проводу під диктатом партії.

Так виглядала літературна дискусія в корінній Росії. На Україні мала вона зовсім своєрідні форми.

Те, що криється під скромною назвою літературної дискусії на Україні в 1925—28 рр., є по правді однією з найважливіших подій, що їх знає історія української культури загалом. Дві сили станули тут проти себе — дві філософічні антиномії, що з трагічним фаталізмом від віків зависли над історією України: конфлікт між великою індивідуальністю і широкою масою, або, як ця справа оформилась у даному випадку конкретно: удар між високо-освіченою інтелігенцією й аморфним ще загалом. Борстьба мусіла наступити — адже ж ще так недавно вирішила власне вона коротке існування й упадок української державности, і розгнів, що тоді потягнув за собою всі українські верстви, не дістав закінчення — Україна автоматично мусіла його продовжувати. Гарячі спори між різними літе-

ратурно-мистецькими згуртованнями були тільки однією з проявів того розгону. Зрозуміла це (певне підсвідомо) така високо трагічна постать, як Микола Скришник, бо — не вважаючи на всі його важкі помилки — літературна дискусія була вінцем його проводу Україною: була її кінцем його проводу...

Хід цієї літературної дискусії показує, що вона була б покінчилася компромісом між українською інтелігенцією й українською масою — перший раз в історії була б не зовсім зникла, не вповні вирівнялась, але була б багато злагіднилась та страшна антиномія, що своїми гострими кантами все рвала живий організм України. Але тут змішався третій чинник, третя сила: московська компартія. Є загальна думка, що тільки одні більшовики зміють розбудити справжній (і ширший) масовий рух і використати його прегарно для власної мети. На прикладі української літературної дискусії виявляється, що це несправа. Вони вміли тільки піддержати почини українського масового літературного руху (Плуг, Гарт), але замість керувати ним зручно хоч би й на свою користь — вони виявили білий страх за свою вузько-партійну владу: московським лаптем придушили і масовізм і інтелігенцію та веліли всім — слухати й мовчати. Ефект такого заляканого терору виявився більше, ніж марний: назверх поклонили для російської компартії, а в дійсності?.. Читайте більшовицьку пресу й побачите, як Москва скривила й обернула проти себе якраз масовий рух...

Ситуація була просто парадоксальна: самі дискутанти (не говоримо про „марксистів“, бо їм не дивуємось) втягали в дискусію політичні (ідеологічні, партійні) моменти, намагаючись усе освітити з пункту інтересів компартії — і тим приспівити офіційне втручання компартії, а їх статті мають деколи по смаку звичайного політичного доносу. Це їх безсумнівна провина, хоч вони знайшлись подекуди в безвихідному положенні: аджеж саме 1925 р. ЦК ВКП(б) постановив: „Розрізняючи без помилки громадсько-класовий зміст літературних течій” і т. д. Отже з ідеологічного боку обов'язував у літературних справах вузько-партійний наказ. Однак й такий наказ не зменшує прикрого враження від таких статей. Та ми забігли наперед. Згадаємо ще тільки, що дослідники добачують дві центральні постаті в українській літературній дискусії: Мик. Хвильового й Серг. Пилипенка; по правді, є чотири такі постаті, бо важна роля припала тут і Бор. Коваленкові і Мик. Скришникові.

Хронологія української літературної дискусії — за Ведмицьким — у головному така:

1. Стаття Гр. Яковенка „Про критиків і критику в літературі”, надрукована 30. 4. 1925<sup>108</sup>). Три памфлети Мик. Хвильового, об'єднані опісля в брошури „Камо грядеші” (X. 1925<sup>109</sup>). Три статті Серг. Пилипенка<sup>101</sup>). Лист групи робфаківців і основників ХІНО<sup>102</sup>). Літературна дискусія у ВУАН 24. 5. 1925. Дискусія на сторінках журналу „Життя й Революція” 1925<sup>103</sup>). Резолюція ЦК ВКП(б) 1/7 1925. Пленум ЦК Плуґа 1—4/10 1925. Пленум ЦК Гарту 28/9 — 3/10 1925. Сім памфлетів Хвильового п. н. „Думки проти течії” з 1925 р.<sup>101</sup>). Шість статей М. Ялового з 1925—29 рр.<sup>105</sup>). П'ять статей С. Пилипенка з 1925—26 рр.<sup>106</sup>). Стаття Сам. Щупака про Хвильового з кінця 1925 р.<sup>107</sup>) Статті Гр. Епіка та О. Кундзіча про організацію літмо-

лодняка<sup>108</sup>). З'їзд Плуґа 3—7/4 1926. Проблеми 1926 р.: культурної спадщини попередніх днів та Європи-Просвіти<sup>109</sup>). Тринадцять памфлетів М. Хвильового з поч. 1926 р.<sup>170</sup>). Тези ЦК КП(б)У про підсумки українізації в червні 1926 р. Партійні керівники у відповідь Хвильовому<sup>171</sup>). Стаття М. Ялового й відповідь Пилипенка<sup>172</sup>).

II. Перший зошит „Валіте” й відповіді С. Щупака та А. Хвильового<sup>173</sup>). Зміни в редакційному складі „Червоного Шляху”. Заява Хвильового й тов. від 1/12 1926. Пленум ЦК Плуґа в січні й з'їзд у травні 1927. Боротьба між Валіте, Марс-ом та неоклясиками — і ВУСПП, Плуґом та Молодняком. Виключення Хвильового, Ялового й Досвітнього з Валіте 28. I 1927. Хвильовий проти В. Коряка<sup>174</sup>). Боротьба проти „Валіте”<sup>175</sup>). Постанова Політбюро ЦК КП(б)У про політику партії в справі української художньої літератури від 15/5 1927<sup>170</sup>). Стаття Ф. Тарана<sup>177</sup>) і лист М. Куліша до редакції „Комуніста”. З'їзд КП(б)У в листопаді 1927 р. Деклярація ВУСПП від 23/12 1927. Самоліквідація Валіте в січні 1928. Спільний фронт: ВУСПП, Плуґ, Молодняк, Західня Україна.

III. Самоліквідація Марс-а. „Бюлетень Авангарду” 1928. Журнал „Критика” від лютого 1928. Літературний диспут у Харкові 18—21/2 1928. Лист Хвильового до ред. „Комуніста” від 29/2 1928. Питання творчої методи.

Літературна дискусія почалася формально зовсім незаметною статтею Гр. Яковенка, що, ображений вислідом конкурсу „Червоного Шляху”, заговорив про придушення молодого творчості. Відсіль листи М. Хвильового ніби то до літературної молоді. І 23 памфлети Хвильового з 1925—26 рр. (та 24-й не надрукований) є власним предметом усієї літературної дискусії.

Що ж уявляють із себе ті памфлети? Над ними спорили з безприкладною завзятістю повних 4 роки, і ще довго будуть сперечатись, про них написали цілу бібліотеку статей і навіть товстих книжок (В. Гадзіньський нараховує 1927 р. понад 600 статей і біля 50 брошур) і ще напишуть про них, а висловлено найсуперечливіші думки — і все ж таки ми не маємо справжньої оцінки тих памфлетів. Змістово — це повний хаос думок, найчастіше певничених, недоговорених, урваних і при тому химерно мінливих, безтурботно суперечливих. Формально — це конгломерат викликів, запитів, павз, здогадів, цитат, роздумувань, монологів, промов, поучень, діалогів, фрагментарних трактатів... Крапки, знаки виклику й запити, знаки наведення, ризики засипають читача. Неспокійна, незрівноважена людина — подумаєш. І не вважаючи на все те, читач не може звільнитись від глибокого враження після прочитання тих памфлетів: вони заходять у найтайніші закутки душі і тягнуть за собою читача. Аджеж упевняють, що сучасна підсоветська Україна живе тими памфлетами, що від Шевченкових огненних слів там уперше пролунало таке велике слово. І нараз читач спостерігає, що безсистемний хаос думок у тих памфлетах показує виразну цілеспрямованість, а певнична форма — може саме найдоцільніша, виливаючи в найпластичніший вид авторові почування... Бо ті памфлети — це елементарний вибух пристрасних почувань, і своєрідна „логіка” почувань формує тут думку. З науковою логікою, що виводить висновки з попередніх ясних осудів, мають ті памфлети не багато

спільного — в них думання не так строго логічне, як більше асоціативне. Повторім: памфлети Хвильового — це вибух пристрасних почувань, оформлених майстерною рукою.

Глибокий знавець творчості Мик. Хвильового, Вол. Юривець, пише про нього: „Звичайно бачать пружину його творчості в розчаруванні явищами нашого (тобто, советського) будівництва після великої епохи громадянської війни”. Та Юривець схиляється більше до погляду, що: „Любов непоміркованої, сильної, масової, позаісторичної людської стихії, що продовжує процес природи, вириваючись з берегів буденності, яка є в першу чергу біологічно-фізіологічним, а не суспільним фактом — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового”. Критик додає в Хвильового роздвоєння: між ліліємом та велетнем, а його постаті — це галюцинації<sup>178</sup>). І так, „біологічно-фізіологічним фактом” стала в нього й українська стихія, що зраду може підсвідомо вибухала в любові непоміркованої масової революції. Та скоро Хвильовий усвідомив собі, до чого довела Україну ця масова більшовицька революція. І в його душі настає злам, оформлений сильними образами-галюцинаціями в його дальній мистецькій прозі. В тому пластичному оформленні його власного душевного зламу — вся геніяльність Миколи Хвильового. Завершенням того душевного зламу (що в нього вливався у біологічно-фізіологічні форми) є його знамениті памфлети. Відсіль у памфлетах такий елементарний вибух почувань, відсіль така дитяча-наївна аргументація, і відсіль таке враження на читача. Хвильовий втягає нас в орбіту своїх пристрасей. Відсіль і нетерпимість супроти опонентів (назв'їм її безкомпромісовістю до деякого ступня), що доходить аж до засліпленого етичного нігілізму.

Що в такій „біологічно-фізіологічній стихії” тон і спосіб аргументації не все були сальонові — це зрозуміле. І зрозуміле, що це викликало скандал. З того приводу писав шир. В. Гадзінський: „Посипались дотенні, тонкі та симпатичні епітети, делікатні виклики, просто такі перлини з лексикону безиритульних, або торгових з харківської благбази! Весь арсенал філософії, метафізики, ідеалістичної та матеріалістичної діалектики, всі знання про хемію, астрономію, ленінізм та марксизм, „анахтатбілізм” та фордизм мобілізовано для цих завязятих боїв... Я з неохотою, але всеж таки поконався в болоті цього стилю, щоб їх „сконстатувати” для історії з метою, щоб на випадок, коли буде друга доба памфлетів в історії української літератури, наші нащадки мали під рукою ці точні, високообразові та гострі зразки технічних термінів”.

Та це була б дрібниця, бо де йде мова про важні життєві основи — там можна й не добирати ніжних слів. Гірше те, що, як уже зазначено — літературна полеміка сягає до політично-партійної аргументації (і Хвильовий грішить тим також); тому й справедливо гнівається Гадзінський: „Цей, що вчора був завзятим гартванцем, закликає завтра, що це не пролетарська, а просто буржуазна організація, справі революції в літературі шкідлива... Ці карколомні зміни поглядів, вони мусять бути в нашому ще так монотонно дрібноміщанському житті: але допускати їх до літератури, щоб вони грали таку видатну роль в боротьбі за рішення принципових питань, — це таке жахливе звільгаризування мистецтва, таке обезцінювання

того, що ми називаємо характером, таке кидання просто в болото всього, що ясніше в людській психіці, що тут мало дзвонити „на гвалт”, мало закликати: не мішайте мистецтва з болотом власної нікчемності, не пишійте на радісних стінах мистецтва бульварних написів апашів!” Та це була більшовицька дійсність і голос Гадзінського був уже запізнений. Такі обвинувачення-доноси ставали вже обов'язком — з наказу компартії.

Вгинаючись під тягарем таких важких суперечностей, проголосив Хвильовий у своїх памфлетах такі головні тези:

1. „Треба негайно на настирливе запитання: „Європа” чи „про-світа”, відповісти „Європа”. „Ви питаєте, яка Європа? Беріть, яку хочете: минулу — сучасну, буржуазну-пролетарську, вічну-міливу... Це — європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, — знайомий нам чорпокижничик із Вюртембергу, що показав нам грандіозну цивілізацію і викрив перед нами безмежні перспективи. Це — доктор Фавст, коли розуміти його, як допитливий людський дух”. „Саме ця страшна сила й є згаданий нами тип, й є психологічна Європа, що на неї ми мусимо орієнтуватись. Саме вона й виведе наше молоде мистецтво на великий і радісний тракт до світової мети”.

2. „І коли Зеров знає цю Європу (а він її знає!), то ми йому простягнемо руку”.

3. „Отже гряде могутній азійський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, „олімпійці”. Як в свій час Петрарка, Мікель-Анджель, Рафаель і т. д. з італійського закутку заналили Європу огнем відродження, так нові мистці з колись пригноблених азійських країн, нові мистці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гук барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю”. „Пролетарське мистецтво... це мистецтво першого періоду азійського ренесансу. З України воно мусить перекинутися у всі частини світу”. „Азійський ренесанс — це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бадьоре й радісне грецько-римське мистецтво”. „Зеро в відчули запах нашої епохи й пізнали, що нове мистецтво мусить звернутися до зразків античної культури”.

4. „Молоді” молоді треба вчитись, вчитись і вчитись”. „Треба негайно „одшити”, або принаймні поставити на своє місце різних писак, що, вмючи так-сяк зробити репортерську замітку, тикають свого носа в мистецтво й, більше того, намагаються керувати ним. Тоді стане ясно, що так зване масове мистецтво є продукт упертої роботи багатьох поколінь, а зовсім не „червона халтура”. „Нове мистецтво утворюють робітники й селяни... Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми”. „Робітничка кляса на Україні була до цього часу остільки відірвана від української культури, що на сьогодні вона не може дати безпосередньо від себе своїх діячів для цієї ж таки культури”. „Наші літературні „масовики” давно вже стали перед великою загрозою здачі своїх ідеологічних позицій у мистецтві. Вся трагедія в тому, що їхні організації претендують не на звичайні культурно-освітні функції... а на керівництво мистецьким рухом...”

претендують мистецькі й марксистські малописьменні люди". „Українське мистецтво мусить найти найвищі естетичні цінності”.

5. „Нам потрібні робелькорівські гуртки, відкілья й вийдуть нові митці й куди ми підемо працювати, а не організації, що беруть ставку на графомана... Це — перша ластівка культурної, лікнепівської революції на селі і в заводі. Такою приблизно організацією мусить стати й Плуг... Тут ми знову киваємо й на Гарт: останній тільки в потенції може бути мистецькою організацією. Коли ж і він буде випиратись — йому теж доведеться взяти установку на культурно-освітню організацію”. „Для цього треба відмовитися від тієї масовості, що її йому нав'язують. Нове мистецтво загартовується в лабораторіях. Масовість роботи митців виявляється за кілька років, коли їхні твори розповсюджуються в мільйонах екземплярів”.

6. „Легалізований ідеологічно-літературний центр один і ім'я йому „Валіте”. Більше ідеологічних легалізованих центрів у нашій літературі не може бути”.

7. „Мистецтво взагалі — то архієпископська галузь людської діяльності, що намагається задовольнити одну з потреб „духу” людини, саме любов до прекрасного”. „Ми маємо на увазі того ж Плеханова. От що він каже: „Мистецтво — то є пізнання життя за допомогою образів”. Учні його додають: „в формі почуттєвого споглядання”.

8. „Митцем взагалі” може бути тільки виключно яскрава індивідуальність, яка має не тільки чималий життєвий досвід, але й... зрегулювала свою творчу діяльність по призначеній їй сліпою природою путі”. „Зверхлюдей” нема, але є яскраві індивідуальності. Цього цілком досить, щоб не поспішати з дешевими фразами про „октябристське” колективне мистецтво з претензіями на прерогативу в цій галузі”. „Митцем треба народитися (nascentur poetae...), бо ніяка „октябрська” плятка в цьому разі ніяк не прятуює”. „Коли психологічний чинник діє в громадському житті, а жива людина ідентична цьому факторові, то очевидно історію робить не тільки економіка, але й живі люди”. „Отже те живе творіння, що його ми отожнюємо з психологічним фактором, й є присутній фактор людини”... „цитата з Плеханова: велика людина... це колосальне значіння — страшна сила. Саме ця страшна сила і є згаданий нами тип, і психологічна Європа, що на неї ми мусимо орієнтуватись. Саме вона й виведе наше молоде мистецтво на великий і радісний тракт до світової мети”. „Психологічна категорія є жива людина, з мислями, волею, з хистами. Жива людина є громадська людина. Клясичний тип громадської людини вироблено Заходом. Як надбудова, він вплинув на економічний базис, на добробут феодалів і буржуазії. Він вплине і на добробут пролетаріату. Його соціальний сенс у його широкий та глибокий активності. Отже, не можна мислити соціального критерія без психологічної Європи”.

9. „І коли тепер запитуємо себе, який напрямок мусить характеризувати і характеризувати наш період переходової доби, то відповідаємо: романтику вітаїзму (vita — життя). Пині наш період кидає всі свої сили на боротьбу з ліквідаторськими настроями щодо мистецтва. Сьогодні наше гасло: — vita.”

10. „Стоїть така основна і нез'ясована дилема: — Чи будемо ми розглядати своє національне мистецтво, як службне (в даному разі воно служить пролетаріатові) і як вічне-підсобне, вічно-резервне до тих світових мистецтв, які досягли високого розквіту. Чи навпаки, залишивши за ним ту ж саму службну роль, найдемо за потрібне підіймати його художній рівень на рівень світових шедеврів. Ми гадаємо, що це питання можна розв'язати тільки так: — Оскільки українська нація кілька століть шукала свого визволення, остільки ми розцінюємо це, як непереможне її бажання, виявити й висчерпати своє національне (не націоналістичне) офарблення. Це ж національне офарблення виявляється в культурі і в умовах вільного розвитку, в умовах, подібних до сьогодишньої ситуації, з таким же темпераментом і з такою ж волею надзоднати інші народи”. „Бо й справді: національне офарблення це не що інше, як звичайне офарблення культури того чи іншого народу”.

11. „Ми „требуємо” (по українськи — „вимагаємо”) серйозно поставитись кому це слід до українізації пролетаріату”. „Українізація, з одного боку, є результат непереможної волі 30-мільйонної нації, з другого — це єдиний вихід пролетаріату заволодіти культурним рухом”.

12. „...інтелігенція є не що інше, як освічена частина якоїсь класи”. „Значить, справа не в масі? Так, справа не в масі, а в негайній дерусифікації пролетаріату, справа в правильному визначенні поняття — інтелігенція. Справа в тому, щоб запалити нашу інтелігенцію огнем безсмертної ідеї визволення людськості, убити в ній дрібно-буржуазний скепсис, справа в тому, щоб дати їй нашу ідеологічну „точку опертя”... Справа в тому, щоб виховати в ній залізну волю й повернути їй загублену в віках фанатичну віру в прекрасне далеке майбутнє. Отже ми надаємо інтелігенції велике й виключне значіння, але тієї, яка буде частиною пролетаріату. Не маса, що не оформлена ідеологічно, буде завдавати ідеологічний тон культурному ренесансу, а інтелігенція тієї маси”.

13. „Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, малпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, бо він боїться дерзати!”... „хочемо підкреслити, якою ненавистю до української поезії просякнуто було ту літературу, що в ній радять нам учитись наші москвофіли. Це зовсім не значить, що ми цю літературу не любимо, а це значить, що ми органічно не можемо на ній виховуватись”. „...сьогодні, коли українська поезія сходиться на цілком самостійний шлях, її в Москву ви не заманите ніяким „калачиком”. Не знайдете ви паралелів у „московському житті” і нашій дискусії. І це зовсім не тому, що той чи інший учасник українського диспуту талановитіший за того чи іншого російського (Боже, борони!), а тому, що ми молода класа молодої нації, тому, що ми молода література...”. „Росія ж самостійна держава? Самостійна! Ну, так і ми самостійна. Отже оскільки наша література стає нарешті на свій власний шлях розвитку, остільки перед нами стоїть так питання: на яку із світових літератур вона мусить взяти курс. У всякому разі, не на російську. Це рішуче і без всяких за-

стережень. Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою. Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати". „Справа в тому, що російська література тяжить над нами в віках, як господар становища, який привчав нашу психіку до рабського наслідування. Отже, виготовувати на ній наше молоде мистецтво — це значить затримати його розвиток". „Наша орієнтація — на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми". „...кінєць прийшов не тільки мало-російщині, українофільству й просвітянству, але й задринанському москвофільству".

