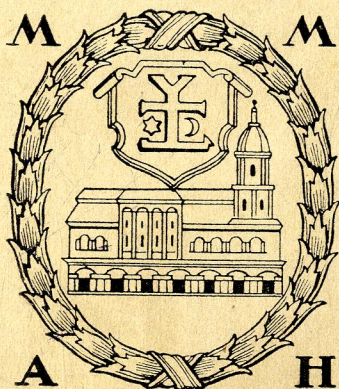


УКРАЇНСЬКА МОГИЛЯНСЬКО-МАЗЕПИНСЬКА
АКАДЕМІЯ НАУК

♦
ПРАЦІ ВІДДІЛУ
УКРАЇНОЗНАВСТВА
І

ЯРОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРНА
КРИТИКА
ПІДСОВЕТСЬКОЇ УКРАЇНИ



ЛЬВІВ-КИЇВ

П Р А Ц І
ВІДДІЛУ УКРАЇНОЗНАВСТВА

ТОМ I

ЯРОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ПІДСОВЄТСЬКОЇ УКРАЇНИ

10
ЯРОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ПІДСОВЕТСЬКОЇ УКРАЇНИ

ЛЬВІВ — КИЇВ

1939

LWÓW — KIJÓW



Ш 47 (24м)

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



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

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

ПЕРЕДНЄ СЛОВО.

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

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

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

Львів, вересень 1937 — березень 1938.

Я. Г.

С К О Р О Ч Е Н Н Я.

АсКК — Асоціація Комуністичної
 Культури
 Аспанфут — Асоціація панфутури-
 стів
 Аспис — Асоціація письменників
 В — Вапліте — Вільна Академія про-
 летарської літератури
 ВАПП — Всесоюзна Асоціація про-
 летарських письменників
 ВЛКСМ — Всесоюзний Ленінський
 Комсомол.
 ВОАПП — Всесоюзне Об'єднання
 Асоціацій пролетарських письмен-
 ників
 ВУАН — Всеукраїнська Академія
 Наук
 ВУАПП — Всеукраїнська Асоціація
 пролетарських письменників
 ВУСПП — Всеукраїнська Спілка про-
 летарських письменників
 Г — журнал „Гарт”
 Гл — „Глобус”
 діямат — діалектичний матеріалізм
 ЖР — „Життя й Революція”
 ІНО — Інститут Народньої Освіти
 К — „Критика” і „За Марксо-Ленін-
 ську Критику”
 КП(б)У — Комуністична партія біль-
 шовиків України

ЛА — „Літературний Архів”
 ЛГ — „Літературна Газета”
 ЛКСМУ — Ленінський Комсомол
 України
 ЛОЧАФ — Літературне Об'єднання
 червоної армії й фльоти
 ЛЯ — „Літературний Ярмарок”
 НГ — „Нова Генерація”
 Опояз — Общество пособия поэтичес-
 кому языку
 ОППУ — Об'єднання пролетарських
 письменників України
 П — журнал „Плуг”
 Пж — „Плужанин”
 Пр — журнал „Пролітфронт”
 ПМ — „Прапор Марксизму”
 РАПП — Російська Асоціація проле-
 тарських письменників
 СР — „Студент Революції”
 РЛ — „Радянська Література”
 СРПУ — Спілка радянських письмен-
 ників України
 ФОРПУ — Федерація об'єднань ра-
 дянських письменників України
 ЦК — Центральний Комітет
 ЦО — Центральний Орган
 ЧШ — „Червоний Шлях”
 ШМ — „Шляхи Мистецтва”

1. ПРАЦІ ПРО ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЛЯВОЄННОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ.

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

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

Якщо полишимо на боці недокінчену „спробу системи української літературно-наукової критики” Леоніда Білецького¹⁾, чи зовсім короткі статті на ту тему²⁾ та поверхові й дуже однобічні огляди сучасної літературної критики нпр. у конспекті Володимира Коряка³⁾, чи навіть поважні, але надто короткі завваги в історіях літератури А. Шамрая та Олександра Дорошкевича⁴⁾, згадаємо ще працю А. Ковалівського „З історії української критики”⁵⁾. Автор відрізняє докладно науковий дослід від літературної критики (її ознакою є чиста суб’єктивність), при чому певні наукові висновки служать знаряддям критичної боротьби, що має виявити злі й добрі сторінки творів та навчити письменників самої техніки писання; отже її метою є впливати на письменника зараз. Ковалівський подає нариси української критики від Куліша аж до наших днів, однак вдовольняється за часто самими бібліографічними титулами та назвами авторів.