Отак виглядає, у власних цитатах М. Хвильового, без ніяких коментарів — той „хвильовизм", що так налякав червону Москву й лякає її до нині. Хоч очевидно Хвильовий заторкує у своїх памфлетах і політичні справи, хоч його протест проти масовізму є протестом і проти „капіралізації літератури" з боку московської компартії і проти нівелізції національної чи особистої індивідуальності з боку тієї самої Москви<sup>174</sup>), хоч Хвильовий відпекувався беззастережно від провідної ролі російської культури — все ж таки його памфлети були тільки „культурною революцією" — не політичною. І вони порушили весь політичний апарат червоної Москви та змобілізували його проти України. Якщо полишимо на боці порушені Хвильовим справи літературних організацій та дещо фантастичну концепцію „азійського ренесансу" — то знайдемо в тих памфлетах думки, самозрозумілі для кожного українця, думки, що творять головну основу української культури. Заслуга Хвильового, що він ті думки оформив і перший в умовинах червоного російського імперіалізму не тільки голосно й одверто висловив, але й пробував перенести в дійсність. Тим став він дороговказом для майбутніх поколінь.

Що ж поставили противники Хвильового супроти його гарячої й безкорисної ідейності, здійсненої в такій яскравій, боєвій формі?

Головним опонентом виступив Сергій Пилипенко, відомий, як редактор і байкар та організатор Плуґа. За 1925—27 рр. написав він яких 32 статті про літературну дискусію. Подібно, як письменник-Пилипенко не може рівнятися з письменником-Хвильовим, так і полеміст-Пилипенко не рівняється з памфлетистом-Хвильовим. Різкий, не все пристойний, але все влучний і гостро-сатиричний та без сумніву дотепний і образний вислів у Хвильового — переходить у Пилипенка у звичайну спрощену грубоватість („орла немилосердно кусають простісінькі воші безмірного самохвальства й призирства"). Тому Пилипенко скоро покидає всякі гострі дотепи й переходить на позицію більше оборонну. Не маючи за собою почуттєвої сили та швидко фантастичного полету свого противника, Пилипенко воліє виступити в ролі ображеного ідеолога, що почувває за собою правду. Але добачуючи виразно свою слабку кваліфікацію, він від перших починів криється під захист компартії, і то відразу російської: згода чи розходження з ухвалами компартії є для Пилипенка найважливішим і кінцевим аргументом, він видає себе за правовірного лєнініста. Отже він може дозволити собі на спокійніший тон — він і так упевнений у своїй перемозі: „Гаразд,

що в наші нібито простенькі мистецькі справи заглянуло око центрального парторгану на Україні; гаразд, що широкий партійний загал сукупно з нами розбиратиметься в цих складних проблемах культурної революції". В цілому Пилипенкові полемічні статті є не так літературними мистецькими творами, як скорше звичайними журнальними статтями на злободенні теми. Головну свою ідею проголосив він словами: „Революція не тільки перевертає, а вже перевернула старе розуміння літератури. Тільки сліпий не бачить оповідань, віршів, фйлетонів, п'єсок, навіть у тих десятках тисяч стінгазет, що видаються по фабриках, заводах, селах, школах, військових частинах, радянських установах. Тільки глухий не чує могутньої хвилі робітничого руху, звідки йдуть нові кадри робітничо-селянських художників. Тільки німий не скаже, що і суть, і форма наших літературних творів повинна була, і таки змінилась, бо того вимагали сотні тисяч нових читачів робітників і селян... Отут підходимо до другої дискусійної справи: про першосортні і другосортні твори авторів. На мою думку, такого розподілу нема й не може бути". Так думав Пилипенко в пол. 1925 р. Та минуло ледві півроку літературної дискусії, а вже масовізм у письменстві треба було змодифікувати: „Проблему організації літературних сил не розв'язати, доки не розв'язані будуть ідеологічні суперечки. Ідеологічні суперечки у різній оцінці революційних перспектив. Ці перспективи відшукати — треба звертатися до компартії й укріпляти свій зв'язок з пролетарськими масами, звідти брати свіжі загартовані елементи. Поруч пролетарської на Україні має існувати допоміжна пролетарсько-селянська організація письменників. З „попутниками" треба поводитись обережно і поволі втягати їх у революційне будівництво. Гуртки культурної самоосвіти є в інститутах, незалежних від письменницьких організацій, що з ними концентруватися не доводиться. Натомість навколо літорганізацій мають концентруватися літгуртки початкуючої молоді. І „верхи" і „низи" літературні головну увагу мають звертати на свою кваліфікацію, дбати про профосвіту, дбати про своє матеріальне забезпечення організованим професійним шляхом. Справа організації марксистської критики ще й досі не врегульована, її настирливо вимагає життя. Марксистські кола повинні зацікавитись перозробленою досі теорією мистецтва і, озброївшись даними сучасної науки, зокрема рефлексології, усталити цю справу. Чергова також справа — профлітосвіта". Такий був Пилипенко. З його снуційній виглядає лице давнього просвітянна, що перейнявся романтикою масового руху (можливо, перейнявся аж до болю), але скривив всю ідею масовізму, підпорядкувавши її беззастережно під диктат компартії, бо тим самим спростив її до вузькоглядної партійності. Постійна Пилипенкова ultima ratio — треба звертатися до компартії — викликає аж несамовите вражіння якоїсь тупої ментальності. Відсіля і зрозуміле, що Пилипенко обвинувачує Хвильового у „воронщині" (Хвильовий відплатився йому тим самим), у прихильності до неї та до попутницько-буржуазного табору й под. Зрозуміле, що він обороняє Плуґ проти наступу Вапліте.

Два противні табори в літдискусії зарисувались виразно вже на академічному диспуті про „Європу" й „просвіту" в травні

1925 р. при участі яких 800 душ. За Хвильовим, що відразу став владетивим центром усіх суперечок, заявили беззастережно київські неоклясики<sup>190</sup>) та деякі інші письменники<sup>191</sup>). Деякі визначні критики зайняли посереднє становище<sup>192</sup>). Рішуче виступили проти Хвильового представники київської філії Гарту, Жовтня, Пуга та комсомолу<sup>193</sup>) — отже масових організацій. Диспут був гарячий, дехто з бесідників хворів від зворушення, декому не дозволяли промовляти вдруге — і вкінці обі сторони розійшлися, не погодившись. Однак хоч „масовісти“ не уступили, то з диспуту було враження, що перемогли неоклясики і з ними Хвильовий. Відповідно до ургування на цьому диспуті, поведено й кампанію по часописах і журналах. Зеров оборонив у знаменитих статтях „Европу“, марксистські позиції заступали передусім Володимир Коряк та Самійло Щунак. Ол. Дорошкевич зближався до „Европи“, але вводив корективи в думки Хвильового й неоклясиків. Молодь (харківський ІНО) почала заявлятися проти Хвильового: завзято поборювали його і неоклясиків символісти, а й московське СІМ пішло проти них. З утворенням Ваніте концентруються коло цієї організації прихильники Хвильового й неоклясики. До них пристає й організація Марс, симпатизує з ними також „Червоний Шлях“ (хоч не офіційно). Противний табор консолідується також: за допомогою компартії переорганізовується Пуг, росте в силу ВУСПП, що дістає сильну підмогу в Молодняку; до них долучується група „Західна Україна“. Окремо ведуть боротьбу проти Хвильового непризнані компартією Авангард та ліфовці. Літературна дискусія закінчилась покаючим листом М. Хвильового з лютого 1928 р. Під тиском компартії писав він: „Отже, відаючи себе на милість своєї компартії й її центрального комітету, зокрема, я перш за все вважаю за потрібне ще раз пригадати свої політичні помилки й ще раз засудити їх. Основна моя помилка була та, що я відновив стару теорію боротьби двох культур... Але, втягуючи партію в боротьбу двох культур (української й російської), виводячи її з ролі коректора й судді цієї боротьби, з ролі нарешті того фактора, що його історія призначила ліквідувати цю боротьбу, наказавши в той же час йому, факторові, не виявляти тих чи інших симпатій до якоїсь з сторін, я тим самим робив замах на чистоту комуністичної ідеології“. Далі Хвильовий просить „всіх своїх літературних однодумців рішуче відмовитися від тих форм боротьби на літературному фронті проти вульгаризаторів, що в них до цього часу велася боротьба — і вкінці: „Выводжу до відома своїх літературних однодумців, що кінець свого роману „Вальдшнепи“ я знищив і, знищивши, думаю тільки про те, як би мені хоч би частково змити з себе ту пляму, що забруднила моє партійне і літературне ім'я. Нарешті я публічно прошу пробачення (хоч би умовного) у всіх тих товаришів, що з ними я на протязі кількох років вів запеклу боротьбу“. Компартия, чи власливо ображена Москва, фізично перемогла: із згнобленням Хвильового закінчилась літературна дискусія на Україні. Хвильовий притих, але не замовк — його голос (уже слабший) лунав ще далі в літературній публіцистиці, аж доки куля не обірвала насильно його невагманого життя.

Яке ж було становище компартії? Воно виразилось у голосах відповідальних провідників та в офіційних партійних постановках. Відповідальні провідники<sup>194</sup>) відхрищувалися передусім обома руками від гадки культурного відділення України від Московщини: „Пролетарська творчість навіть і в літературі та мистецтві повинна бути клясовою, і тому нема чого цуратись українським письменникам Москви та російських літературних досягнень, збиваючись на шлях буржуазного „патріотизму“ в культурному будівництві” — заявляє В. Чубар. „Підголоском цих шарів, які покладають свої надії на реставрацію буржуазної влади на Україні силами збройного чужоземного імперіялізму, мимоволі виявив себе письменник і критик — член партії М. Хвильовий з його проповіддю орієнтації на захід української культури, що зростає, на „психологічну Європу“, все одно буржуазну чи пролетарську, і під гаслом „геть від Москви“ — додає Л. Каганович і т. д. Друга справа, що болюче (бо справедливо!) вразила Москву, була недостатня й повільна українізація пролетаріату: отже урядові провідники закричали, що неможливо „поспішно“ й „насилно“ українізувати зросійщене робітництво на Україні та домагались навпаки організації російського руху між тим робітництвом. До голосів тих урядових політичних провідників долучились ще й марксистські літературні критики (В. Коряк, А. Хвиля, Є. Гірчак, Б. Коваленко й ін.) і про них буде мова ще окремо — тут згадаємо тільки Мик. Скрипника, що як відповідальний член уряду підсоветської України (від 1918 р.) відіграв важну роллю і як літературний критик, керуючи з свого урядового становища взагалі культурним рухом підсоветської України. Це також, як згадано, трагічна постать, хоч годі її рівняти з Хвильовим. На високих урядових становищах, як виконник ухвал не тільки КП(б)У, але й КП(б) — він також усвідомив собі конфлікт між вірністю для компартії й любов'ю України, що її власними руками втягав у компартійні сіті. Душевний конфлікт покінчився засудженням своєї партійної діяльності і — самогубством (?). Безсумнівним доказом того розпачливого душевного розриву є його статті й промови про культурно-літературні справи на Україні<sup>195</sup>).

„Активний провідний співучасник боротьби за генеральну лінію партії в літературі, за зміцнення радянської літератури, за піднесення на вищий щабель літературної художньої творчості цілого революційного радянського літературного фронту, є один з найактивніших борців і будівників української пролетарської літератури, один із основоположників ВУСПП, ФОРІУ та Єдиної Спілки радянських письменників України. І хоч би який етап літературного життя останнього часу ми взяли, на кожному позначається вплив та керівна й провідна роля... Скрипника“. Так писав Г. Овчаров у брошурі, що має за рік видання поч. 1933. Коли ж незабаром сталася із М. Скрипником катастрофа — то осінню того самого 1933 р. пише Б. Коваленко про того самого Скрипника: „У галузі літератури, як і на інших ділянках національного культурного будівництва, Скрипник і його школка прогледіли клясового ворога буржуазного націоналіста дворушника, не зрозуміли особливостей клясової боротьби на новому етапі, не дали гідної відсічі спробам буржуазно-націоналістичних елементів використати літературу в своїх інтере-

сах, Скрипник і його школка не виявили потрібної уваги до пролетарських кадрів літератури і не допомогли їм в їхній боротьбі проти буржуазного націоналізму, навпаки неправильно орієнтували ці пролетарські кадри у важливіших питаннях літературної політики партії... От чому і в галузі літератури, як і на інших ділянках національно-культурного будівництва, треба повести рішучу боротьбу проти націоналістичного ухилу Скрипника, проти гнилого лібералізму" і т. д. Осуджено й усіх тих, що писали прихильно про Скрипника.

В літературних справах забирав Скрипник голос найчастіше, як офіційний представник советського уряду на Україні (в урядових часописах „Комуніст" та „Більшовик України", на диспуті 1928 р., на святі відкриття Інституту Шевченка, на різних з'їздах і т. д.). Тому тон його статей є урядовий, директивний. Він заєдно покликається на постанови КП(б) чи КП(б)У і передусім ними аргументує свої думки й тези. „Виходячи (як каже Овчаров) з загальної засади Леніна про літературу, як справу пролетаріату, що за проводом комуністичної партії на Україні будує пролетарську культуру, завжди й усюди підкреслює, що розвиток радянської пролетарської літератури на Україні має бути якнайцілішніше й повніше пов'язаний з практикою соціалістичного будівництва, щоб література стала за знаряддя боротьби пролетаріату". Яскраво висловлює цю думку сам Скрипник на харківському диспуті: „Є значні художні твори, напр. Маланюка, писані по-фашистському, то хіба ми їх беремо в коло нашої уваги, як здобуток нашого мистецтва? Зрозуміло, ні. Візьмій когось ще з російських письменників — Пуришкевича... Пуришкевичів ми стріляємо, а не художньо оцінюємо", бо — на його думку — „нема художньої оцінки без ідеологічної". Та все ж такі Скрипникові статті й промови — дещо інші, ніж відповідні думки якогось Кагановича, Чубаря, Затонського, Косіора, П. Любченка, Постишева й под. Скрипник хотів би будувати українську культуру, але намагається усіма силами якось хоч формально погодити її з постановами компартії та оборонити її перед наступом червоної Москви у рамках формального легалізму супроти компартії. І на цьому тлі повстала його особиста трагедія: відданість для компартії боролася в ньому з постійними виявами місцевого патріотизму.

Відсідь нерівна його лінія й постійні суперечності. То з одного боку хоче він будувати велику й багатогранну українську культуру, то з другого — обмежує її на „соціалістичну" (тобто комуністичну) основу; то виповідає безоглядну війну російському великодержавному шовінізмові, то громить український націоналізм, або стає на такому посередньому хиткому становищі: „Між сучасною російською й українською літературою тепер ні в якому разі не може існувати такого становища, щоб одна правила за самостійний чинник творчості культурних цінностей, а друга сподівалася для свого розвитку лише на допомогу. Ці літератури впливають і повинні впливати одна на одну... Життя ставить питання не так, щоб російська сучасна література допомогла українській у її розвитку, а так, щоб обидві ці літератури в своєму спільному розвитку одна одній допомагали" і т. д. — чим, розуміється, зовсім не розв'язує „теорії

боротьби двох культур" (української й російської). „Марксо-ленінська" лінія, що він за неї борювався все життя, послалась простісіньким шляхом на Москву — й Скрипник зійшов зі світа — може й тому, що вкінці усвідомив собі це ясно. Скрипник — узагалі по-стать, що знайшлася в силу обставин у самому крутіжій російсько-українських антагонізмів. Його намагання погодити крайності було даремне. Старий лєнінець, він мав амбіцію строго держатись і не зраджувати постановам партії, та це йому приходилось все важче й важче, коли партію, кажучи словами Хвильового, „з'їли сукині сини", коли Москва перемінилась на центр всесоюзного міщанства (нехай червоного, але все ж міщанства) і взагалі партія стала на позиції „собірателя землі русскої". Не можучи не бачити стихійного руху українського націоналізму, що серед нього сам жив, він дійшов до психічного роздвоєння — і відті не було йому виходу. Ленінська теза: „національної змістом, інтернаціональної формою" культури, що її Скрипник судорожно держався, збанкрутувала з приходом Постишева, і те банкрутство було й кішцем Скрипника, людини, що все ж таки мала якусь амбіцію й особисту культуру. Всі удари на зрадництво в писаннях, що поспіпались після його смерті, були по суті побудовані на дрібних його „ухилах" — найбільшим його „гріхом" було те, що він не хотів нівелювати й нищити остаточно тієї підстави-грунту з-під власних ніг, що на ній він стояв. Партія і комунізм тут були ні при чому — тут була гола стара проблема: Україна чи Росія. Скрипник сидів на двох стільцях, і вони, розсунувшись, кинули його під ноги.

Та не тільки поодинокі політики вмішувались у літературну боротьбу — встрівала туди й сама компартія своїми постановами. Ті постанови не різнилися від голосів згаданих офіційних представників (за виїтком М. Скрипника). Провідною думкою в тих партійних постановах є виразне змагання захопити літературний рух під партійний диктат та злити всі мистецько-літературні згуртування в одну організацію за компартійними наказами. У липні 1925 р. констатує ВКП(б), що „гегемонії пролетарських письменників ще немає", але партія змагає до такої гегемонії й бажає передусім підкорити собі селянських письменників (переводячи їх на пролетарських) та хоч частину „попутників". У формальних угрупованнях та течіях партія проголошує вільне змагання. Ближче підійшли до української літературної дискусії „тези" КП(б)У про підсумки українізації з червня 1926. Тут партія признала, що „стоїть за самостійний розвиток української культури", але рішуче відпекалась від гасла „геть від Москви", від теорії боротьби двох культур та від „примусової" українізації зросійщеного українського робітництва і засудила групу неоклясиків. До того партія засудила низку думок Хвильового (теорія відродження української нації шляхом відродження західноєвропейських національних держав, азійський ренесанс, ідеалістичний погляд на історичний процес), крім того признано неправильним змішання хвильовизму з воронциною і лінії Плугу з наюстівством та взагалі скритиковано роботу різних літературних організацій і учасників літературної дискусії. Незабаром під натиском партії переорганізовується, як згадано, передусім Плуг, настають зміни в редакції „ЧПШ" й появляється покаяння за-

Іва Хвильового й тов. з грудня 1926. Тимчасом КП(б)У йде постійно своїм шляхом і висуває в травні 1927 р. думку про всеукраїнську федерацію письменників, однак все ще стоїть за вільне змагання літературних угруповань. Але під ударом органу КП(б)У („Комуніст“) паде Вапліте, а Хвильовий оголошує останнього покажого листа. Цей лист і попередній лютневий диспут у Харкові 1928 р. з участю урядових представників (М. Скрипник, А. Хвиля, Пан. Любченко) закінчують властиву літературну дискусію на Україні — вона переходить на питання „творчої методи“, на проблему стилю, відповідного для офіційного марксизму (більшовизму).

Підсумки літературної дискусії 1925—28 рр. ясні: перемогла компартія (російська й за нею українська), але тільки назверх; 5 років пізніше Хвильовий і за ним Скрипник пішли в могилу, але хвильовизм лишився для України, як заповіт: теорія боротьби двох культур, своєрідне відродження українського месіянзму (азійсько-західноєвропейський ренесанс) і нестримне змагання до класичного вдосконалення літератури й культури (з корективом: розумного й поміркованого масовізму) та зв'язана з тим туга за Західною Європою. Ідейний розрив з Москвою поглибила сама компартія та її прислужники. З літературного боку хвильовизм видав смертний присуд на підмінення літератури — партійною халтурою та просвітнянським неутвором. А це й є смертний присуд на штапований, офіційний „діалектичний матеріалістичний марксизм“ та на „пролетарський стиль“ у літературі й критиці, на закріплення літератури й критики для виключної служби компартії (т. зв. „соціалістичне будівництво“).

#### 14. ПЕРШІ ТЕОРЕТИКИ Й ПРОПАГАТОРИ МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ

Марксієвська критика, в широкому розумінні, почалась на Україні ще до війни. Її представником був колись нпр. один із сучасних кращих критиків на захід від Збруча, Володимир Дорошенко, що про нього пише В. Коряк: „Від позитивізму лишався один крок до марксизму. Його зробив В. Дорошенко, випробувавши марксієвську критику на історії письменства Єфремова. Це була ліквідація народницької критики“. Дорошенко, ідучи за Іполітом Теном, шукає супроти суб'єктивістів об'єктивного критерія в оцінці літературних явищ та додає його, між іншим, у значінні „матеріального, зокрема соціально-економічного чинника в життю людськості“. Однак він ніколи не доводив такої методи до якогось непорушного фетишизму, або до якоїсь партійності. Цей марксизм полишився у Дорошенка тільки одним із засобів літературної критики — далеко не виключним, бо вже хоч би в проблемі національного в літературі він основно розійшовся з марксизмом.

Зовсім інше обличчя показує марксієвська чи марксієвська критика підсовєтської України. Вже те одне, що літературна дискусія, під натиском компартії, закінчилась напором на критику в душі марксизму — показує, що ця марксієвська критика є властиво офіційною більшовицькою критикою з єдиною метою: закри-

пити владу компартії й її московської верхівки. І це є найважливіша, найосновніша ознака марксієвської критики в підсовєтській Україні, ознака, що непомилливо відрізняє цю критику від критики цілого світу. Під сучасну пору — це марксо-ленінсько-сталінський конгломерат, що в майбутньому буде змінитися за наказом червоної верхівки.

В таких умовах не могла на Україні розвинутиись поважніша теорія тієї марксієвської критики й на те постійно скаржаться урядові представники компартії. З українців найпрозоріше пробував схопити основи марксієвської критики А. Ковалівський ще 1923 р. Для нього закони в красному письменстві не творять абсолютної правди, це тільки допомога в боротьбі за існування, бо основою людського життя є вдосконалення знарядів у боротьбі людей з природою та в задоволенні матеріальних потреб. Свою методу в літературознавстві називає він: соціально-економічною. Стан виробництва — це незалежна перемінна історії; від нього залежні досягнення економічні, соціальні, класові. Психологія — це біологічні явища; психологія суспільних клас і тим самим духовна творчість залежні від згаданих досягнень. Ділають ще явища: фізіологічні, біологічні, расові й географічні, але їх вплив є менший. Людська психіка — це теж орган боротьби; продукти психічної діяльності творять ідеологічну надбудову: мова, література, мистецтво, наука, філософія; але все те залежне від економічної й соціальної будови. Завданням історика психічної діяльності людини є усталити характер залежності цієї надбудови від двох перших. При вивченні літературної еволюції треба взяти під увагу: зміну форм господарської діяльності, бо вони творять усі психологічні ознаки доби, та соціальні переміни, хоч би й письменники не почували тієї залежності. При тому психічна діяльність залежна від поділу на класи й класової боротьби в зв'язку з іншими поділами. Кожна класа має свою психіку, а ці психічні явища є безпосереднім джерелом повстання мистецьких словесних творів. Творцями літературних витворів є класові інтелігентні групи, бо інтелігенція виробляє психічні знаряддя для загального вжитку. Тому зміни літературних напрямків залежні від змін форм класової свідомості<sup>167</sup>).

Оця теорія, що в грубій матеріалістичний спосіб підходить до духових явищ, переходить із легковажністю над неможливими суперечностями вже в самій її основі. Є вона предивною компіляцією з думок Дарвіна, Маркса, Плеханова, Леніна, російського літературознавця Фріче й ін. Вона повторяється тільки з невеликими відміннями в дальших українських теоріях марксієвської критики — з тупою одноманітністю, нпр. її розводив П. Петренко<sup>168</sup>) та обгрунтовує докладніше В. Коряк і передусім Самійло Щупак. Навіть пізніше К. Довгань (як побачимо) не додає тут нічого нового й тільки поширює партійну базу в цій критиці. Шкільну систему тієї марксієвської критики пробує створити Ан. Машкин у згаданій Методичці. Отже у нього марксієвська літературознавча концепція „розглядає не окремі літературні твори, а літературний стиль певної суспільної формації в її історичному розвитку. Аналіза творів зосереджується не лише на змісті, але й на естетичних засобах“, що однак „виконують не самостійну роль... а службову“ — це своє-



рідні суспільні функції в залежності від ідейно-класового трактування. Таку службову роль повинні виконувати також сюжет, мова, композиція. В основу аналізу треба покласти художній текст і з нього визначити соціальну природу стилю. Особливо треба звернути „увагу на ідейно-класову настанову твору... а вже після того говорити про художнє оформлення. Далі після статичної та динамічно-історичної аналізу треба встановити в творі соціологічний еквівалент, тобто „встановити ту суспільну формацію, для якої розглянений літературний стиль є типовий в певний період її розвитку”. Про особу письменника можна говорити хіба в соціально-політично-економічному аспекті. Також при аналізі мови треба стежити за її соціальною функцією. Той сам соціологічний принцип є також основним критерієм оцінки літературних творів. Так „літературна аналіза поволяє перетворюється на аналізу партійного характеру” й ґрунтується вкінці на лінії компартії в художній літературі. Це й є властивий „соціологічний еквівалент”.

До методологів марксистського літературознавства зачисляє Щупак ще Б. Якубського, Десняка, Ф. Якубовського, а до методиків марксистської критики М. Доленга й Б. Коваленка — але всіх їх треба розглядати в іншому зв'язку.

Отже всі ті теоретики присягають на Маркса й Енгельса і далі — відповідно до розвитку політичних подій — на Леніна й Сталіна. Для всіх є найважливішою й непохитно авторитативною основою постанови компартії в культурно-літературних справах, зв'язаних з політикою. Всі вони хочуть закладати підвалини під зовсім нове літературознавство й критику та вперше розробляти наукові методи критики на матеріалістично-діалектичній базі. Натрапляючи зараз у самих починках на національний момент, вони живірують поміж люксембургівським космополітизмом, що ігнорує національне питання, і виклятим компартією „фашистським” націоналізмом. Бажаючи знайти яесь посереднє „ленінське” розуміння національного питання („Ми повинні виховувати маси на розумінні, як саме діалектично поєднує більшовицька політика найглибший інтернаціоналізм з найбільшою увагою до національних інтересів” — формулює це Щупак), а воно вкінці зводиться до політичної думки, що України політично й культурно годі подумати без Москви і що російській та жидівській меншині на Україні треба забезпечити повну волю. З методологічного боку всі марксисты стоять за монізм у матеріалістично-діалектичній відміні. Цей монізм коріниться в Гегелівій формулі, що художній твір становить єдність форми й змісту, або, як це за Плехановим висловлює (не дуже ясно) Щупак: „Взагалі, як правило, форма відповідає змістові, коли ж вступає в конфлікт із змістом, це означає, що дане мистецтво вступило в форму занепаду та що на його місце неминує з'явитись нове мистецтво з новим змістом, новими ідеями й новою формою. Коли ж зміст перегнав стару форму, це означає, що потрібна форма”. Не може вийти з тієї плутанини й Петренко: „Принципово нова художня форма може з'явитись лише, як відповідь на появлення нових соціальних сил і нових естетичних нахилів, що приносять з собою ці сили. Кількісні ж зміни форми в межах даного стилю можливі; навіть конечні внаслідок внутрішнього розвитку форм”

і далі плутанина тільки зростає: „Марксистська метода не є метода, яка спроможна вивчити лише „зміст” — „ідеологію” художніх творів. Завдання її куди ширше: охопити всі моменти в об'єкті досліджу — художній літературі єдиним моністичним розумінням його й моністичною системою досліду, що включає, як часткові прийоми досліду, й формальну аналізу, і вивчення біографії художників і ряд інших”. Теоретики марксистської критики завзято протестують проти її обмеження тільки до досліду змісту художнього твору, але в практиці цю справу вже давно вирішено: ортодоксальні марксистські літературні організації проголосили безумовний примат змісту над формою з виразною інтерпретацією, що зміст — ідеологія компартії. І це було й є справжнє обличчя марксо-ленінського „монізму” в літературознавстві, критиці й ін.

Зрештою так і говорить теоретик марксистської критики (Щупак) виразно: „Як там воно не є, а завдання критика — дати цілком виразну характеристику письменникові, якого він досліджує, насамперед виявити соціологічний еквівалент його творчості, соціальний зміст, показати роль цієї творчості з погляду нашої боротьби за соціалізм. Нам треба завжди пам'ятати, що письменник не є просто собі звичайний споглядач, а він є ідеолог, а творчість його завжди дієвий соціальний акт, і відрізняється письменник ідеолог від політика й публіциста лише тим, що його ідеї захищені в художніх образах”. Отже, особиста відповідальність перед партією за художню творчість. Тому й не дивно, що „формалістичні” концепції признаються ворожими для „пролетарської революції”, бо вони нібито створюють відрив процесу словотворчості від ідеології. Але теоретично поширюється цей „монізм” ще й на дослід цілості твору: „З погляду методології треба відзначити й таке від'ємне явище, коли наші критики зосереджують свою увагу лише на окремих елементах твору, часом другорядного чи третьорядного значіння, замість того, щоб охопити своєю аналізою всі основні елементи літературного твору. Така критика ніколи не дасть синтетичної думки й синтетичного висновку” — лише Щупак, що далі так підсумовує завдання марксистської критики: „Марксистська критика повинна виступати, як особливо актуальний чинник. Вона повинна зокрема поставити перед собою, як головне завдання, — опрацювання творчих завдань пролетарської літератури. Треба нарешті приступити до опрацювання окремих творчих проблем, а саме проблеми тематики, фабули, сюжету, композиції, показу живої людини, проблеми соціологічної аналізу, морфології. Особливо треба працювати над стилем. В центрі уваги ми повинні так само поставити критику наших критиків”. А „критерій для нас — кличе патетично той сам Щупак — масштаби науки і глибина філософії Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна. Критерій для нас — методологія великих учелів міжнароднього пролетаріату”. Чи не простіше вчинив Коряк, коли подав у своєму конспекті „Української літератури” per extensum... постанови компартії в літературних питаннях?

Коли вже саме зведення літературно-мистецьких справ до матеріалістично-діалектичної основи приневолює теоретиків безнадійно тупцювати коло економічно-соціальної бази, то обмеження тієї основи до марксо-ленінсько-сталінських вузько партійних постанов

відбирає тій основі всяку об'єктивну спроможність і перемиляє таку марксистську „критику” в розпачливе й лицемірне угрунтування компартиїнних наказів. А таку „теорію” справжньою наукою назвати годі. Практика марксистських критиків на Україні показує це про-рочисто.

Історію тієї критики починають 1919 р., коли виступила перша група українських марксистських теоретиків та критиків: Коряк, Елланський-Блакитний, Кулик, Михайличенко. Підчас літературної дискусії виявилась друга група марксистських критиків, коли до них переходять: Б. Коваленко (ще перед дискусією), Я. Савченко, Б. Якубський та ін. Від появи журналу „Критика” починається повний етап української критики, що переходить до складніших теоретичних та методологічних завдань і до закладення основ марксистської літературознавчої науки. Вже тоді підкреслено вагу „творчих питань” у марксистській критиці, але вони активізуються з 1932 р.

Найголоснішими пропагаторами марксистської критики на підсоветській Україні були: Володимир Коряк, І. Ю. Кулик, Андрій Хвиля та Самійло Щупак. Найтубальніше і найнахабніше лунав голос редактора урядових „Вістей” А. Хвилі.

Всі вони виявляють вузький світогляд і брак солідної освіти, що мало виходить поза партійну літературу та сучасну російську теорію політичну й літературну з делким відтінком всесвітньої літератури, пересійної через російське сито. Тому їх писання характеризує тон партійної агітки, часто крикливої, з типовими партійними аргументами, що приймаються за абсолютний авторитет без якоїсьбудь критичної думки. Виходячи з партійної настанови, признають вони, щоправда, що „стара українська література й досі ще стає нам у великій пригоді. Знати її треба: вона дає великий досвід” (Коряк, Кулик, Хвиля), але, по правді, вона їм чужа, непотрібна й для неї вони мають часто хіба насміх і погорду: „Та не тільки в огні революції спопеліла „українська культура”, не тільки з Огієнками виїхала за кордон. Вона вмерла від старечої хвороби Неньки України... З нею вмерло все старе — українське мистецтво, отже й література” (Коряк). Традиція для тих більшовицьких парвеню властиво не існує. З призириливим жестом говорять вони про Україну „Дніпровських порогів і золотоверхого Києва” (Хвиля) та про недавнє ще українське письменство: „Письменники може ще подекуди й є і пишуть собі, як і допіру (!), а літератури так таки й нема” (Коряк). Першим завданням у починах жовтневої літератури було: „Треба було рвати із старими націоналістичними традиціями, треба було проривати кордони національної обмеженості” (Хвиля). Бо все, на думку марксистів, починається аж від жовтневої революції, що пробує насадити замість дотогочасної всеукраїнської ідеї — всепролетарської ідею (Коряк). З попередньою українською традицією треба хіба боротись: „Як це не дивно, але й досі не всі діячі радянської літератури позбулися уяви про те, що нічого власне не сталося — й українська література зовсім не кіпчилася” (Коряк, Щупак). Розуміється, для таких людей українська національна культура є злочинном: „Гасло національної культури є буржуазно (а часом і чорносотенно-клерикальна) брехня. Нашим гаслом є інтерна-

ціональна культура демократизму й усесвітнього робітничого руху” (Коряк). Всі українські марксисты ставлять собі за перше й найважливіше завдання запеклу й крикливу боротьбу з українським „фашизмом” та з українськими національними святощами („націоналістичні забобони”, як каже Щупак) і з національною романтикою. Воно правда, що „в умовах диктатури пролетаріату, радянської державности, ми пролетарську культуру зодягаємо в національній формі й звемо це за старим звичаєм національною культурою” (Коряк), але з того не може вийти ніякої шкоди для Москви, від її впливів не сміє Україна відділитись: „Панікерство перед „руськими впливами” є визнання своєї слабости” (Коряк), або ще виразніша формула: „Ентузіазмом творення нової доби — соціалістичної України — має проїнятися кожен, хто хоч трохи відчуває, розуміє і на основі аналізу всієї історії впевнився в тому, що вільна Україна може бути тільки Радянською, що ніде й ніколи Україна не існувала і не могла існувати, як незалежна країна” (Хвиля). Ясно: ніде й ніколи (пор.: „не било, нет і бить не может”) — завідувач відділом преси ЦК КП(б)У написав таке 1926 р.! Отже зрозуміло, що для таких критиків перша й основна „помилка” М. Хвильового — це питання культурних взаємовідносин України і Росії, бо вони думають, що єдино „правильна” є тут лінія компартійної верхівки: „Утворення української пролетарської літератури так само, як і вся культурна робота, повинна йти разом, поруч, у спілці з культурними справами інших народів СРСР, і в першу чергу, соціалістичної Росії” (Хвиля). Проголошується навіть гасло: „Запекла переможна боротьба з усіма формами русотянства”, але все з невідступним додатком: „В цей же час маємо рішуче боротися і з національним українським шовінізмом” (Хвиля). Для більшого ефекту причіплено тому українському націоналізмові ще й „небезпечну” клясову етикету: „Український куркуль вбачав у чужоземних впливах російського капіталу своєрідну конкуренцію й тому хотів якомога скорше побороти „кацапа” (Хвиля). І тут саме добачила компартія для себе небезпеку в Пилипенковому масовізмі. Також зрозуміле, чому для марксистів таке ненавнене гасло орієнтації на „психологічну Європу”.

Погляди на літературу пристосовуються в таких критиків до їх політичних настанов. Тому розуміння літератури й мистецтва поширюється далеко поза властивий їх обсяг: „Плякат, відозва, агітка-п'єса, віршик проклямація... Чи це було мистецтво, чи ні? Як дивитись... Чи можуть бути такі форми мистецтва? І що мистецтво загалом? На це відповідь: завдання справжньої естетики не в тому, щоб митикувати, що таке мистецтво, як про якийсь матеріал, що може втілитися по певній теорії... Таке питання просто безглузде. Мистецтво твориться для життя”? Отже: „Література й мистецтво” такий поділ є просто незрозумілий” (Коряк). Словом, плутанина — але вона тягне за собою дальше зниження літературного, мистецького рівня: захоплення формальними й технічними питаннями доводить нібито до „хвороби спустошених скептиків” — культу формальної досконалости й... пасаїзму... (Коряк, Щупак). Мистецтво не може бути тільки сумою технічних засобів, бо це бездушний техніцизм (Коряк), а „формалізм — зброя в руках жерців

старого мистецтва, звернена проти революції. Отже формалізм — річ цілком не байдужа і може дати творчий імпульс, захоплення, але не тим, чим хоче пролетарська влада” (Коряк), як це зрештою говорить елементарна теорія марксизму. Однак, як на глум, від такого мистецтва вимагається „горіння й захвату” (Коряк). І далі вже торочиться своєрідна згадана теорія: „Мистецтво є вияв душі (класової істоти) мистця” (Коряк, Кулик, Хвиля), а „зміна мистецьких напрямків буває власне зміною світоглядів. Кожний напрямок у мистецтві — не просто „сума технічних засобів”, а нова система ідей, нове світорозуміння, світовідчужання” (Коряк). За ідеї й за героя відповідає автор перед партією, бо „нейтральної, аполітичної літератури нема” (Кулик, Щупак). Тому таке підкреслення ідеї в творчості, бо „крім манівців може бути просто зрада революції з боку певних осіб, ба й груп письменницьких” (Коряк). У літературній практиці означає це згаданий примат змісту над формою — і цю думку повторює Коряк уже від 1922 р. Виходячи з такого погляду, марксистки поборюють безпощадно неокласиків. Марксистки не можуть заперечити корисної роботи високоосвічених неокласичних критиків (Щупак), але разом із тим заявляють: „Неокласичні ворожі нам ідеологічно. І коли, обмишлювши справу ідеології, зупинимо свою увагу виключно на естетиці, зокрема на стилі, то чи не може статися так, що, прикриваючись ширмою пролетарської естетики, ті, що складають зараз шеренги неокласиків, будуть і далі продовжувати ідеологічний підкол під справу культурної революції” (Хвиля). А як Зеров та Хвильовий, затривожені засміченням літератури політичною агіткою, висловились різко: „Коли ти будеш членом партії — не будеш письменником, поетом: коли хочеш бути письменником, поетом — виходи із партії” — то це „світогляд буржуазії, яка ті ж слова видає в боротьбі з пролетаріатом” (Хвиля). „Буржуазна ідеологія” — це об'єкт націоналізму, друга червона плахта, що дратує більшовиків. Однак вкінці все сходиться на одне й те саме: „Художній твір інші є той, що близький до дійсності та зрозумілий для цілої класи, потрібний їй” (Коряк). Бо ж загалом „відсутність керівництва літературою з боку пролетаріату та його комуністичної партії означала б, що літературою керують інші, ворожі пролетаріатові класові сили. Комуністична партія не відмовлялась і не відмовиться од керівництва культурним процесом в цілому, а значить і його літературною ділянкою” (Кулик, Хвиля). Це керівництво має виглядати так: „Партія стежить і повинна стежити за тим, щоб за лаштунками змагань формальних напрямків не крилися спроби легалізувати ідеологічну боротьбу проти пролетаріату та його диктатури. Поборювання ухилів ворожих чи шкідливих пролетарській диктатурі та матеріалістичному світоглядові є одним із завдань партії” (Кулик). У практиці виглядає це так, що де далі сходять марксистська критика на найгірші доноси, осоружні самообвинувачення, найнеможливіші покайні заяви — все в залежності тільки від химери комуністичної верхівки. Критика вдається в рабські похвали для диктаторської червоної влади, поруч із кровожадною похвалою для політичних езекуцій... Марксистська більшовицька критика втратила скоро всяку вартість і тіль людської гідності. Але в усіх тих нахабних доносах, що вивертають до дна

людське минуле й розтоптують кожний закуток душі на те, щоб нещасній жертві зготовити суд, тюрму, заслання, смертну езекуцію — звучить найвиразніше й непомилно один і той сам тон: тваринна ненависть до українського націоналізму й судорожне намагання прикріпити Україну до Москви. Це є основне, істотне обвинувачення всіх українських письменників без винятку — і вкінці тих же самих: Коряка, Кулика, Хвилі, Щупака, що перші мають сумну „заслугу” в розпаденні органі тих доносів своєю марксистською критикою. Бо тих доносів вони не щадили. „Від кадета російського до кадета, офарбленого українським націоналізмом, один крок” — пише Хвиля про М. Могиланського, додаючи з єхидною усмішкою: „Персхикувався Могиланський в українську фльору (!) романтичного націоналізму, озброївся „нашим” українським „рідненьким”, часів 19—20 року, обрізом”, бо він: „Під покривалом езоповщиня, руками омріяних юнаків... витягнув бравнінга й холодним дулом приклав його до скроні української радянської інтелігенції... що працює на користь радянській владі”. Або про Вал. Підмогильного: „Коли нам ворожа ідеологія міщанства, то під національним кольором вона ще більше ворожа” (Хвиля). І далі йде цькування на вапльотвців, що „загрожують літературі Жовтня” (Хвиля, Коряк, Щупак), на О. Шумського: „Ні, товаришу Шумський, вам не пощастить прикрити хвильовистські непартійні ухили, що їх навіть самі вапльотвці визнали за збочення з класової пролетарської лінії інтернаціоналізму” (Хвиля), на Косинку, Антоненка-Давидовича, Слісаренка, „формалістів” та ін. (Щупак) і т. д. і т. д. Вершком тієї нагірки є стаття Хвилі „Від ухилу — у прірву”, звернена проти Хвильового, що у „Вальдшнепах” взявся „довести, що радянська Україна не радянська, що диктатура пролетаріату не диктатура пролетаріату, що національна політика це одна лише омана... що нарешті сама партія є організація лицесерів”. Однак всім тим прикривається одна головна думка Хвилі, що є основою усієї „марксистської” критики на Україні — це донос на Хвильового за те, що він визнав за „єдине гасло, яке може запалити мільйони, піднести їх на височінь патосу боротьби за Україну, за народ, то є національне відродження нації”, а „Хвильовий розуміє відродження української культури, як процес боротьби з російським конкурентом, російською культурою”, і Хвильовий склав покайну заяву...