Найважливішим, і навіть монументальним досягненням в історії сучасної української критики є книга А. Лейтеса і М. Яшека про „організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури”⁶⁾, де знайдемо багато матеріалу та бібліографічних даних також і для літературної критики. Але це тільки частина, за 10 років, української післявоєнної критики, як ще меншою частиною, бо ледве за 4 роки, є великий збірник матеріалів до літературної дискусії, виданий харківським Інститутом Шевченка⁷⁾.

Обік тих найважливіших і дуже нечисленних праць знайдемо ще деякі журнальні та часописні статті про післявоєнну критику в наукових оглядах українського літературознавства⁸⁾, або завваги про

неї при обговоренні сучасних літературних явищ, але це вже речі менші. Найбільше таких статей має харківський місячник „Критика”⁹⁹).

2. ВОЄННІ РОКИ (1914—1920).

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

Це правда, що в таких умовах важко було думати про літературну критику — актуальна воєнна політика займала всю увагу часописних співробітників. Та все ж воно якось дивно, що тодішня емігрантська преса поставилась доволі байдуже до українських літературних цінностей, хоч вони могли стати також немаловажним політичним аргументом. Тільки одна льозанська *L' Ukraine* здобулась дещо пізніше на більшу працю про всю українську літературу¹⁰⁰); інші часописні статті є принагідні й уривкові. Найчастіше обговорюють вони Шевченкову діяльність; віденські *Ukrainische Nachrichten* подають навіть більше число перекладів його поезій на німецьку мову¹⁰¹). Шевченка й висувала тодішня емігрантська преса на передову культурну й народню позицію, ховаючись разом із тим поза його плечі, коли не вміла сказати для чужинців нічого іншого про українське письменство. Це показує наглядно, як несміло виступали тоді українці перед світом, як вони не знали, чим із свого письменства зацікавити світ. Вони давали невірний образ своєї літератури, показуючи заєдно одного тільки Шевченка. З інших українських творів пошастило ще найбільше Слово о полку Ігореві — позатим відомості про українське письменство такі несистематичні й звичайно мізерні, що чужинець довідувався з них не багато про українську літературу. До того літературні погляди в таких статтях були найчастіше примітивні: поза зміст творів і чисто національне їх значіння виходили вони мало.

Під російською окупацією займають українські літературні справи ще менше місця. Найважлиша українська трибуна в межах Росії, московська „Украинская Жизнь”, не має в другій половині 1914 і в перших числах 1915 р. загалом ніяких окремих статей чи рецензій на літературні теми, а єдину загально-критичну статтю про українську літературу видрукувало харківське „Гасло”¹⁰²), звертаючись проти незручно пересаджених новітніх напрямків у сучасній українській поезії. З рецензій найзамітніші в одеській „Основі” 1915 р., що в часах важкої воєнної цензури не побоялась сказати неоднो сміливе слово — за те її й закрили.

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

двотижневик „Шляхи”¹³), що присвячував багато місця й літературі. Тут появляються деякі рецензії.

З 1916 р. пробує українська література вийти на нормальні шляхи. Але ані українська віршована поезія, ані літературна критика не станули на висоті свого завдання. Вони почали повертати до старих передвоєнних позицій. Львівські „Шляхи” опинилися в полоні давніх молодомузців, московський „Промінь” пішов під лад „Української Хати”. Тому, хоч „Шляхи” нав’язують дещо до Західної Європи, то „Промінь” відхрищується від усякого футуризму й відкидає загалом подібну „свистоплястку літературних юродців”¹³). Літературна критика не завважала, що півтора року світової війни змінили українську психіку і що довоєнна література може стати тільки підбудовою для нового життя. Ще 1917 р. „Шляхи” не передчувають¹⁵), що вже 1914 р. почав український вояк на кривавому боєвому полі творити зовсім новий прозовий стиль, стиль воєнний, що збирався запанувати всевладно в українській літературі, хоч власне 1916 р. появились уривки стрілецької епопеї з першої половини 1915 р.¹⁶).

А тимчасом події переростали українську критику. Бурхливий 1917 рік вирвав українську суспільність з квієтистичного сну. Оживає українське літературне життя, пожвавлюється й літературна критика. Щоправда, відновлений у Києві „Літературно-Науковий Вістник”¹⁷) животіє доволі анемічно навіть у великі часи 1918 і 1919 рр. (хоч і тут уже проглядає деяке розуміння нових літературних течій не тільки в участі свіжих поетичних сил, але і в деяких статтях¹⁸), однак глибше оцінює українське письменство московський „Шлях” за 1917 р., де обік старших виступають і майбутні визначні критики¹⁹). А вже київський „Книгарь” поставив рецензійний відділ високо, з’єднуючи для нього знамениті таланти²⁰). І „Книгарь” не покидає ще старих шляхів, але за 1918—19 рр. всів він подати у статтях і рецензіях дуже цінний образ тодішнього українського письменства.