Та годі було не доглянути, що така політика в літературі рівнозначна із смертю справжньої літератури. Самі урядові критики здійняли крик за підвищення мистецького рівня в літературі ще в часі літературної дискусії, коли Пилипенко кинув гасло: „На боротьбу з класиками”: „У процесі бурхливого культурного зросту ми мусимо найуважніше вишукувати найздібніших робітників у справі літератури серед нашої молоді; давати їм відповідний напрямок у роботі, прищеплювати думку про конечну потребу найвищого елемента в кожного з таких робітників самокритики і потреби напруженої повсякчасної праці над собою і нарешті мусимо прищепити ту думку, що так скоро таланти і генії не печуться, отже мусимо класиків досконало вивчати і взяти від них все, що нам потрібно” (Хвиля).

Тому вже постійно від 1931 і 1932 р. наші марксистки обертають усе другим кінцем: політику треба робити передусім художньою творчістю, що повинна бути високоякісна ідейно і художньо (Кулик). Відсіля — і „творчі питання” марксистської критики, що вирішують, розуміється, й перед 1931 р. — зразу спорадично, опісля все настирливіше, передусім після літературної дискусії. Можемо це найкраще прослідити на статтях хоч би Щупака. Він застановляється над робітничим побутом у літературі та над вагою тематики взагалі, зокрема над зв'язком між сюжетом і мовою з її соціальними відмінностями: пробує визначити ідеологію письменника з його оточення („Соціальне оточення письменника визначає і той матеріал, який обробляє письменник, і ті засоби, якими він обробляє матеріал. Міняючи оточення, письменник стає під небезпеку зрадити класу”); доторкається стилю (різні реалізми); обговорює ідеологію й тенденційність у творі („тенденційність не конче є тільки наслідок художнього невміння, а відтак спрощеного підходу до своїх творчих завдань”) зачіпає проблему позитивних героїв: охоплює загальні проблеми пролетарської літератури в пору другої п'ятирічки, щоб досягти „Магнетобудів літератури” („такі велетні — твори, якими велетнями індустрії є Магнетобуд. або, скажимо, Дніпробуд...”) і под. Вже в тих думках порушено багато з того, що почало докладніше формуватись від 1931—32 р. Однак ті „творчі питання” творять окремий, пізніший розділ в історії марксистської критики.

Для нас тепер важніше питання, яка доля стрінула тих піонерів марксистської критики на Україні. Вже підчас літературної дискусії прийшлося Корякові та іншим марксистам відбивати з'їдливі настуни Хвильового та його прихильників, але й поза тим напр. Загугл закидав Корякові брак глибини і науковості та надто скоро-стигли висновки при неглибокій аналізі і гарячому темпераменті. Сильно заатакував Щупака 1931 р. В. Сухинно-Хоменко, добачуючи в Щупаковій критиці воронщину і переверзевщину при браку критицизму супроти еkleктичної критики. І Коряк і Щупак відгризались гостро, але це вже не тривало довго. 1932 р. мусів Коряк прилюдно визнати свої помилки, однак його виключили з партії, поновляючи, щоправда, з 1935 р. з суворою доганою й попередженням. Надійшов 1936 та 1937 р. — і всіх тих критиків з упадком П. Постишева й А. Сенченка засуджено, як „заклятих” ворогів „народу”, як націоналістів-фашистів, троцькістів і т. д. Їх виключено із СРПУ і в довгій низці доповідей та постанов по різних організаціях опльовано й спалювано останніми словами. В гідких статтях „Літературної Газети” під шумними написами: „Про моральний образ письменника” та под. подибуємо раз-у-раз такі квітки: „знахабнілий буржуазний націоналіст Коряк руйнував роботу критичної секції... Лишень 16 вересня організація виключила з членів спілки письменників Коряка” і далі соковита силуетка: „12 років Коряк шкодив, а останні три роки відмовчується... Коряк, надхнений антирадянськими впливами, створив ворожу „теорію” так званих „перших хоробрих”... Дворушник, що покійно поступався, легко подискутувавши”; він нібито вихваляв „ворогів”, що кинули клич „геть від Москви”; його „Історія літератури” за змістом „шкідлива” і „ворожа”; він не хотів „порвати з своїми поглядами, що

нічого спільного з марксизмом-ленінізмом не мають”; „калічив десятки тисяч школярів”; він був нібито послідовний апологет „буржуазного націоналізму” і т. д.; або про І. Микитенка: „Підспівувач і особистий друг ворога народу, буржуазно-націоналістичного вирока Хвилі... цього мерзеного негідника Хвилі”; або йде мова про „Щупаківських вихованців, підлабузників і алілуйників”; або така силуетка Щупака: „Маленька огидна фігурка в окулярах — „критик” Щупак. Кон'юнктуристик міняв свою „позицію” з швидкістю спиртного фокусяка. Його оточувало презирство письменницької маси, але до голосу цієї маси не дуже прислухалося правління СРПУ. Навіть більше, за Щупаком зміняли назву „ведущого критика”... знахабнілий неук, що склочничав, шкодив, розвалював газету, журнал, критичну секцію. Авербахівському хамелеону довгий час все сходило з рук. Він розсипався в компліментах перед тими письменниками, що могли вплинути на його долю, він залякував і цькував тих, від яких його кар'єра не залежала. О, ця гадинка мала багато отрути і вона розбризкувала цю отруту, де могла! Те, чого не встиг зробити Щупак, закінчували його підлабузники, здебільшого такі ж вороги народу, як і він”.

Піонерів марксистської критики на Україні стрінула та доля, що її вони підготовляли „неортодоксінним” письменникам<sup>109</sup>).

## 15. МОЛОДНЯЦЬКО-КОМСОМОЛЬСЬКА КРИТИКА

Та заки прийшло до тієї катастрофи з піонерами марксистської критики на Україні, що творять першу, чи може другу (після Михайличенка, Блакитного...) фалангу цієї критики, здобула марксистська критика велику підмогу в молодняцько-комсомольській критиці, що виступає, як її друга, чи третя фаланга.

Якщо не числити початкових розрізаних комсомольських голосів про літературу передусім у перших комсомольських часописах, то молодняцький критичний рух виступає зорганізовано аж у часі літдискусії. Адже ж памфлети Хвильового звертались до молоді. В обороні тієї молоді супроти закидів Хвильового й неоклясиків виступив на академічному диспуті 1925 р. Борис Коваленко так гаряче, що йому не дали докінчити. І Коваленко, що друкувався вже й передтим, став, як згадано, одним із героїв літдискусії. Разом із тим є Коваленко, обік померлого в ранньому віці Івана Момота, найвизначнішим молодняцьким критиком.

Так молодняцька критика почала зростати у боєвих сутичках із старшими. Переломовою подією в її історії був вихід журналу „Молодняк” від поч. 1927 р., але вже роком раніше Вол. Коряк пробував теоретично обґрунтувати комсомольський літературний рух в альманасу-збірці „Барвінковий цвіт”<sup>110</sup>).

Найхарактеристичнішою рисою молодняцької критики (як і літератури) є добровільне й повне зречення якоїнебудь окремішності й незалежності від офіційної, ортодоксальної марксистської лінії, голошеної компартією. Це — комсомольська критика, а „немає якоїсь особливої різниці поміж комсомольською й загальнопроле-

тарською художньою літературою" (Момот, Коваленко). Молодняк — це бойовий літературний загін комсомолу (Ів. Ісаєв) і вже через те: „Комсомольський склад нашої організації, звісно, не міг обминути питання організаційного зв'язку з комуністичною спільнотою молоді, але це не значило, що ми не йшли за проводом комуністичної партії... Ми залишаємось організацією пролетарських письменників, що, постійно черпаючи поповнення з лав спілки, виконуючи її соціальне замовлення, щоденно, щочасно бере участь у роботі Союзу" (Павло Усенко). Комсомольське письменство — це тільки етап молодого письменника, це його ученицькі роки. Отже Молодняк „не був єдиною закінченою школою, що відрізнялася б від інших організацій не тільки єдністю класово-політичною, виробленістю літературних засобів, художньої методи, стилю" (Ісаєв). Завданням комсомольської критики є передусім віддана служба компартії: „Нам замало випрошувати просто достеменних художників, що базувалися б на почутті, емоції. Нам не потрібні такі художники, що нехтували б політичні класові завдання пролетаріату. Нам потрібні художники класи, які на перше місце ставили б інтереси й завдання партії, пролетаріату, які б справді допомагали партії й пролетаріатові у виконанні велетенських історичних завдань і які б керувалися б марксо-ленінською теорією, а не варіаціями зрадливого серця, почуттів. „Молодняк" має значно більшою мірою активізуватися в боротьбі з різними ворожими впливами в літературі" (Ісаєв). Тому комсомольсько-молодняцька критика хоче все стояти на сторожі комуністичних інтересів. Отже — передусім „викривання партійного „ворога": „Замаскований чи не замаскований класово-ворожий вплив у літературі має паразитись на нашу активну відсіч" (Ісаєв).

Отже, за постановою ЦК ВЛКСМ „ніякої специфічної комсомольської літератури нема, і бути не може". І хоч як теоретики літературного комсомолу (Момот, Усенко) хотіли б, не вважаючи на те, показати якусь окремішність молодняцької літератури — це їм, по правді, не вдається, бо всі завдання літературного комсомолу містяться в партійних марксистських теоріях: „Комсомол — не мета" (Момот, Усенко) — „ми великою мірою фабзавуч літературний, бо ми ще вчимося" (Усенко). Комсомол це „лише соціальне тло, на якому молодий письменник розгортає кожну подію" із завданням: „Проводячи боротьбу з національною романтикою, організовуючи юнацьку пресу і юнкорівські лави, комсомольські письменники завжди тримали тісний зв'язок з широкою масою робітничо-селянської молоді" (Момот). Не дивно, що декого годі було переконати про потребу окремої молодняцької літературної організації — сам Момот знайшовся після двох років вкінці між тими скептиками і його виключено з організації. Хіба комсомольська тематика (що пробивається дуже пишно в письменстві) творить ще найяскравішу рису цієї літератури, бо „специфіку" комсомольської літературної організації означає Коваленко так: „Молодняк" через комсомольську пресу сприяв висуненню й вихованню ряду початківців з революційного селянства та робітництва, широко відбивав комсомольську тематику й комсомольське світовідчужання". Організували початківців також інші згуртування.

Ця чисто партійна молодняцька платформа потягнула за собою дуже спрощене, вузько партійне розуміння літературної творчості. Молодняк — говорить Ісаєв — має дбати за класово-політичне збагачення тематики, вирощування нових курсів, посилення зв'язків з масами та консолідацію пролетарських сил в українській літературі. Але це все завдання — не літературні (за випятком тематики). Момот убрав це у вимогу — соціально-художньої правди в творі. Та це має, як наслідок, неприпустиме змішання писаних агітаційних засобів із сиравжньою літературою. Однак комсомольська критика не має відваги сконстатувати цю виразну межу в писаному слові й усякими способами намагається таку писанину провести в літературу. „Молодняцька проза — пише нпр. Коряк — росте з червоного плякату, агітаційного нарису чи оповідання... Як колись богомази малювали ангелів та архангелів на золотому тлі, так, мовляв, і тепер червоним квачем розмальовують комсомольські ікони". Отже комсомольська критика завсім понижує літературний рівень.

Тому вже 1927 р. стверджує Момот загрозилив явища в молодняцькій літературній творчості. Він нарікає на засмічення шаблонами, агітаційним, чисто утилітарним змістом, на безсюжетність, стилізацію під народню пісню і найбільше на „легковажність, поспішність і брак серйозної впертої роботи", а це доводить до повного незнання елементарних законів будови творів — з примітивною надміру голою ідеологією. „Вносячи на сторінки преси — говорить також 3 роки пізніше Усенко — свою продукцію, початківці без будь-якої культури, без будь-яких творчих традицій, а часто й елементарної обізнаності із стилевими і технічними сторонами твору, давав примітив, шкід, агітку, що відгонила іноді сухим, голим натуралізмом, іноді імпресіоністичною тарабарщиною".

У світлі таких фактів зрозуміємо краще ту велику роботу, що її підійнявся Хвильовий своїми памфлетами. Аджеж це саме він навчив критиків настирливої думки: що письменникові треба вчитись. Комсомольській критиці прийшлося цю правду заєдно повторити, щоб... не осмішитись. І по журналах („Плуг", „Молодняк" і т. д.) почали появлятися поради для початківців-письменників, а ще й 1937 р. „ЛГ" завела окремий „Куток початківця". А масовий літературний рух диференціює Усенко у два роки після літдискусії так: „Молодняк вважає, що цей рух — рух за опанування книжки („читацькі гуртки"), обізнання з процесами в літературі, самою літературою („рецензентські гуртки"), тобто це певний культурний процес, що має багато спільного з літературними". Тому пропонується організацію бюро допомоги початківцям, щоб спинити графоманство.

Виконуючи „замовлення доби", партійну політику в літературі й критиці, Молодняк — ще в плужанську добу свого існування — виповів боротьбу національній українській романтиці, протиставляючи їй революційну романтику. Розуміється, боротьба з українською романтикою й українською народньою піснею — одне з чільних завдань комсомолу.

Партійне наставлення молодняцької критики виявляється виразно і в тому, що вона заявляється проти індивідуалізму та боро-

нить думки про утилітарне призначення мистецтва. Конкретно — мистецтво має підпомагати п'ятирічку (Усенко).

Одна риса — симпатична в молодницькій критиці. Це — прихильне відношення до творчості початківців, хоч воно переходить і у вульгарну поблагливість. Та все ж таки цікаво, як завважається в першій стадії розвитку молодого письменника оперування спрощеними схемами та яскравими соціальними ситуаціями; як молодий письменник у погоні за об'єктивністю впадає в песимістичну однобічність і тенденційність; як він збивається на загострену авантюрою „проблемність” і „складність” переживань і под. (Коваленко). А всі ті завваги висловлюються часто обережним тоном, щоб не тільки не вражати непотрібно початківця, але й щоб не гладити його протекційно по голові.

Розуміється, раз-у-раз повертає комсомольська критика на партійну основу: „Захопившись „людиною взагалі”, такий автор не відчуває людини клясової; захопившись фаховою формальною кваліфікацією в ремісницькому розумінні цього слова, письменник утрачає кваліфікацію революціонера, клясову свідомість, чулість до громадських проблем і розуміння їх, волю до активної клясової боротьби за свої ідеали”. Отже критика викриває різні „ухили”. Оця „людина взагалі” видалася комсомольським критикам особливо небезпечна. Саме тут добачили вони причини переходу частини молодиків до Пролітфронту, бо „людина взагалі” знесилоє клясову ненависть у надклясовому та об'єктивному підході до своїх персонажів (Коваленко).

Молодницька критика стояла, як згадано, в постійному бою з неоклясиками та їх прихильниками, бо в них „архаїчні формальні канони”, та застерігала перед епігонством з того боку, і далі в ідеологічній боротьбі з Вапліте перед „буржуазними” течіями та з їх методологічно-стильними позиціями (Коваленко).

Однак тим зневадженням „формалістам”, неоклясикам і под. не могли комсомольські критики дорівняти в солідній освіті. Про Момота пише Усенко, що „він любить читати Чехова, Гоголя, Бєлінського, переглядає більшість сучасних російських журналів і навіть робить із них виписки для принасування до сучасних літературних фактів, але також видно, що Момот не любить читати Леніна, Маркса, Плеханова і органічно не переварює всього того, що може вийти з-під пера Коваленка, Коряка”. Отже — дуже невеликий обсяг освіти; Момота рятуює свіже захоплення комсомольським рухом і здоровий інстинкт, що велів йому перейти до освічених пролітфронтівців.

Єдине справді цінне у Коваленка — це багатство матеріялу в деяких його писаннях. Поза цим — він фанатичний марксист: „один з найнепримиреніших борців з ворожими проявами в літературі, з буржуазною літературою”, як каже Сухино-Хоменко. Але саме марксист закидають йому неортодоксність, бо він перетворює стиль на основну літературознавчу категорію та зводить усю літературну боротьбу до проблеми стилю і стає так властиво на позицію „формалістичну”. Стиль для нього — це суспільна ідеологія, виявлена в специфічній формі мистецького твору; особливо підкреслює він боротьбу пролетарського реалізму з романтизмом, при чому

шукає найближчого і найпридатнішого для опертя стилю. Але в нього стиль пролетарської літератури „не народжувався безпосередньо з застосування діямату, як творчої методи пролетаріату, а з'являвся, як компонент двох величин — старого реалізму з додатком діямату”. Тому для Коваленка стиль декуди рівнозначний з ідеологією, декуди з сумою літературних засобів. Коваленкова боротьба з „націоналістичною” романтичною творчістю, з „ухилами” — неконсеквентна<sup>11)</sup>.

Вже ця оцінка Сухино-Хоменка з 1931 р. не віщувала для Коваленка нічого доброго. Однак ще після літературної дискусії, що в ній Коваленко взяв участь із 21 статтею, захищаючи комсомол та обороняючи завзято організацію ВУСПП з її зв'язком із ВОАПП, його становище було настільки сильне, що він увійшов до Ради ВОАПП 1928 р. Та саме тут поховзулась йому нога. Цю справу представляє більшовицька офіційна критика з перспективи пізнішого, бо аж 1937 р., так: Починаючи з 1929—30 рр. РАПП захоплює „налітностівська” Авербахівська група (Авербах Леопольд, секретар організації) і з того часу РАПП і ВОАПП висувають „ворожі троцькістські” гасла: генеральна лінія РАПП, генеральна лінія напостівців, за живу людину, діяматична метода, одем'янювання (Дем'ян Бєдний) поезії й ін. Все те переносилось механічно на ВУСПП. Першою акцією ВУСПП було проголошення фундатором пролетлітератури Вас. Блакитного, тобто узаконення „шкідливої” теорії про т. зв. „перших хоробрих”, що її Коваленко обґрунтував в окремій праці. Ідейно-теоретичні питання підпорядковувались організаційним (т. зв. груповщина, засуджена партією). 1930 р. почався призов ударників до літератури, а 1931 р. ударник проголошується центральною фігурою літератури. ВУСПП починає не виховання, а невання молодих кадрів. „Оголошення літургівців письменниками, розбещення цих людей... дало і відповідні плоди. 1931—32 р. відбуваються масові альоти призовників у літературу. Тисячі „письменників” підкреслювали досягнення пролетлітератури та свої досягнення, прославляли „генеральну лінію” РАППу і всі шкідливі настанови, підкреслювали і свої особисті заслуги в справі творення української радянської літератури, 1931—2 р. призовники в літературу втягуються в широкую дискусію про перебудову ВУСППу”. Ще з кінцем 1936 р. містить „ЛГ” Коваленкові статті, але вже в найближчому році, з упадком Авербаха, поспинались статті проти „ворога народу” Коваленка, зовсім подібні до нападів на Щупака й тов., бо й до їхнього гуртка зачисляють і його, нпр.: „Глибоке презирство до української радянської літератури, до історичної спадщини характеризує „праці” Щупака, Колесника, Йосипчука, Сукачова, Костенка, Коваленка... Вульгарний соціологізм був у даному разі на безпосередніх послугах цієї банди” й под. Піонірів молодницької критики стрінула доля піонірів марксистської критики взагалі, а й самих визначних представників комсомольської літератури (Усенка й ін.) „ліквідують” на наших очах. Навіть комсомол виявився вкінці „неблагодійний” — а це найболучіший удар по марксистській критиці, коли не дописала вихована нею молодь. Більшого провалу годі хіба подумати!

## 16. ІНТЕЛЕКТУАЛІСТИ

Офіційний марксизм змагав до повного змонополізування критики. Тому він підкорював собі всі літературні згуртування. Одні згуртування (масові та зближені до них) прийняли відразу марксизм в основу своєї програми; інші зблизились до марксизму попутницьким шляхом (нпр. символісти), відступаючи від своєї платформи менш-більш добровільно; треті (нпр. футуристи) проводили свої гадки ніби в марксистському дусі, пробуючи при тому вдержати хоч формальну незалежність; четвертих (нпр. неоклясиків) зломив аж терор. Вкінці всі ті гуртки — після довшого чи коротшого змагання — злилися в один марксистський потік, даючи про себе знати хіба деякими „ухилами“.

Перехід на бік марксизму виявлявся звичайно скріпленням „соціологічного еквіваленту“ в критиці — тому таку перемену означають назвою „форсоцизму“ — змішанням методи формалістичної з соціологічною. Форсоцизм зачисляє марксистська критика до еkleктиків, що послуговуються різними критичними методами. Отже всі ці футуристи-ліфовці, символісти, динамісти, неоклясики й под., що прийшли в цілому чи частинно до марксизму — є форсоцистами й еkleктиками, як їх іронічно називають марксистки.

По правді, форсоци й еkleктики — це інтелектуалісти. Критики з солідною освітою та ясно виробленою методою, люди, що вийшли з доброї школи російської, або української школи (передусім В. Черетца). Це ті, що поставили високо історично-наукові дослідження в українській літературі та літературну критику на підсоветській Україні — як ще ніколи досі. Доволі згадати тут нпр. їхні знамениті вступні статті до „Вибраних творів“ різних, передусім старих українських письменників, видаваних у „Літературній Бібліотеці“ „Книгоспівки“, видання класиків української літератури й под. Ми бачили, що до найкращих з них, неоклясиків, пристала й українська неоромантика в особі М. Хвильового й далі ваплітовців та пролітфронтівців. Твори всіх тих інтелектуалістів — це власливо, як згадано, єдине цінне, що дала літературна критика підсоветської України. Їх плеяду (дуже різноманітних напрямків) складає яких 50 назв — і багато з них обговорено вже в цілому, або частинно: тут прийдеться сказане тільки доповнити.

Як теоретик форсоцизму виступив ще 1923 р. Б. Якубський, намагаючись погодити „формалізм“ із соціологічним дослідом літературних творів. Спираючись на Маркса, Плеханова, Ріхарді Мюллері-Фрайенфельсі та ін., зв'язує Якубський поетичний твір з ідеологією доби й класу, як відбиткою економічного стану, що творить базу для психології: класової, доби, національної, релігійної й політичної. Тому найважливіша — аналіза залежності літературних явищ від соціально-економічних умов, що мають більше значіння від географічного оточення та пояснюють роль геніяльності, літературних впливів і традицій. Формальні елементи, стиль — залежні від еволюції соціальних форм, літературний твір є документом ідей, настроїв, психології, соціально-економічного стану. Перевівши критику „формальної“ методи в концепції Потебні-Веселовського. Якубський заявляється за неподільну єдність форми й змісту, але

підкреслює обов'язковість аналізу форми (за Вальцелем), тільки ця аналіза має бути... соціологічна, бо, за Н. Чужаком та В. Фріче, мистецтво — це єдна з форм будівництва, одначе з застереженнями: „Треба бути вкрай вуглярним марксистом, щоб говорити, що залежність літератури від соціальних умов робить з неї служницю агітації за певні ідеї“. Діалектичність соціологічної методи лежить у тому, що вона досліджує статично формальний бік твору, та динамічно (за Інок. Оксеновим) соціальне життя твору. Розглядаючи оцю соціологічну методу Якубського, марксистська критика думає, що він „борсався між ідеалістичним соціологізмом Сакуліна та формалізмом Жірмунського“.

Ті інтелектуалісти гуртувались довкола різних наукових установ та журналів, як нпр.: Історично-Літературне Товариство при І-му Відділі ВУАН, осн. 1922 р. (Ол. Дорошкевич, Б. Якубський) та при харківських установах: Науково-Дослідчий Інститут Т. Шевченка (Єремія Айзеншток, М. А. Плевако, А. П. Шамрай) і його кївська філія, засн. 1926 (М. М. Новицький, Ан. Д. Лебідь), харківський Інститут марксизму-ленізму (Вол. Юринець, В. Бойко), катедри при ХІНО (Ол. І. Білецький, В. М. Державин, Мих. Доленго, Гр. Майфет, О. М. Лейтес, Мих. Г. Йогансен, Ол. М. Фінкель) та ін.<sup>102</sup>). З журналів показують більшу участь інтелектуалістів: „Червоний Шлях“ (Доленго, Білецький, Якубський, Майфет, Юринець, Бойко, Айзеншток, А. Лейтес, Мирон Степняк, Андрій Музичка...), „Життя й Революція“ (Дорошкевич, Лебідь, Айзеншток, Якубський, Перлін...), „Нова Генерація“ (Полторацький...), „Критика“ (Державин, Перлін, Доленго, Фелікс Якубовський...), „Літературний Архів“ (Йогансен, Бойко...), „Гарт“ (Доленго, Якубський...), „Плужанин“ — „Плуг“ (Державин, Білецький, Майфет...) та інші.

Саме ті інтелектуалісти є, як ми бачили, творцями нової української теорії та методології поезії й прози і літературознавства (окрім обговорених — передусім Дорошкевич у своїх педагогічних та історично-літературних працях і Ол. Білецький у російських, А. Шамрай та ін.). Не тільки неоклясики, символісти й ліфовці, але й деякі інші виявились знавцями і російської і західноєвропейської та американської літератури, що її притягають для зрозуміння українських явищ (Дорошкевич, Ол. Білецький, Державин, Майфет, Перлін, Лейтес), щоб шляхом такого порівняння вияснити їх генезу й вартість. У цій великій ерудиції, спертій на пізнанні чужих творів в оригіналах, лежить головна підвалина глибини й поваги їхніх помічень, що не виступають відірвані, але в зв'язку з духовним життям Європи й Америки, нпр. з філософією (Юринець, А. Музичка).

Таке солідне читання, впорядковане ясним методичним наставленням, дозволяє їм змалювати чіткими обрисами чи в коротких рецензіях, чи в більших статтях поодинокі твори, письменників, або й охопити цілі комплекси літературних явищ. Отже повстають ширші огляди, що можуть творити цілі розділи з історії післявоєнної української літератури, як нпр. огляд 20-ліття української поезії, чи сучасної прози Ол. Білецького, знамениті „Шляхи української поезії“ Ф. Якубовського, річні перегляди української літератури Дорошкевича, Доленго, огляди Лейтеса та ін., де синтетич-

ний талант поєднується з ерудицією, глибиною осуду та виробленою методою.

В центрі зацікавлення великої частини тих інтелектуалістів стоїть проблема генези нової (як вони офіційно називають, „продетарської“) української літератури. Тому найчастіше виступає на перший план питання стилів і напрямків. Для Полторацького навіть вивчати літературу — це те саме, що вивчати літературні стилі, для Доленги стиль — рівнозначний із світоглядом („принципове художнє наставлення на дійсність“), він є ознакою соціальної єдності певної верстви: а Якубовському закидає марксистська критика, що він з одного стилістичного засобу судить про справжнє соціальне обличчя авторове, хоч для того треба би брати стиль у цілому.

Таким переломовим, перехідним стилем являється символізм — і йому присвячено найбільше уваги. З'ясовано європейське походження символізму, його семантику й нормативну поетику 1917—1918 рр. та опанування ним прози 1918—21 рр. З розвитком старих стилів (наївного реалізму й символізму) настає „червоний“ символізм, але він переходить на схематизм. Історія новітньої поезії полягає в ліквідації символістичної спадщини, що в час напруження традиційних елементів та перемоги націоналізму 1917—18 рр. перетворюється у футуризм з руйнацією літературних традицій та схильністю до скандалізації. З канітуляцією символістичної музичальності перед новими принципами поезії настає романтика революційної дійсності і стиль реалістичного імпресіонізму, об'єктивного акмеїзму й неокласицизму та динамізму. В 1919—20 рр. перевищуються письменники-інтелігенти в душі сюжетного неореалізму — з боку виробничого й психологічного. Етаном від суто ідеалістичної системи символізму до матеріалістичного (пролетарського) реалізму є воєвоиничий теоромантизм. У поезії здобуває переважну роль інтелект, твориться функціональна, ецієнтифічна поезія. Тому поезія будується конструктивістично з логічною організацією всього змістового матеріалу (дух техніцизму в зв'язку з чіткими ідеями). Ідеалом стає синтетично-конструктивна стилізація. Отак приблизно уявляють собі еволюцію літературних стилів на Україні: Ол. Білецький, Якубський, Якубовський, Доленго, Мирон Степняк. Найглибше вглянули вони в символізм і футуризм, що діджався й окремих монографій (Полторацький, Якубський).

Однак якнебудь розуміти б стиль, навіть у Доленговому значенні: стиль — світогляд, годі обминути при ньому питання про форму. Тому українські інтелектуалісти мусіли заговорити про стиль і з формального боку, наражуючись на закид від марксистів, що вони стають „небезпечними формалістами“. Для Юриця мистецтво — це просто формотворчість. Для Полторацького, учня Шкловського та Ейхенбаума, літературні засоби „є не тільки іманентні й автогенні щодо функціонального впливу на читача, а й впливають один з одного“; він заперечує органічну єдність твору (дуалізм), бо в нього виступає розподіл: на окремі засоби — окремий зміст, окремий настрій — окремий матеріал із соціального оточення, а цей „лівий формалізм“ „Нової Генерації“ й „Авангарду“ — на думку марксистів — стоїть „на ідеалістичних позиціях своєрідного „ліно“-інтелігентського раціоналістичного формалізму і тех-

ніцизму“; навіть тематика є для Полторацького тільки літературним засобом. Даремне пробує виплутатися з дуалізму й Якубський, коли говорить про ідеологічну й мистецьку еволюцію, але признає велику вагу форми хоч би й у побудові сюжету. Композицію й форму (майстерна мова, вдосконалення вірша й под.) поклав в основу оцінки літературних творів також Ол. Білецький. Хоч частина інтелектуалістів не погоджується з неокласиками й веде з ними завітну боротьбу (символісти, Ів. Лакиза...), то інші саме й називають їх „інтелектуалістами“ із свідомістю ідеологічних і технічно-художніх позицій та ставляться прихильно до їхніх формальних досягнень у поезії й поетичному перекладі (Ол. Білецький, Доленго). Найгостріше засудила марксистська критика за „формалізм“, окрім неокласиків, Гр. Майфета, закидаючи йому: формалістичні загальники, звичайний опис та каталог композиційно-стилістичних ознак: „Отже не можна брати літературознавчі вправи Гр. Майфета за всебічне й глибоке виявлення позицій формалізму в українському літературознавстві“; головним речником формалізму признали Майфета тому, бо нпр. у характеристиці поетичної творчості П. Тичини він, слідом за Жірмунським, вважає за єдиний об'єктивний факт поетової творчості для читача — форму твору, що з неї шляхом аналізу читач добуває цілу низку таких елементів, як: стилістика (поетична фонетика, метрика, поетична семасіологія, поетична синтакса...), тематика, композиція... Під гаслом боротьби з засудженою „переврезувальною“ поведла марксистська критика цілий організований наступ на „формалізм“ Євг. Перліна та його співробітників; а прихильна оцінка Майфета та підкреслення естетичних моментів у літературних творах спричинили гострі напади й на Державина, що має бути подібний до Як. Савченка (по правді, йому бракує блискучого стилю Савченкової критики, але зате в нього може більше ерудиції). Отже кожний з інтелектуалістів ставився з великою увагою до форми.

Тому „марксизму“ в їх критичних працях зразу або не було й сліду, а коли їм прийшлося вкінці покоритися „замовленню доби“, вони чинили це повільно, компромісово, намагаючись деколи справді розпачливо погодити агітковий „марксизм“ із повагою солідної науки й освіти. Треба згорі сконстатувати, що цей компроміс від самого почину не вдавався, бо був явним нонсенсом, він тільки обнижав вартість їхніх праць. І вкінці мали рацію марксистські критики, коли витикали нпр. Якубському нерішучість думки й неспівне зрозуміння марксистської методи, або Доленгові плутанину стилю з творчою методою (розум. діямат), або Полторацькому „дрібно-буржуазне попутництво“, або Майфетові брак глибокої методологічної принципності й под.

Так насильне нагнітання добре підготованого критичного ума до комуністичного діямату — є історією глибокого упадку людського духа. Цей факт в українській критиці такий наявний, що його не заперечить навіть ортодоксійний комуніст — а прилюдними документами виразного признання того факту є заєдні офіційних марксистських діячів про недостатність та упадок критичної думки.

Соціологічну методу в літературознавстві й критиці, по правді, наближення до „марксистської критики“, здійснювано під різними



гаслами. Одним із них було наближення письменства до життя. „Чи не надійшов вже час викинути банально-вишукані словесні декорації, подивитись на мистецтво передусім, як на хліб насущний?“ — питається 1923 р. Ол. Білецький, а цю думку обгрунтовує описла хоч би й Йогансен, проголошуючи писання оповідань, як виробничу працю. Дорошкевич говорить про масову колективну творчість і ледве, чи висловлює справжнє переконання, коли вже 1925 р. в нього виступає „селькорівство, як початкова стадія літроботи“. Доленго досліджує зв'язок поезії з сучасною політично-економічною ситуацією. Відсеіль — засудження ідеалізму, бо в ньому добачують чисто особисті, занепадицькі настрої, що ведуть до незадоволення з темпу теперішнього розвитку (Доленго). Зокрема поборює частина інтелектуалістів песимізм і скептицизм та загалом мінорий настрої, бо це втеча від життя, а колізія між окремою особою й оточенням є вже достаточною причиною для повної негатиї поетичного твору та його автора. Еволюція сучасної української поезії лежить саме у зміні від елегійного до бадьорого тону (Якубовський). Тому Лейтес і Якубовський тужать за великим стилем, а Доленго дає дуже замітну характеристику монументальній ліриці Мик. Бажана (його монументальність: великі ритмічні періоди, великі постаті й будівлі, патос прокльонів, постійне уваження епітетами поетичної уваги — отже властиво самі формальні ознаки): без сумніву подібна думка є підвалиною Майфетової статті про Тичину та Юришцевої про Хвильового.

У зв'язку з бажанням зблизити літературу до життя стоїть домагання: виводити в літературі живих людей (Ол. Білецький, Айзеншток): для Якубовського „основним завданням літературознавства є вилучення (!) всіх способів зв'язку літератури з життям“. Також і підхід до минулих літературних явищ повинен бути живий: „Наша справа — пише Якубовський — не просто назвати й показати окремі заспітовані тканини з умерлих уже психологічних організмів, а й про самі організми, про їх народження, розвиток і смерть у постійній діалектичній зміні, якесь уявлення читачеві дати. Антологія повинна говорити про живе чи про те, що було живим, але не про мертве“. Отже Якубовський проголошує війну проти тих літературних метод, що „найбільше прислужилися до того, що вся мншла література почала в очах читачьких скидатися на велике кладовище, а історія її на вивчення написів на цвинтарних хрестах“. Тут має також своє джерело й проблема читача і читачівських смаків (Ол. Білецький, Майфет) — що незабаром зайняли одне з чільних місць у марксистській критиці. Якубовський у вступній статті до антології української поезії підходить двоохлянно до поетів: визначає історично-літературне значіння письменника для своєї доби та його вплив на верстви читачів; також і Доленгову критику означають, як науково-дослідчу і публіцистично-читачівську.

Зрозуміло, що з композиційно-конструктивних елементів літературного твору виступає на перший план сюжет, бо в ньому конкретизується ідея. Міцно побудований сюжет стає однією з основних вимог, що його ставлять не тільки до художньої прози, але навіть і до лірики. Доленго критикує нпр. імпресіоністичний ліризам у прозі, схематичність традиційної теми та сюжетну й композиційну

одноманітність. Він домагається віднови зв'язку між постом і конкретними формами побуту та цікавиться тією культурою сюжету, що культивує авантурність російсько-американської школи (подібна й Степняк у науково-фантастичному романі). Доленго бачить за слугу Бажана у введенні сюжетних композиційних засобів російського письменника Н. Тихонова та конструктивістів, при чому Бажан „усі деталі безпосередньо підпорядковує змістовій лінії твору“, а з того твориться й ідейно-художнє узагальнення. І Доленго показує, як романтичний мотив вишуканих катастроф переходить у Бажана в архітектурну монументалізацію. Якубовський присвячує також багато місця справі сюжетного формування та вимагає чіткої фабули при простій будові. Фабулою займається ближче і Державин, а Юришцець слідить у творця переломання зоологічно-біологічних фактів у призмах економічної структури. Навіть науковець Айзеншток підкреслює події — фон, а Якубовський виходить від емпіричних фактів переваги якихось мотивів у певній добі та протилежних класових інтересів (мужицька тематика, національний світогляд і т. д.). В погоні за нібито марксистським погодженням досліду форми з соціальним еквівалентом (спертим на сюжетності) доходить дехто до таких неможливих дивоглядів, як „соціологія тропів“ (Полторацький), соціальна суть образів романтичного стилю (Доленго), або яка інша пасивно натягнена „соціологія“ художніх засобів.

Та як воно не дивно — найглибші студії інтелектуалістів обіймають такі лірику, де про форму доводиться говорити передусім. Щоправда, нпр. Ол. Білецький дає й знамениту статтю про українську художню прозу, а Майфета цікавить спеціально новела, але й Білецький заглиблюється більше в сучасній українській ліриці, а Доленго чи Якубовський показують докладне розуміння стилів і напрямків української лірики, даючи про неї подкрудні взірцеві праці.

Та ортодоксійні марксистки влаштували справжні хрестові походи проти неокласиків, форсеців та еклектиків (Щупак, Коваленко, Сухинко-Хоменко та ін.). Інтелектуалістам довелося складати зброю — під напором марксистів переходили вони згодом на форсеців і складали акти самообвинувачення, або обвинувачували себе взаємно. Так нпр. уже згадано, що в часі літературної дискусії символісти поставились беззастережно проти неокласиків; а далі Якубовський заговорив про „небезпечний формалізм“ Майфета, Зерова, Филиповича, Дорошкевича і навіть форсеців Полторацького і Якубовського. Незабаром Доленго подає сам історію свого власного розвитку („технологічний етюд до поезики змісту“), Бойко критикує себе за розуміння літературних процесів, Дорошкевич осуджує свої етюди з шевченкознавства, Якубовський виступає „проти електизму й опортунізму — за ленінізм у літературознавстві“... у своїх писаннях, Полторацький оголошує листа, що він не виступає проти призову ударників у літературу і т. д. Вкінці приблизно з 1930 р. змовою властиво інтелектуалісти (за малими винятками до 1933 р.), а ті, що їм вільно ще писати, або переходять часто на марксист-агітку, або пишуть по-російськи (нпр. Айзеншток). У „ЛГ“ за 1937 р. полишилися ще з інтелектуалістів ледве: Якубовський та Як. Савченко, а проти Полторацького вимагається

гостріших засобів. Здається, найбільше ще пощастило Ол. Білецькому, бо в 30-ліття його наукової праці 1937 р., Академія Наук СРСР надала йому ступінь доктора літературознавства, а „Літературний Журнал”, орган харківської СРПУ, писав з того приводу: „Професор Білецький належить до тих вчених, що після пролетарської революції своєю чесною працею пішли служити справі розвитку культури нашого великого народу. Активна участь у громадській роботі, участь в радянській пресі, опанування матеріалістичного світогляду, спільна праця з молодими радянськими кадрами переконали вихованого на ідеалістичній філософській системі вченого в антинауковості буржуазних теорій, і, поповнюючи посиленою працею свою політичну і філософську освіту, перемагаючи вплив історичної поетики Веселовського, психологічної поетики Потебні, формалізм і техніцизм в галузі історії літератури, професор Білецький став одним з авторитетніших радянських літературознавців. Відкидаючи буржуазні методи і системи, він весь час бореться за опанування вчення класиків марксизму про літературу”. Тут визначено дуже докладно шлях переміни справжнього вченого з європейською освітою на марксистського підголоска. А яке жахливе спустошення спричинила ця марксистська лінія в думках того Ол. Білецького, що ще 1930 р. творив у Харкові один із найповажніших осередків української поетики і порівняного літературознавства, це хай посвідчать хоч би такі його слова із закінчення вступної статті до „Вибраних творів” Лесі Українки 1937 р.: „Ці слова Франка були досить влучною в ті часи оцінкою Лесі Українки, бо всі інші спроби оцінки творчості її в буржуазній критиці були поспіль нікчемним пустодзвонством. Ми не будемо тут спинятися на них, бо всі вони, хто б їх не писав — чи просвітянські ліберали з „Ради” та „Літературно-Наукового Вістника”, чи воєвничо-націоналістичні декаденти з „Української Хати” та з Винниченківського „Дзвону”, чи нарешті фашисти часів петлюрівщини — всі вони і починалися і кінчалися пишними націоналістичними фразами про „нову еру” в українській літературі, розпочату „по-європейському” написаними творами Лесі Українки. Але за тими пишними фразами криється найубогіший зміст. Націоналістична перекручувальна інтерпретація тих образів була „вершиною” глибокодумности тих „критичних розвідок”. Всі статті щодо цього були цілком однакові; тільки „модерністичні” писакки шаповалівсько-євшанівського „толку” творчість Лесі Українки „приймали”, як творчість „модерністичного” поста... До широких мас читачів — хоч би інтелігенції, не кажучи вже про робітничих, або селянських читачів — твори Лесі Українки не доходили зовсім... Так нікчувалася буржуазно-націоналістична українська інтелігенція про найвидатніших поетів”. Отже — плитке політиканство заступає тут справжню критику. Та заміне, що в своїй праці натрапляв Ол. Білецький на перешкоди і про те розповідає „Літературний Журнал” таке: „Роботі О. І. Білецького у свій час заважали вороги різних мастей, що сиділи в науково-дослідних інститутах і весь час намагались дезорієнтувати його творчість. Відома історія з зняттям О. І. Білецького з Інституту ім. Шевченка, на чолі якого стояв ворог Пилипенко, що за допомогою своїх підлабузників при підтримці ворога народу Левковича нама-

гався ганьбити чесну працю Білецького. Так само заважали роботі професора Білецького вороги народу Річицький і Щупак, що очолювали кафедру літератури ВУАМЛІН-у і ГЧП. Дякуючи тим великим можливостям, що їх створила радянська влада, дякуючи великій увазі Центрального Комітету партії до передових наукових робітників, О. І. Білецький в останні роки зміг активно себе творчо виявити”. Ось хто піддержав Ол. Білецького — додаймо, що він походженням великорос<sup>193</sup>).

## 17. ЕТАПИ МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ

Годі говорити про якусь еволюцію марксистської критики на підсоветській Україні, коли її вузько партійна мета була відразу поставлена ясно і не змінювалась ніколи; можна відрізнити хіба деякі етапи в тій критиці, що змагала до повного покорення собі кожної критичної думки. Тому не дивно, що 1928 р. В. Сухинно-Хоменко заперечує історію української марксистської критики: „До найостанніших часів не можна було й говорити про якісь кадри української марксистської критики”. А й пізніше поверх сотня марксистських критиків на Україні творить таку сіру масу, що з неї годі властиво виділити хоч би одну замітнішу індивідуальність, що давала б щось тривке, цінне. Навіть обговорені піоніри українського марксизму в критиці не заслуговують по правді на окреме виділення, бо вони зрікаються самостійної думки в ім'я партійних наказів. Ще може найталановитіших між ними треба шукати в „Скринниківській школі” (як їх злобно називають марксисти), що 1931 р. приступила до ВУСПН. З них Є. Ф. Гірчак спеціалізувався у боротьбі з українським та білоруським націоналізмом; С. Федчишин визначався філософською освітою, Г. Ф. Овчаров, добрий аналітик сюжетної побудови прозових творів, псує свої праці партійним політиканством<sup>194</sup>). Однак вони цікавіші саме своїми „контрреволюційними” ухилами.

Марксистська літературна критика після більшовицької революції намагалася поширити більшовицьку перемогу також і на ідеологічно-художньому фронті. Як ми бачили, на Україні не йшла з тим справа так легко, хоч уже дуже скоро почали повставати літературні організації з виразно марксистсько-більшовицькими гаслами. Ще 1926 р. констатує Загул, що українська критика продовжує дореволюційний естетичний напрям, а марксистської критики властиво на Україні немає, якщо не числити невдалої спроби Коряка, що й так пристосувався невміло до соціальної методи Ів. Франка; а в найближчому році пише Якубський: „Досі фактично ми стоїмо на такій позиції: що всі мистецтва безумовно зв'язані з життям... це є постулат безперечний. А як саме ці зв'язки з'ясувати... в цьому ми ще дуже мало зробили”.

Тривкішу підвалину дістає марксистська критика на Україні аж з оснуванням харківської „Критики” 1928 р. та „Прапора Марксизму” 1929 р. й переходить з більше проклямативного стану в посиленний наступ. У Росії вже 1926 р. марксизм здобуває рішальну

перевагу і зміняє оборонне становище на нагальні атаки проти різних своїх „ворогів”, відповідно до постанов першої всесоюзної конференції пролетарським письменників, що головне завдання критики — „в рішучій боротьбі з псевдомарксистською критикою, яка оперує поняттями позакласовою „об’єктивною художньою істиною” і впадає в естетичні вибаганки і філософський ідеалізм... зміцнення в літературній критиці громадсько-публіцистичного елемента... (посилити) увагу... на оцінці явищ життя, що їх автор малює... турбуватися... про виховання читача, а вже потім — письменника”. Ці постанови творять програму і для української марксистської критики. Ось нпр. одна з резолюцій агітпропаганди при ЦК КП(б)У 28. XII. 1928 р. про працю в журналі „Критика”: „Перед нею (критикою) стоять завдання не тільки викривати й поборовати різноманітні ворожі впливи і впливи в літературній і літературознавсько-критичній діяльності, а й приймати найактуальнішу участь у розвитку пролетарської й селянської творчості: марксистська критика мусить висвітлювати... шляхи, прямування революційної творчості, її досягнення, виявляти зокрема елементи нового стилю і внутрішні хвороби, удосконалювати класові пролетарські критерії зокрема на основі виявлення вимог пролетарського читача. Не менші завдання марксистської критики і в справі комуністичного виховання й перевиховання радянських письменників та особливо гартування пролетарських письменників, а також в справі тісного зв’язку письменників з пролетарським масовим читачем та в справі активізації цього останнього. Тому й мусить бути наша марксистська критика найдосконалішою, класово-об’єктивною, науковою, а разом з тим дійовою, активною: в руках партії вона мусить бути усуніженою функцією марксистського літературознавства та комуністичної партійної політики в галузі художньої літератури зокрема... Без ґрунтовної наукової літературознавчої кваліфікації, без найглибшої орієнтації в суспільних процесах, без вивчення потреб і відгуків читача й роботи з ним не може бути марксистської критики”<sup>196</sup>).

Отже передусім — боротьба з „псевдомарксистською” критикою, тобто з „ухилами” від офіційної марксистської критики.

Головний „ухил” — це, розуміється, український націоналізм, фашизм, чи як його називають. Цей мотив повторюють марксистські неослаблені силою аж до маніяцтва. І сипляться громи на фашистський львівський ЛНВ, на фашистську контрабанду в Антології Якубовського і тов., на прибічників фашистської історичної схеми М. Яворського (що говорив про пролетарську революцію на Україні, як про національну), на націоналізм у дитячій літературі, на націоналістичну естетику Л. Курбаса, на Ю. Яновського за роман „Чотири шаблі”, на націоналістичний романтизм Антоненка-Давидовича, на „націонал-опортуністичні перекручення” (думки про українську самостійну культуру, без уваги на класову боротьбу) і под. Боротьба проти українського націоналізму посилюється особливо з 1934 р. і не слабне до нинішнього дня. Націоналізм із ненависними більшовикам „буржуазними” настроями і далі з виклятим „троцькізмом”, „авербахівською диверсією” і под. Вкінці протинаціоналістичну кампанію дуже спрощено: вона перейшла в доноси на поодинокі особи. Вже „Критика” 1934 р. скотилась до дуже

низьких доносів (нпр. на В. Десняка), але всякі межі якогонебудь сорому переступила в тому „Літературна Газета” 1937—38 рр.

Головно у зв’язку з націоналістичними тенденціями виступила марксистська критика вже дуже рано проти всяких проявів ідеалізму, добачуючи в ідеалістичному світогляді ворожий настрій до більшовицького, матеріалістичного. Ще 1924 р. заговорила російська критика на Україні про „отроловачня” літератури в школі й науці — „безпідставним” ідеалізмом, мрійністю, словесною еквілібристикою. А резолюція Партосередку Філософсько-Соціологічного Відділу ВУАМЛІН від 20. III. 1931 р. постановляє: „Філософські погляди тов. Юриця є по суті поглядами меншовикуючого ідеалізму з безпосереднім впливом буржуазного ідеалізму... Це виявилось також у літературній критиці тов. Юриця („Павло Тичина”, „Інтермедії” в „ЛІА”, тощо)... зокрема в своєрідному буржуазному естетизмі”. Оця „ідеалістична ревізія марксистів” виявлялась у таких літературних поглядах, як теорія чистого сприймання, як погляд, що „художня творчість має справу тільки з формою, що зміст твору — оце й є його форма” і под. Юринець зараз і сам „визнав” свої „помилки”: „Меншовикуючий ідеалізм характеризується далі своїм гегельянством, продовженням в мімікрійних формах гегельського ідеалізму, канонізацією Гегеля, його реставрацією замість матеріалістичного перероблення. Гегель став самометою, гегельянщина при-тамання і моїм роботам” (деборівщина). І далі: „Від Гегеля я брав багато характеристик різних історичних епох, філософських чи літературних формацій (античні, німецький романтизм, тощо), особливо в роботі про Тичину та Бажапа... В роботі про Тичину може найскрапніше виступає мій естетизм”. Боротьба з ідеалізмом кінчиться у марксистів... звичайними доносими, бо, як каже П. Усенко: „Викривальство” художнє стає викривальством ідеологічним, а це вже навряд чи потребує захисту”. І в журналах та газетах 30-х років розпалюється дика оргія таких прилюдних обвинувачень, де найчастіше ідеалізм засуджено, як „буржуазну” психологію. А боротьба з „буржуазними” та „дрібнобуржуазними” (поняття дуже неозначені) ідеологічними й творчими течіями входить в обов’язкову програму літературного наступу марксистів, бо, як думає Коваленко, „буржуазія часто ховається за „суто літературні” питання, щоб з позиції іманентного мистецтва робити проти пролетаріату виласки”. І він б’є на тривогу: „Отже, буржуазія у своїх виступах проти нас використовує не тільки наші труднощі економічного порядку, вона використовує й національну проблему для того, щоб нею „спекулювати”. Внутрішня буржуазія на сьогодні виявляє чимраз виразнішу тенденцію блокуватися із закордонними імперіалізмами, задовольняючись у царині національного питання подачками польської чи чеської фашистської буржуазії. Для української буржуазії краще буржуазний лад без української культури, ніж радянська влада з її політикою розгорнення української, але пролетарської культури. Спекулюючи на національному питанні, буржуазія намагається впливати відсталі шари нашого суспільства на гачок гасла національної єдності для того, щоб під цим пранором організувати якомога більше народу, щоб використати цей прапор, як один із засобів обдурити масу”. При такому розумінні — закинути

письменникові „буржуазність” рівняється закидові політичної зради супроти більшовиків — але в усьому найзамітніше переміщення буржуазії з націоналізмом. Таким „буржуазним націоналізмом” поборює марксистська критика: Авангард, „ІГ”, „ЛЯ”, „Вапліте”, „Пролітфронт” та поодиноких письменників (Антоненка-Давидовича, М. Куліша, Ол. Донченка й ін.).

Воюючи проти суб'єктивного ідеалізму, поборюють марксистів в критиці також буржуазний „естетизм”, що відходить від шукання соціологічного еквіваленту і кладе більшу вагу на форму твору. І як боротьба з націоналізмом та буржуазією, так і боротьба з „формалізмом” творить найосновніші провідні думки марксистської критики від самих її починів. „Формалізм”, що про нього вже згадано докладніше, признається явищем чисто ідеалістичної філософії — і передусім після закінчення літдискусії в 1929—31 рр. поведено проти нього систематичну кампанію в літературі, критиці, кіні й под. „Формалізм” (перевага формальних засобів над ідеологією) стає й головним критерієм, що його надуживають і ним шаржують для засудження твору й письменника. Бо хоч російський марксизм здобув уже давно перемогу над „формалістами”, перестерігає Шуцук 1931 р. перед легковаженням „формалізму” й так перечисляє його „небезпеки” для більшовицької культури: „Ворожість формалістичних концепцій ідеям пролетарської революції викрито вже досить давно. Ще в 1923—26 рр. марксистська критика нещадно викривала буржуазну ідеологічну суть формалістичної школи, яка так пишлася і своєю „науковістю” і своїм „новаторством” і навіть своєю „лівазією”. Уже на перших етапах пролетарської революції формалізм звучав як гострий дисонанс революційній дійсності, боротьбі пролетаріату за свою класову культуру. І ще гостріше контрастує з революційною реальністю формалізм у теоретичних умовах, на новому історичному етапі, коли країна вступила в період соціалізму, коли культурна революція набрала колосальних розмірів, коли пролетарська культура стала вже могутньою зброєю в боротьбі за соціалізм і коли марксо-ленінська філософія опанувала свідомість найширших мас та здобула такі позиції в царині науки, що з успіхом руйнує всі буржуазні філософські системи...”

Однак марксистська критика вела боротьбу не тільки з, так назвати б, зовнішніми ворогами; також і у внутрішньому фронті розгортався бій за „ортодоксальну” лінію марксо-ленінсько-сталінську проти різних „ухилів”, хоч ця „ортодоксальна” лінія навіть в інтерпретації більшовицької верхівки нерідко змінювалась, як це показує наглядно хоч би пізніше „викриття” плеханівських „ухилів” (Шуцук говорить нпр. про „Боротьбу з кантіанськими та фюрбахіянськими елементами плеханівського літературознавства”, проти опортуністичних поглядів Плеханова), або „помилки” розхваленого зразу літературознавця В. Фріче (заперечував мистецтво, як ділянку ідеології” в „соціалістичному суспільстві” та взагалі виявляв „впливи каветськіянської теорії про ультраімперіалізм та бухарінської про організований капіталізм). Особливої сили набув цей бій за ортодоксію в критиці у 1930—31 рр. Саме з поч. 1930 р., як згадано, засудила президія Комуністичної Академії літературну концепцію В. Ф. Перверзева, що підмінює „марксист-

ський монізм” поглядом простої тотожності бази-ідеології і забуття — закону єдності протилежностей, виводячи з усього якійсь „загальний закон” (Богданівські побудування); через те відокремлюється література від інших відмін ідеології. Це все означено назвою „меншовизму” в теорії російського історичного процесу. Оця резолюція стала за сигнал до справжньої зливи статей про „переверзєвщину” (тільки одна „Критика” має 8 більших статей!). Отже для Перверзева, як і для Плеханова, мистецтво і література — це „гра в життя”; він бачить єдність суб'єкту й об'єкту в художній творчості. При тому критикують українські марксистів гостро різних російських переверзєвців, між ними й пізнішого марксистського ортодокса І. Безпалова. Близьче розглядає методу Перверзева Шуцук — він не може простити Перверзеву, що для нього „основний структурний елемент художнього твору є образ”, а не ідея; зближає його з „формалістами”, адже Перверзєв визнає можливість іманентної ролі форми, а все те — „еклектичне поєднання механічної меншовицько-струвітської соціології з антисоціологічним ідеалістичним формалізмом”, бо Перверзєв не заперечує все ж таки впливу економії на літературу.

Ціла переверзєвська буря знялась на Україні з появою замітного збірника в Києві „Сучасна українська проза” 1930 р. за ред. Євгена Перліна<sup>100</sup>). Гостру оцінку дала тій книжці київська преса, категорично засудила її київська філія УІМІУ, „ЛА” присвятив їй збірну статтю за ред. В. Коряка і т. д. Цей крик різних марксистських організацій та преси посвідчує найкраще небуденну важливість того збірника, що обговорює стилеві досягнення поодиноких українських прозаїв. Урядова „Пролетарська Правда” написала про пороку марксо-ленінській методології переверзєвщину, що „з меншовицько-струвітських позицій веде вобовинчий наступ на марксо-ленінське літературознавство, з самовдоволено-науковою пихою проголошуючи свою методу за єдино поправну, за останнє слово марксизму. Насправді ж, на думку газети, тут виявилася опортуністична позиція редактора, яка має підвести ґрунт під виступ групи теоретиків з кабінету радянської літератури і водночас змозі замаскувати справжнє класово вороже спрямування збірника. Передмова ніби застерігає цілковиту увагу до встановлення соціологічного еквіваленту творчості, підкреслює, що автори боряться з буржуазними теоріями, нпр., з біографічними. Тимчасом в дійсності редактор приховує, що переверзєвці саме й відкидають „соціально біографію” письменника, як свідомого представника своєї класи”. Ці слова „Пролетарської Правди” вияснюють, чому в харківському Інституті Т. Шевченка припинено теорію української поезії й прози. Підсумовуючи обговорення Перлінового збірника в кабінеті „радянської літератури” Інституту Т. Шевченка у Харкові, пробує В. Коряк визначити переверзєвство — зокрема українське. Це передусім — українська дійсність, що позначилась на збірнику: керівництво проф. Перліна молодими аспірантськими кадрами. Перлін — говорив Коряк — „протягом років виявляв широку амплітуду хитань між буржуазним форсоціалізмом і всіма течіями в літературознавстві аж до „літфронтізму”, аби лише протиставляти будь-що лінії марксизму-ленізму. Перлін є типовий літера-

турознавець меншовицького типу, який хапається по черзі за всяку модну теорію, що цю можна б маскувати своєю меншовицьку опозиційністю". Тому „збірник, як методологічно, так і політично, є повний шкідливий еkleктизм. Тут і ортодоксальне переверзінство, і формалізм, і навіть пародійство". Українське переверзінство — на думку Коріяка — змагає „до побудови науки про літературу, як науки про стиль з центральною проблемою художнього образу". При тому нібито ігнорується пізнання конкретної літературної дійсності та наступає дезідеологізація літератури.

Боротьба з переверзінщиною лучиться з боротьбою з воронщиною, бо Воронський думає, що художники не тотожні із звичайними людьми — вони пізнають лише через образи. Воронський заперече світогляд та протиставить йому „безпосереднє сприймання", тому для нього найважливі власні рефлексії. Отже Воронський — за індивідуалістичне мистецтво, як це є й в естетиці Бергсона.

Слідом за російськими марксистами засуджує й український марксист ще раніше опозицію Л. Троцького проти партійної резолюції з 1925 р. про художню літературу, найбільше думки Троцького про те, що пролетарський режим перехідний, що пролетарської літератури немає і що від розв'язання суспільних завдань демократичних селянство повинно покинути компартію. Згодом признала більшовицька верхівка троцькізм за небезпечного „ворога" — і ось 1932 р. пише Щукак: „Троцький — ворог пролетарського мистецтва, бо він ворог соціалістичного будівництва, бо він ворог перемоги соціалізму й соціалістичної культури. І всілякий, хто в умовах диктатури пролетаріату прикриває своє заперечення, ба навіть недооцінки класового мистецтва пролетаріату загальниками про соціалістичне мистецтво в „майбутньому", стає на позиції контрреволюційного троцькізму". До таких „троцькістів" у критичі зараховано шир. І. Лакізу, В. Сухино-Хоменка та ін. „Троцькізм" обік „буржуазного націоналізму" стає одним із найнебезпечніших політичних закидів, що ними більшовики прикривають політичні чистки, безконечні політичні процеси та масові смертні езекуції. Ми бачили, що той закид стрінув вкінці й лідерів української марксистської критики — до них додамо ще хоч би Івана Микитенка, одного з найгарячіших пропаторів марксисту на Україні: 1937 р. Правління СРП СРСР кваліфікувало його діяльність, як „троцькістську" і хоч він кається прилюдно, його посадили в тюрму.

Разом із Троцьким засудила компартія також концепцію Н. І. Бухаріна про мирне вирівняння суперечностей між „буржуазною" і „пролетарською" культурою та „богданівщину", що ставила „пролетарську" культуру поза політичною та економічною боротьбою.

Оця боротьба на марксистському літературно-критичному фронті з різними згаданими (і ще іншими) „ухилами" й „ворогами", що не тільки не погасає, але й росте з божевільним маніюством аж до нинішнього дня, була підготовкою для „творчих питань" у марксистських критиків на Україні, що почали актуалізуватись особливо від 1930 р., доки від 1936—37 рр. не відсунуло їх зовсім на бік масове чисто особисте нищення окремих письменників.

Тимчасом обличчя української марксистської критики вияснилось настільки, що 1934 р. появилсь у Києві нова її теорія (назв'їм

це так) — Костя Довганя „Принципи критико-бібліографічної оцінки". Тут ніби говориться про основи бібліографії, але ж марксистсько-ленінська бібліографія — це партійна оцінка друкованої продукції. Довганеве становище з'ясоване відразу в перших словах: „Історичні постанови пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У, що відбувся в листопаді 1933 р., мають виключне значіння для ідеологічного фронту, зокрема для книжкової його ділянки. Завдання всіх працівників цієї ділянки — піднести на вищий щабель усю свою роботу, різко підсилити партійну пильність, непримиренно викривати й викоринювати всі класово-ворожі вияви, викривати й викоринювати рештки націоналістичної контрреволюції на ідеологічному фронті, основний огонь скеровуючи проти місцевого українського націоналізму — головної небезпеки на Україні на даному етапі, проти місцево-націоналістичного ухилу та примиренства до нього". Послугуючись думками передусім Леніна та Сталіна і далі інших більшовицьких провідників, Довгань доказує, що „основний принцип критико-бібліографічної оцінки книги є ленінський принцип партійності... Кожну книгу ми повинні розглядати з погляду інтересів і конкретних завдань пролетаріату, що бореться за соціалізм. Така точка зору пролетаріату є точка зору діалектичного матеріалізму — єдино-наукового методу. Отже партійна оцінка є водночас і найнауковіша оцінка... Всяка інша постановка питання про науковість, всяка спроба протиставити науковість, об'єктивність ленінській партійності є по суті ворожа пролетаріату, антинаукова". Цю думку відміняє Довгань на всі лади, і вона творить властивий зміст його книжки, її він підсилює відповідними постановами компартії. Не здивуємось тому, що „основна і неодмінна умова партійності — більшовицька пильність, непримиренна боротьба проти явних і захованих ворожих виявів" і т. д. на відому вже мелодію. Але дальшої вимоги: „встановити конкретно-історичні умови появи книги" (нпр. цензури) автор у більшовицьких умовах хіба поважно не трактує! Ясна річ, книжку треба розглядати, „як ідеологічний вираз та як ідеологічне знаряддя практики даного класу", бо ж основне в книжці — її зміст та система викладених у ній ідей, а „всі інші елементи — методи викладу, стиль... відіграють... роль форми", що оцінюється правильно тільки на основі оцінки змісту. Одначе в книжці треба аналізувати не тільки те, що сказано, але й те, про що... не сказано, щоб кінце добитись до „ухилів", і їх треба чітко встановити й висвітлити. Але критикові не вільно оперувати відірваними від цілого контексту цитатами, він повинен розглядати книгу в зв'язку з цілим, не вириваючи частин із контексту. Та цю самозрозумілу вимогу карикатурує Довгань завагою, що „відрив... від цілого контексту унеможливує правильне розуміння дійсного класового змісту й функції цього висловлювання в даному контексті". Критика не може обмежитись самим негативним становищем — вона мусить бути й позитивна. Ще в грудні 1929 р. висловився про те виразно Сталін: „Щоб не відстати від практики, треба тепер же взятись до розроблення всіх цих (економічно-класово-політичних) проблем з погляду нової обстановки. Без цього неможливе переборення буржуазних теорій, що засмічують голови наших практиків". Щойно з такої чисто негативної позиції кидає Сталін гасло: „творчих пи-

тань" у критиці, як бачимо, з найвиразнішою вузько партійною метою — протиставити „ворожим" концепціям „митриману" партійну концепцію. Та в практиці сходить усе властиво знову до негативної роботи — до вилучення „замаскованих, контрабандних" форм „ворожих" концепцій на марксистському фронті, щоб не втратити „більшовицької чуйности", „передбачливости", чи як воно називається, в таких політичних дописах. Протиставлення „позитивних" партійних поглядів у таких випадках є тільки маскуванням часто зовсім особистих доносів-обвинувачень. Зокрема підкреслюється значіння (розум. партійне) стилю: „Виклад, стиль книги — це зовсім не формально-технічний момент: з одного боку вони визначаються в основному змістом книги, цілою сукупністю її класово-політичних настанов, а з другого — мають величезне значіння з погляду засвоєння книги в читачівському середовищі". Важна тут і мовна проблема: „Класовий ворог, використовуючи таке ослаблення партійної пильности, здійснює в перекладній практиці ворожу мовну політику, намагаючись повернути розвиток даної національної мови на шлях націоналістичної відокремлености, на шлях протиставлення мовам інших братніх Радянських республік, — насамперед мові російській. на шлях одриву від живої мови широких трудящих мас". Отже — все те саме... Бо все основним буде: розкрити класовий зміст книжки та систему її ідей: одначе того мало: треба ще розкрити конкретну класову роль книги, чи іншими словами — викрити конкретне класове обличчя автора, що може бути або активним „ворогом", або тільки виявляти ворожі впливи. І тут набирає значіння проблема впливу книжки на читача та її певного соціального призначення, бо „мета радянської книги — одна: активне соціалістичне виховання певної читачівської групи", розуміється, не пристосовуючись пасивно до неї.

Отака ця „критико-бібліографічна оцінка". Ми спинились дещо довше над нею не тому, щоб вона приносила щось нове для марксистської критики на Україні, або щоб вона давала якісь справжні основи літературної оцінки книжки. Вона повторяє те, що вже аж до пересити знаємо від інших марксистів; а літературну чи мистецьку оцінку підмінює тут зовсім примітивна засліплена партійна агітка. Але Довганева книжечка підсумовує критичну марксистську працю і ґрунтує її не науковими чи мистецькими, а виключно партійними аргументами — і що найважливіше, ставить у властивому, вірному світлі ті „творчі питання" марксистської критики, що з 1930 р. (чи властиво з кінця 1929 р.) мали б творити нову її добу. Ті питання — як це безсумнівно показує Довгань — мають безумовно вузько партійне спрямування; вони не „творчі" по правді, а чисто негативні, оборонні, полемічні й вироджуються на наших очах у безприкладну нагілку на поодиноких людей. Сам Сталін є духовним батьком тих „творчих" питань, бо перед 1929 р. порушували їх не так нагально і не так зорганізовано.

У другій половині 1930 р. розповідає Овчаров, що поширюється й активізується дискусія з приводу творчих метод пролетарської літератури, зокрема навколо проблем стилю, але рівень цієї дискусії є недостатній: „переважає політичний наголос і далеко недостатня є теоретична уґрунтованість тез і позицій різних сторін".

Відає опрацювання наукових питань літературознавства — а це ж одна з основ літературної критики. Отже: політиканство і брак наукової підготовки характеризують дискусію про „творчі" питання. Справа йде про „єдину творчу методу пролетарського мистецтва", що має спиратись на філософії діялугу. І тут вириває низка проблем, як їх формулює нпр. Євг. Адельгейм за російськими взірцями. Ритм і метр мають бути пристосовані до темпів соціалістичного життя, як у російських конструктивістів. Слово пролетарського поста муєнєти характеризувати суспільні процеси за найактуальнішою ознакою — він шукає в дійсності її суперечностей, він „повинен знайти, виявити і підкреслити соціалістичні лінії нашої дійсности, довести їх ведущу роль, їх перевагу над рештками капіталізму" (І. Маца). Та багатьом бракує класової зневаги, а тимчасом „світгляд пролетаріяту — максимально об'єктивний світгляд: але ця об'єктивність невід'ємна від партійности". В проблемі теми стрічається нахил „підмінити революційне трактування теми самою актуальною темою". Одначе тема не може заступити проблеми пролетарської творчої методи. З хибного ідейного настановлення виходить композиційна безпосередність. Щодо образів, то мало є зображень реальної класової людини. Жанр повинен мати соціально-якісний зміст; тому велика роль припадає таким малим жанрам, як: гасло, сатира, епіграм і под. Емоція муєнєти стояти під ідейно-розумовим контролем. Така в головному програма „творчих питань" марксистської літературної критики. На таких підвалинах велась боротьба за „творчу методу" в українській пролетарській літературі в добу „реконструкції", що оборонялась проти „меншовицько-формалістичної" концепції Переверзева та „абстрактно-метафізичної" Безизадова. Центром цієї боротьби була програма пролетарського стилю. Та все ж таки — пише Щупак — „годі говорити про матеріалістично-діалектичну методу. Тільки через конкретизацію проблеми творчої методи, тільки через синтезування певних конкретних художніх явищ можна йти до правильного визначення основних завдань художньої творчости". „Творча" дискусія повинна заналізувати й обговорити нові процеси в советській літературі та доводити до усвідомлення ідейно-творчих засобів.

Отже найпереводіше місце в „творчих" питаннях української марксистської критики займає: ідеологія, не проблема ідеології, бо такої проблеми марксистки не признають — вона для них вирішена компартією. З особливою притиском домагались ідейної цілеспрямованости твору комсомольські критики, а 1928 р. пише Коваленко: „Високо досконала форма, що її поєднано з ортодоксальним монолітним комуністичним світглядом, така формула пролетарської літератури". Але три роки пізніше констатує Ів. Кириленко цікаве явище: „Характерне те, що останнім часом у деяких письменницьких групах встановлюється ганебна тенденція: Варто тільки написати ідеологічно витриманий твір, і тебе негайно зараховують до нездар, графоманів, підлабузників і взагалі до „літературних жандарів" (Хвильовий, „ЛІТ"). А 1932 р. навіть у художній практиці ЛОЧАФ треба було боротись за більшовицьку партійність. До чинників, що сприяли ідеологічному розвитку в літературі, належить змагання до великої форми — роману, що дає змогу охопити ширші ком-

плекси соціального життя. Тут можна було докладніше показати марксо-ленінське розуміння реальної дійсності. Пенхо-ідеологію письменника викривали марксистично часто аналізую його художньої методи, а це зводилося звичайно до зовсім механічного зараховання письменника до якогось відомого стилю — й оскільки стиль виявляв шир. ознаки романтизму, авторові причінали безцеремонно „буржуазну” етикету. Тут витворився безнадійний шаблон, бездушний схематизм. З натиском більшовицького терору зростає „ідеологія”, тобто партійна політизація, не тільки літератури, але й критики. Компартія вчисяє це на рахунок своїх культурних здобутків — по правді, це глибокий упадок літератури й критики.

З таким підкресленням ідеології вирішається й становище тематик, сюжету в літературному творі. Сюжет здобуває безумовну перевагу над мистецькими засобами, що й зумовлюються, на думку марксистів, сюжетом. Марксистично боряться за чіткий, міцно побудований сюжет. Брак виразного сюжету, брак провідного стрижня події є для них доказом індивідуалістично-анархічного сприймання дійсності, а це — „махізм”, „дрібнобуржуазність” і т. д. Навіть лірика не може, за Б. Коваленком, вдовольнитися відображенням самих емоцій та відчужань, а й вона є поезією матеріалістичною, громадською, актуальною, змістовною. Таку лірику називає він: предметною, фабульною, сюжетною, конкретною. Вибір теми йде з ідеологічного настанова і тому тема й проблема в творчості — це одне. Ідеологія допомагає письменникові вибрати з явних найосновніші, відкидаючи все неорганічне. Ідеологія й підкаже „найактуальніші” теми. І марксистська критика, звичайно за проводом більшовицьких політиків, почала підкреслювати такі „актуальні” теми — в першу чергу, зв'язані з „реконструктивною добою” п'ятиліток. Отже почалася кампанія за „єдиний інтернаціональний фронт пролетарської літератури” (тобто за нерозривний зв'язок із літературами СРСР, особливо з російською — проти теорії боротьби двох культур); за „радянський патріотизм”; за „соціалістичну батьківщину” й „соціалістичну народність”; за соціалістичний Київ. Водночас критика підкреслювала потребу опрацювати в літературі „реконструктивні” гасла господарської перебудови: колективізації (організація й технізація колгоспного господарства); індустріалізації (бо це, мовляв, боротьба за перемогу соціалізму) з історією фабрик; оборонності краю з темами про червону армію й под. При тому йде безнастанне впевнення про утилітарність мистецтва й, розуміється, партійності літератури.

З ідеологією в'яжуть марксистично, як ми бачили, нерозривно й стиль — друге основне творче питання в письменстві й критиці. Комсомольський критик А. Ключня розуміє стиль „моністично, як єдність ідеології, художньої творчої методи та оформлення”. Для нього стильова боротьба є „специфіка класової боротьби на літературній ділянці”, це не тільки літературна боротьба. Коваленко просто заявляє, що стиль — це закони мистецького оформлення ідеології пролетаріату, а творча метода має конкретизувати діямат у пролетарській літературі. Отже відкидається думка про надкласовість стилю, бо стиль є синтезом засобів відтворення дійсності

(Юр. Костюк) та відображає ідеологію й світогляд якоїсь класу. Так — усе сходить знову до ідеології.

Який же провідний стиль мав би відповідати більшовицькій ідеології? З досьогочасних стилів найбільше нападів прийшлося відержати романтизмові, а ще з того часу, як неоромантизм відродився у могутній творчості Мик. Хвильового. Роля романтизму в літературі підсоветської України довго полишалася доволі невизначена. Романтизм відкидали зовсім, як ідеалістичну методу трактування дійсності; або використовували його, як суму зовнішніх стилевих засобів; або створювали реалістично-романтичний стиль; або поєднували романтику з авантурним сюжетом. Головними ознаками романтизму вважає марксистська критика найчастіше: заглиблення в індивідуальну психологію, ліричні вставки, методи гіперболізації та заперечення реальної дійсності. Тому комсомольська критика безумовно заперечує романтизм, бо в нього бачимо „не класово-вмотивовану передачу боротьби, а виключні ситуації, (він) висуває примат індивідуума над колективом” і має „надкласове, а по суті обмежене дрібнобуржуазне розуміння дійсності за домінують. Цей стиль викривляє нашу дійсність, або присилає нашу увагу, змешчує труднощі, або навпаки впадає в паніку і розгублюється перед труднощами”. Романтики часто відображають у своїй продукції „тиск ворожої ідеології”. Що тут мається на думці передусім вплив українського націоналізму, цього хіба не треба аж виразно додати. Особливо не може шир. Коваленко простити Ів. Сенченкові, що він заговорив у „ЛЯ” про „українське Озівське море — а це ж національна романтика, поєднана з романтикою минулого. „Ми скеровуємо культурні процеси в напрямі інтернаціоналізації, а І. Сенченко не тільки намагається закріпити ті національні відміни, які є на сьогодні й які склалися в наслідок історичних процесів, він намагається ще розмножити всі національні відміни, розподіливши на районні й окружні відміни”. А це — „філістерське націоналістичне коріння” романтики! І ніяких компромісів з романтизмом марксистська критика не хоче припустити вже хоч би тому, що — на її думку — романтизм пізнає людину в статичному стані, як закінченого типа, і не організує читача для активної перебудови світу. Та не вважаючи на те, комсомольська література висунула гасло — романтики буднів, показуючи тим, що її критична теорія йде в розрив з практикою.

Також і символістичний стиль засудила рішуче марксистська критика, викриваючи „вороже” соціальне коріння його тенденцій. Зрештою ми бачили, як у післявоєнній порі символізм відживав своє значіння та переходив на інші стилі, а головні представники символізму переходили добровільно у марксистський табір.

Тому поважніша була боротьба з імпресіонізмом, коли до його представників зачислили й Хвильового і тим самим признали революційний імпресіонізм, поєднаний з романтизмом, основним стилем ранньої нег'и. Імпресіонізм — це, за марксистськими критиками, пив „дрібнобуржуазної” психології, це стиль притиснутих революційно соціальних пошарків, що роз'яснюють події в світлі свого „я”. Отже його основа — реалістична, тільки цей реалізм крайній суб'єктивний, індивідуалістичний; тому й марксистично його відкида-

ють, бо ж він не подає фактів у їх соціальному контексті. Хоч імпресіоністи проголошують динамізм, то марксистичні добачують у них тільки динаміку вишуканих настроїв, саме ідеалістичне відчуття.

Марксистичні поборюють також натуралізм і гостро критикують якраві еротичні малюнки в літературі. Проти хворобливого садистичного еротизму виступає С. Пилипенко вже 1923 р. і особливо багато закидів за те посипалось на Вал. Поліщука та його „Авангард“, що їх Овчаров називає пропагандою богемської розбещеної моралі, порнографії, аморальності, хворобою еротизму.

Вал. Поліщук був піонером конструктивізму, спіралізму. Але марксистичні не признають і конструктивізму, нпр. в інтерпретації російського теоретика Корн. Зелінського, що збудував поетику на протиставленні думки — емоції та оголосив форму за кайдани для думки й загалом у нього зміст бореться з формою. В цій конструктивістичній концепції бачать марксистичні психоідеологію дрібнобуржуазної технічної інтелігенції та продовження футуристичної школи. Найбільшим „гріхом“ конструктивістів супроти більшовизму є розуміння „соціалістичної реконструкції“, як боротьби з силами природи, без відповідної уваги для боротьби класу. У стилевих питаннях приєднуються конструктивісти до реалізму, трактуючи його, як суму засобів (отже без соціального еквіваленту). Конструктивістичний верлібр видається марксистичним критикам уже несвоєчасним, бо „пролетарська поезія прихильніша до організованого віршу“. Так марксистичні відкидають і поетику і філософію конструктивістів.

Конструктивісти зближуються подекуди до ліфівців типу „ЛІ“ та до літфронтівців типу „Літфронт“ і проти їх стилю боряться також марксистичні. Ті „ліви“ обороняють чин проти психологізму та заперечують емоціональне мистецтво і наближаються до фактографії. Але марксистичні добачили тут відрив психології від ідеології, зменшення пізнавальної ролі мистецтва й тим самим „переверзевщину“. Літфронтівці ділять дійсність на абсолютно позитивну й абсолютно негативну і не дають показу конкретної людини, виявляючи тим „механістичність“ та „антидіалектичність“ (або т. зв. „ликування дійсності“). А це знову — „переверзевщина“. Багато таких літфронтівських „помилкок“ допустились: російська РАПП та українська ВУСПП. Коли ще додамо відому нам боротьбу з неокласиками (що нібито в насестичному світоприйманні й розгубленості не орієнтуються в новій дійсності) та їх епігонами — то будемо мати найважливіші стилі, що з ними боролась марксистична критика.

Одначе разом із боротьбою проти різних стилів ішла боротьба й за створення відповідного „пролетарської“ літературі стилю — „змагання за домінуючу стильову лінію пролетарської літератури й за художню методу діалектичного матеріалізму, що визначає стиль пролетарської літератури“. Зразу компартія не могла рішитись на визначення якогось одного стилю для „пролетарських“ літературних організацій, але згодом почали марксистичні говорити щораз більше про реалізм, як панівний стиль пролетарської літератури. Цей стиль почав розвиватись приблизно з 1926 р. Його називано „пролетарським реалізмом“, а 1928 р. заговорено й про „соціалістичний реалізм“. Один з ентузіастів того пролетарського реалізму, Б. Кова-

ленко, бачить у ньому з одного боку ще напластування інших стилів: романтичного (недавнє минулого) й натуралістичного (побутовщина, протоколізм), з другого й особливості, що їх кількість буде збільшатись (динаміка дії й образу, матеріалістичність образу, вольові герої з пролетарської класи), хоч тут пролетарський реалізм наближається подекуди до „буржуазного“. Та після довгих омовлень виявляє Коваленко вкінці справжнє незакрите обличчя того пролетарського реалізму, що стане за „класову зяряддя в руках пролетаріату, бо має показати життя й боротьбу соціальних сил з погляду діалектичного матеріалізму, щоб це життя змінити“. Отже, „пролетарська“ література намагається засвоїти реалістичний стиль і сходить часто до реалізму наївного, примітивного, щоб тільки не відступити від діямату. Але цей реалізм знаходить марксистична критика вже в найраніших пролетарських письменників — хоч би й у „діалектичній“ боротьбі між революційним романтизмом і реалізмом. Та до 1926 р. ці реалістичні почини були ще заглушені. Одначе відразу характеризує „пролетарський“ реалізм виразна соціально-психологічна мотивація сюжету й типів у реальних рисах. У дальшому дали головну основу пролетаріалізму письменники з Молодняка й ВУСПП. З соціальною проблемністю входить цей реалізм у велику форму, в широкі полотна. Центральною проблемою для цих реалістів стає більшовицька політика, тематика більшовицького будівництва. Ці реалісти типізують свій матеріал та дбають за його соціальну й психологічну мотивацію, обминаючи калейдоскопічну гру фактів. Усе те має змагати нібито до простоти й масовості мистецтва (хоч по правді приносить політичну агітку). Збираючи все, І. Пятковський так визначає цей „новий стиль“: „Ми боремось... за пролетарський реалізм — стиль, що в основі художньої методи має філософію діямату, що всіма своїми компонентами відображатиме діалектику переходу радянського суспільства до соціалістичного, що через класову боротьбу зриватиме з дійсності всі й всілякі маски, що в основному не тільки допомагатиме розуміти суспільні явища своїм описом, а й допомагатиме активно перебудувати це суспільство“.

Серед тієї політичної ідеології мало було місця на позитивні мистецькі думки в „творчих“ питаннях. Так на дуже далекий план відійшла найважливіша проблема мистецької творчості — підвищення художньої якості. І тільки жива дійсність, що показувала раз-у-раз неможливо низький рівень перепеної більшовицькою ідеологією літератури, приневолювала марксистичні кинути хоч кілька фраз про конечність і художньої якості творів. Але й ця, здавалось би, така жсна вимога спотворювалась заскоружлим партійництвом: „Завдання піднести творчість на вищий щабель — говорити нпр. комсомолець Ів. Ісаєв — потребувало поширення тематичного діапазону, максимального просякнення тематики класово-політичним змістом“ і т. д. Критикова думка повертає заєдно до політики, що якраз обнижує вартість літератури. Це — безнадійно блудне коло. Тому ще за доби П. Постишева лунають навіть з урядової трибуни скарги на недостатню увагу до художньої кваліфікації письменників. Якби не великий талант деяких нечислених авторів, що вміють якось обійти накинени їм офіційно „творчі“ пи-



тання — письменство підсоветської України давало б зовсім безнадійну картину. І все ж з'являються і до нині в літературі підсоветської України твори, що стоять дуже високо з художнього і передусім технічного боку (віршовані переклади М. Рильського та М. Бажана, романи Ю. Смолича, Ю. Яновського, Івана Ле тощо). Це без сумніву відгуки того, що було до 1930 р.: творчих суперечок між літературними організаціями, літературної дискусії й найбільше позитивної праці інтелектуалістів з їх змаганням до створення української теорії поезії й прози.

А „творчі“ питання були настільки гальмою для справжньої творчості (на те ж пропала їх офіційна, марксистська критика!), що вони вкінці соромно провалились. Їх повне банкрутство проголошує у вступній статті прилюдно „ЛГ“ з 18. II. 1938 р.: „Творчий процес — основа основ роботи письменника — одійшов на далекий план — власне кажучи, його знято з порядку денного незчисленої кількості засідань“ (розум. СРПУ).

Бо „творчі“ питання, як знаємо, мали політичну, а не літературно-мистецьку мету. Так нпр. і до нинішнього дня полишається важною (і нерозв'язаною) проблемою — показ „більшовицького героя“. А такого „героя“ домагалась віддавна більшовицька верхівка, починаючи від Сталіна. І ще з поч. 1928 р. постановила московська міжнародня конференція революційних і пролетарських письменників, що „пролетлітература повинна дати художній синтетичний образ нової людини, що взяла владу до своїх рук“. Здійснення образу такого „героя“ в українській літературі йшло повільно; найзначніше досягнення на цьому полі — це Івана Ле „Роман Міжгір'я“. У квітні 1936 р. розвинув Постишев перед комсомолом образ такого „позитивного героя“: „Мені уявляються такі риси цієї людини завтрашнього дня. Це буде фізично здорова, всебічно розвинена особа з багатограним колом інтересів у житті і запитів до нього: це будуть люди великих творчих можливостей, високих творчих польотів: це будуть люди великого рівня культури, не тільки споживачі культури, а і творці її: це будуть люди, що не знають протилежностей між розумовою і фізичною працею; це будуть борці за цілковиту перемогу комунізму в усьому світі. Великі люди пролетаріату — Маркс, Енгельс, Ленін, Сталін — ця геніальна плеяда пролетарських мислителів-революціонерів своїм образом дають нам прекрасний зразок цієї справді нової людини“. І пішли покази „нової людини“ в десятках повістей, а критика поквально підхлюпувала передусім образи Сталіна у віршах і прозі. А до яких паралоксів доходило при тому, це показує хоч би згаданий вже випадок із владою й упадком Постишева. Однак все якось було тяжче виводити позитивного більшовицького „героя“ — його образ виходив блідий, схематичний і нежиттєвий. Здавалось би, що таким „героєм“ повинен стати робітник — але саме в робітничій тематиці література підсоветської України не дописала: досіль маємо тільки одне справді широке полотно з життя Донбасу, три романи М. Лединка — решта це речі менші й не такі часті. На це зведно нарікає марксистська критика, домагаючись у цілій низці статей опрацювання в літературі сучасного „творчого“ життя в Донбасі, Дніпрельстані, на заводах і под. І „виробничі“ теми почали заливати письменство,

однак справді вартіє створено тут хіба в обсягу виробничого роману (нпр. Ол. Кузьмич). Ще менше, ніж позитивні герої вдавався письменникам наказаний урядово мотив „творчої радості“. Хоч нпр. „ЛГ“ приблизно від 1935 р. крикливо пропагує цей мотив — у справжній літературі звучить він дуже чужими, штучними нотками. Найкращим доказом на те — слабе почуття гумору; на те й нарікає короткотривалий правитель України М. Хатаєвич у березні 1937 р.

Важною проблемою в марксистській критиці була й справа придбання нових кадрів для літератури. Тут звернено увагу передусім на молодняк. Це питання стало актуальне найбільше від повстання молодняцьких літературних організацій під впливом гострої суперечки про літературну молодь, що її почав своїми памфлетами М. Хвильовий. Раніше давав поради початківцям-письменникам „Плуг“, не занедбувала їх „Вапліте“ та ін., а й „ЛГ“ 1937 р. створила окремий „Куток початківця“. Ось які шляхи вказує для молодняцької поезії комсомольський критик М. Шеремет: ідейна поглибленість, широкі соціальні полотна, проблемність, напрямок пролетарського реалізму з метою діалектичного матеріалізму, висока технічна вмільість — а це шлях марксистської критики загалом. Але хоч у проблемі кадрів та кваліфікації молодняку вчинено багато, ця справа ніколи не наладилась задовільно — після хвилевого зриву вона зараз занепадала і літературний молодняк полишався без проводу, бажаного для компарті, не вважаючи на різні часописи й журнали, призначені для комсомольців. Ю. Костюк показує в окремій статті причини такого стану: неможливі пропозиції початківців щодо поліпшення зв'язку з ними; недостатнє влаштування консультаційних бюро; незорганізоване керівництво початківським рухом; брак літсторінок при окружних газетах; брак літцензентських гуртків при комсомольських осередках; необізнаність із марксистською теорією мистецтва; мале зрозуміння проблеми кваліфікації письменника; брак зв'язку з масами.

Підготовою нових літературних кадрів було також голосне в 1930—31 рр. гасло — призову ударників у літературу й критику, зорганізованого ВУСПП. Як знаємо, призов довів до з'яву великої маси ударників з-поміж робітничих лав. Щоправда, появились скептичні голоси про доцільність такого масового ударництва, але тих скептиків зараз проголошено „дрібнобуржуазними інтелігентами“, бо, на думку Щупака: „досягти гармонійної єдності світовідчужанні й світозрозуміння може швидше робітник, який має революційну психіку“, отже заводські робітники „безперечно будуть передовими творцями соціалістичного мистецтва“. Щупак підносить також голос за призов робітників-ударників у критику та виявляє слабі сторінки праці на цьому полі: „Наслідки роботи рецензентських гуртків у країні разі виявляються на літсторінках заводських газет, подекуди загальної преси, але журналів... вони надто мало сягають... Але ще менше було зроблено, щоб виховати ударників-критиків...“ Дуже інтересний образ цієї робітничої критики 1930 р. дає Ф. Ковалевський: „По всьому Радянському Союзу на підприємствах, при клубах, бібліотеках та червоних кутках організуються різні літературні, художні, робітничі й рецензентські гуртки, різні чита-

чинецькі об'єднання тощо". Робітничі гуртки є майже по всіх промислових районах України (Харків, Київ, Донбас, Дніпропетровське, Одеса, Криворіжжя). Тут робітники вивчають колективно літературні процеси та виявляють свою критичну думку, влаштовують літературні вечірки та диспути, запрошують деколи й авторів. Але бракує тим гурткам відповідних керівників, там майже не вивчають теоретичних питань, немає також пограм для їх праці. Ці гуртки організують звичайно бібліотеки. Гуртки мають навіть свій окремий орган: „Читач-рецензент“, додаток до журналу „Культуробітник“. Деякі гуртки видають свої бюлетені, звідомлення, стінгазети і вміщають там кращі рецензії. Вже з того бачимо, що такий масовий призов мав дуже поважні браки в самій основі, бо не було кому виховувати призовників. Але й для компартії видався він невинуватий — і скінчилось засудженням пропагаторів літературного ударництва.

Розуміється, марксистська критика не могла полишити на боці й проблеми читача (найбільше масового), що ним зацікавився передуєм згаданий К. Довгань, проголошуючи літературу й критику одним із політичних засобів. Критик — каже Безпалов — не пише для письменника; він „буде тим авторитетніший для письменника, чим авторитетніший він буде для читача... Критика апелює до читача насамперед“. Тому майже кожний марксист цікавиться не так самим читачем (хоч дещо сказано й про читачів: робітничих, сільських та под.), як більше впливом (суспільно-класовим) твору на читача. Тут є й нагода до політичних нападів та доносів на авторів. Заведено також звичай, що автори об'їздили з своїми творами гуртки читачів та вислухували в дискусіях думки публіки. Такі обговорення друкує нпр. „ЛГ“.

Як же відбилися ті „творчі“ питання на українській критиці? Вже підкреслено, що марксист, за наказами компартії, все посилюють домагання самокритики, що незабаром вироджується в крутіж божевільного самоопльовування. А й загалом стан української критики, зведеної до марксистського рівня, був маловтішний, тим більше, що в ній викривали заєдно „помилки“. „Причина похибок сучасної критики — у відсутності зв'язку її з... робітником і селянином... що бере книжки в бібліотеці, заходить у клуб, сельбуд, читальню“ — пише з поч. 1929 р. С. Пилипенко, пропагуючи й тут свою ідею масовізму. В 1931 р. зріє марксистський критичний фронт (катедра літературознавства в Інституті Марксизму, комісія літератури при київській філії УМЛ, збільшений вплив марксистів в Інституті Шевченка, зріє кадрів марксистських критиків), але він не міг дорівняти російському і був тільки його слабим епігоном. Щупак бачить 1932 р. такі хибні української марксистської критики: груповащина (її й зліквідовано цього самого року), недостатня конкретність, недостатня увага до молодих кадрів, хибна критична метода (занедбання художньої аналізи творів), шаблонність, вульгаризаторство, теоретичні помилки („голубельний“ зовнішній ідеологізм. „ухили“ й под.). Але й 1934 р. справа не поправлялась — критика дуже відставала при низькому теоретичному рівні та браку кваліфікованих кадрів. А і в Росії стверджує Безпалов, що марксизмом — денінізмом „не протистоїть жадна закінчена літературно-теоретична

школа“, але разом з тим „в даний момент критика — найслабша ділянка літературного фронту“. Подібне чуємо й на всесоюзному пленумі СРП з поч. 1935 р.: „Критика недостатньо охоплює літературні явища, не піддає аналізу багато важливих літературних фактів, недостатньо аналізує творчий шлях письменників, отже і не вказує їм на дальший шлях розвитку. Критика не пов'язує окремих творів письменника з цілим його творчим шляхом, не зв'язує тематично споріднені твори письменника...“. На Україні меншають з 1935 р. кадри марксистських критиків, і критика не зовсім відповідає компартійним вимогам. А як 1937 р. потрактовано марксистських критиків: Щупака й ін. — це вже знаємо. Тому можна сказати, що марксистська критика вкінці зовсім збанкрутувала перед більшовицьким урядом.

Так мусіло статися з критикою, що пішла на службу змінливим примхам панівної верхівки, що сповняла „замовлення“ аж до... самогубства. В такій критиці загинули марне й ті позитивні риси, що їх вона несла українській думці: тверезіший підхід до процесу творчості, взаємодіяння духових і матеріальних явищ, проблема читача, і передусім духовна організація сільської й робітничої маси з великою увагою до перших починів культурних, письменницьких і критичних масових рухів<sup>197</sup>).

## 18. ІДЕЇ Й ФОРМИ

Підведемо підсумки.

Після 10-літнього існування переживає наукова й літературна критика в підсоветській Україні глибоку кризу, ще глибшу, ніж художнє письменство. Криза позначається великим упадком наукового й престижевого рівня критики й цей упадок поглиблюється до нижнього дня. Українську теорію поезії й прози, вже наладану й упорядковану при допомозі не малою гуртка інтелектуалістів-критиків, заступають — за малими винятками — „творчі питання“ назверх у дусі діямату, в дійсності виключно у політичній службі компартії; вільна, об'єктивна думка підпорядковується партійним наказам; критика переходить одверто на партійного жандарма.

Та не вважаючи на цей провал у самій середині шляху, в критиці підсоветської України (і в українській критиці загалом) полишаються все ті самі невирішені основні проблеми, що повстають на протязі всієї післявоєнної пори: роля індивідуальності і маси в літературі й критиці, ідеї та форми (тематика й літературних засобів), створення панівного стилю, питання культурного напрямку (у відмінах: національне — Європа, Росія — Європа), боротьба за високу художню техніку. Ці проблеми творять стрижневий стовп української літературної критики.

Здавалось би, що в пролетарській літературі перемога масовізму — самозрозуміла, бо ж пролетарсько-більшовицький рух — масовий, а індивідуалізм засуджений марксистською філософією. Однак індивідуальність у критиці підсоветської України не то, що не здавалась, але виступила до гарячого бою, озброєна реальним

знанням. І з того бою вона не вийшла переможена. Бо з хвилиною, як марксисті тріумфували з фізичного покінання індивідуальності — масовізм у літературі й критиці виявив такі слабкі сторінки, що показався нежиттєздатний без визначного індивідуального проводу; а для компартії видався навіть загрозливий. Марксистській критиці прийшлося повернутися до теорії генія — хай і зумовленого соціологічним еквівалентом. Але з другого боку й індивідуальність мусіла поступитися перед масою, бо маса почала виділяти визначні одиниці, що скористали з проводу великих індивідуальностей. У зв'язку з тим постає на всю ширину проблема читача — і вперше в історії української критики глядять на літературний твір триплотно: з боку автора, самого твору і читача.

Говорім конкретно: неокласики з романтиками та попутниками зішлися із своїми пролетарськими антагоністами в непереможному бажанні до підвищення мистецьких вимог у письменника, передусім до високої техніки в творчості. А цей постулат став такий самозрозумілий, що перейшов навіть в офіційні промови компартійних провідників. Тільки руїна української поезики створила в підвищенні письменникової кваліфікації таку перешкоду, що скільки він не набув тієї кваліфікації до 1930 р., це для нього тепер уже важко (тому література потопає в калюжі політичної агітки).

Болючою проблемою в українській критиці загалом є відношення ідеї (тематика, сюжету) до форми (мистецьких засобів). Ця проблема вже давно перейшла з кабінету теоретика в живе життя, в сферу глибоких відчужень та просто... питання існування. З неприємною гостротою стоїть вона шир. у Галичині, а на підсоветській Україні вона трактується в аспекті: жити — не жити. Перемога ідеології в поезії зовсім не вирішила цієї справи, навпаки, показала ясно, що літературі загрожує плоска прозаїчність — і мистецькі засоби приходять до належного їм слова. Питання про живучість літератури, про її тісний зв'язок із життям і про її художність, про ролі поетичних засобів — стоїть одвертою раною в українському письменстві та критиці.

Не вважаючи на те, що марксистська критика здискредитувала ідеологію в мистецтві, — чистий естетизм, гасло: мистецтво для мистецтва знаходили мало ґрунту в українській критиці. Безперечні досягнення української теорії й критики (і літературної практики) в обсягу форми літературного твору довели до згаданої туги за підвищенням творчої техніки, але з другого боку відрив від життя (отже від ідеології) не уйшов безкарно навіть неокласикам. Майбутню української критики йде в напрямі високої ідеології, але тільки у мистецькому оформленні високого ступня. Ідейна агітка в творі, що претендує на мистецтво, безповоротно скомпромітована. Вона надто матеріалізує письменство і ще більше критику, а грубий матеріалізм (у виді шир. ортодоксійного діямату) зовсім руйнує мистецтво й критику, як це показують наглядно марксисті. Формальні досягнення здобуває українська література й критика надто дорогою ціною — і тому вони далеко перейшли межі теорії. Але з другого боку — виразна туга за міцно побудованим сюжетом, за виразною тематикою запевнює й ідеології визначне місце. Тому такої ваги набирає й проблема Європи. Вона вже вирішена в укра-

їнській критиці — на користь найвищих здобутків світової культури (Західна Європа — з азійськими й американськими впливами). А коли марксистська критика хоче повернути цей неможливий присуд у бік нерозривності української культури з російською, то це тільки епігонська сліпота на історичну дійсність і запізнене назадняцтво (зрештою більше теоретичне, ніж практичне). Так українська критика бореться за новий стиль, деколи в яскравих формах футуризму, динамізму... Марксистська критика рада бя створити соціалістичний (чи пролетарський) реалізм — але це напевно безнадійна справа. Всі літературні згуртування підсоветської України мають на меті створення нового стилю; велика частина тих згуртувань хоче його побудувати на руїні старих традицій. Вкінці критика погоджується на необхідність використати найцінніше із старого для побудови нового. Критика хотіла б цей новий стиль вивести з нового життя. Отже, вона змагає до реалізму. Але захоплення новим викликає романтику, і в побудові нового стилю бачимо боротьбу між неоромантикою і неореалізмом. Це — відвічна боротьба. Реалізм, покищо, перемагає, але романтика творить у сучасному письменстві України такі мистецькі цінності, що змагання між обома стилями в повному розгарі. Однак критика погодиться на який-небудь стиль, якщо тільки він — динамічний; без активного динамізму (не конче в душі В. Поліщука!) не прийметься в сучасну пору ніякий стиль.

З інших проблем критики підсоветської України важне питання інтернаціоналізації літератури. В своїй основі причиноється інтернаціоналізація до поширення обривів письменства та до зв'язків з усім людством. І здається, перші міжнародні літературні згуртування в Києві справді втягали українських письменників у літературні інтереси також інших народів. Але скоро обернули марксисті цю інтернаціоналізацію літератури проти українського націоналізму та у знаряддя русифікації (та поширення жидівського елементу в письменстві).

У змаганні до колективізації літератури й критики — гасло також нове в українському письменстві — доходило до призову ударників, творення масових рефуртків, колективних обговорень творів та под. Та найзаметніші були тут спроби організації масових голосів про літературні явища і безнастання дбайливості за молодняків-початківців. Щоправда, все те кінчилося партійною агітацією — але сама думка заслуговує на пильну увагу.

Ідея пролетаризації літератури поставила критику в особливе положення супроти села. Марксистська критика стала село підготувати до пролетаризації. Тому плужанський рух був відразу засуджений на невдачу. І ми бачили, як він перейшов на пролетарсько-селянську програму, як партія здержала його масовізм. З колгоспами прийшла й механізація сільської праці, а там — усе об'єднано під прапором індустріалізації, що стала одним із програмових сюжетів.

І загалом у добу „реконструкції“ змашиновано й тематику літературних творів. Марксистська критика видвинула цілу програму „творчих питань“, тобто п'ятирічних планів у письменстві, що стало тільки однією ланкою будови „соціалістичної культури“. Це

мали бути ті — Магнетобуди літератури, що до них залишилися тільки... програмами без виглядів на реалізацію. Індустрилізація літератури за партійними програмами господарського характеру — це фантом. Вона доведе хіба до вульгарного спрощенства, але не до бажаної марксистами синтези.

Вся маса літературно-критичної літератури підсоветської України поділяється щодо форми на два великі відділи: на віршовану й прозову белетристику та на журнально-часописні статті разом із рецензіями, замітками й под. Але критичну белетристику ми полишили на боці. Вона вимагала б окремої праці. Для прикладу згадаємо тільки, що сама бібліографія літературної дискусії в художній літературі й карикатурі обіймає 37 чч. (між ними вірш Вол. Сосюри „Неоклясикам“), окремими книжками вийшли Остапа Вишні „Вишневі усмішки літератури“ (Аспанфут, Плуґ, Хвильовий, Коцюба, Кошика, А. Любченко, Івченко, Коряк, Зеров, Меженко та ін.), Юрія Вухналя літературні гуморески (група Марс та ін.); дуже інтересні є віршовані сатири на літературні теми в „ІГ“, інтермедійні в „ЛЯ“ й под. Та найбільше видання з того обсягу дав Василь Атаманюк, що в своїх „Літературних пародіях“ зібрав 156 пародій на українські літературні явища й постаті різних авторів з 1918—27 рр. додаючи коротку історію пародії в українському письменстві<sup>100</sup>).

Між працями з обсягу української літературної критики, складеними прозою (нехудожньою, хоч літературну критику загалом — не без рації — зачисляють також до мистецької прози) найчастіше подибуємо рецензії, якщо полишимо на боці тисячі дрібних заміток про літературні справи. Вже „Книгарь“ 1918 р. поставив українську рецензію дуже високо, а в підсоветській Україні розвивалась вона гарно аж до 1930 р. під пером передусім згаданих інтелектуалістів. У 30-х рр. стає рецензія по журналах дуже рідким гостем, а по газетах ломиться під урядовим марксизмом. З 1935 р. видає урядовий „Літопис Друку“ окремим виданням щомісячний список рецензій. З усіх відділів друкованої книжки на Україні (в різних мовах) обіймає цей список за 1937 р. 1292 чч. зрецензованих творів (декуди більше число рецензій). Але з того на художню літературу припадає ледви поперх 200 чч., вчислюючи й російську літературу на Україні. Це посвідчує наглядно, як дуже впав рецензійний відділ на підсоветській Україні. Критики просто бояться писати рецензії.

Важне місце в літературній критиці займають на підсоветській Україні також газетні статті-фейлетони. „Літопис Друку“ вчисляє за 1937 р. яких 12000 журнальних статей у тамошніх українських та російських часописах; але художню літературу знайдемо ледве в яких 150 чч. (українських і російських). Отже на цьому фронті можна говорити про катастрофальний прорив.

Окрасою поважних літературно-громадських журналів підсоветської України, починаючи з „Червоного Шляху“, було щомісяця кілька більших статей про українські літературні явища. У 30-х рр. справа різко змінюється. Журнали (місячники) містять 1—2 такі статті, майже все пеймовірно слабкі. „Літопис Друку“ за 1936 р. на 10699 чч. журнальних статей знає всього не цілих 150 чч. журнальних статей українською та російською мовою про різні літературні справи.

Не багато з тих статей дає літературні огляди за якийсь довший час, але є кілька справді глибоких оглядів. Ще менше статей обговорює монографічно цілі напрямки. Найчастіше маємо тут характеристику або всієї літературної діяльності якогось автора, або тільки одного його твору. Звичайно маємо тоді нарис (етюд), що подає найголовніші риси творчости. Близько до того підходить літературна силуета, рідше літературний портрет із докладнішим унаглядженням характеристичних рис. Тоді стаття змагає до синтези, але переважна частина статей і рецензій — аналітична. Мадо є студій, оснований на наукових досягненнях; не багато теоретичних статей, що деколи стають просто порадами для початківців. Коли в літературній критиці суб'єктивізм загалом грає визначну роль, то вже рубрика „Трибуна читача“ висловлює чисто імпресіоністичні почування. Імпресіоністичні є й потатки, що виростають деколи до цілої статті.

Статті мають часто форми: полемічну (декуди пристрасну, аж до донощництва), дискусійну, оборонну. Сюди належать характеристичні для більшовизму — самокритичні статті. Та особливо цікаві є статті, що в них автори самі говорять про свої твори та про творчі наміри. Це повинна в українській критичній літературі — вона дуже важна для зрозуміння творів, їх генези та психології творчости<sup>100</sup>). Таких статей містить багато нпр. „ЛЯ“.

Монографічні статті поміщуються деколи, як вступні слова до видань творів письменників. Крім того критичні статті мають форму: організаційних програм, гурткових закликів, промов, доповідей, резолюцій і под. Мають вони і форму листів — звичайно покаєнних, та відповідей.

Такі були в головному ідеї та форми літературної критики на підсоветській Україні.