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

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

Даремне намагається більшовицька критика покласти поживлення й віднову українського літературного життя на свій рахунок. Ця віднова почалася ще в довоєнній порі й набрала розгону в час вільнішого українського життя 1917—1920 рр., передусім у час української державности. Більшовики тільки старались спинити цю віднову — як досі, не зовсім успішно. Історія критики підсоветської України є й історією важких змагань із терористичним більшовицьким натиском. Зокрема знаємо, що нові письменники різних напрямків об'єдналися в Києві з поч. 1918 р. „Мистецьким Цехом” разом із театральними й малярськими діячами та рівнобіжно з чужомовними письменниками в „Майстерню мистецького слова” („Хлам”) і незалежними „Студією Музагету” та „Студією молодого театру”. Так зорганізована українська культурна сила стрінула навалу московських культурницьких сил у Відділі Мистецтв Нар. Комісаріату Освіти — та приневолити московських діячів відступити. Це була українська революція в мистецтві — літературно-мистецькі справи перейшли з того часу постійно в українські руки²¹).

3. ФУТУРИСТИ.

Вже 1913 р. виступає в Києві гурток футуристів із Михайлом Семенком у проводі. Вони розвивають свою діяльність у часі світової та визвольної війни, передусім від 1918 р. Не вважаючи на воєнну заверюху, видав Семенко 1918 р. тижневик „Універсальний Журнал” (2 чч.) та створив 1919 р. самостійне угруповання Флямінго, куди увійшов і знаменитий маляр Анат. Петрицький. Коли ж символісти з Музагету перейшли на півлегальне становище, рухливий Семенко знайшов вихід у заснуванні „Проф. Спілки Мистців м. Києва”, куди входили різні національності. Це була перша спроба культурної федерації в Києві. В 1919 р. почав виходити під редакцією Семенка тижневик „Мистецтво”, що став осередком молодшої генерації українських письменників різних напрямків²²). І в поезіях і в статтях протестує Семенко проти традиції, викликаючи розхристаною формою своїх писань справжні скандали й протести. Семенкова спроба заснувати в Харкові 1921 р. „ударну групу поетів-футуристів” не повелася; зате в літі цього самого року Ол. Слісаренко та ін. створили „Науково-мистецьку групу КомКосмос” (Комуністичний Космос) на комуністичних підвалинах („зарані одкидаючи будьякі компроміси з націоналістичними, вузько-міщанськими та угодницькими течіями” з метою „перевести найширшу інтернаціональну організацію революційних науково-мистецьких сил”). Мистецтво поставлене тут обік науки. У теоретично-мистецькій та громадсько-політичній роботі група наближається до пролеткультівства (т. зв. баданівщина). З приїздом Семенка до Києва 1921 р. творить КомКосмос у злуці з символістами доволі сильну організацію Аспанфут та проголошує смерть мистецтву²³), бо „футуризм приніс із собою революційно-деструктивну акцію, і процес виявився в силі численних „ізмів”²⁴), заявляючись за метамистецтвом, як синтезою поезії, малярства, скульптури й архітектури. Коли полишимо

на боці поклони в бік урядового комунізму (з „пролетарською” ідеологією) та вигуки проти „буржуазного” мистецтва, побачимо, що футуризм змагає в дійсності до конструкції, бо хоче зглибити істоту мистецтва та проаналізувати ближче мистецьку „фактуру”, вимагаючи рухливості в її обсягу, тобто повної волі в мистецькому оформленні. Панфути перетворюються незабаром на АСКК, чи Комункульт з ідеологією комуністичної екстремії („мистецтво... повинно бути засобом агітації й пропаганди ідей політичної боротьби”²⁵) — отже під напором більшовицької верхівки почала їм горіти земля під ногами. Тепер пропагують вони культ „великої техніки” та раціоналізацію побуту²⁶). В Одесі утворилась 1924 р. також футуристична організація українських та російських письменників „Юголеф”. Але вже 1924 р. відкололась від Комункульту київська організація „Жовтень”, що пішла дуже непевними шляхами „масовізму” в літературі²⁷). Інші комункультівці опинились або в „Гарті”, або у „Вапліте”, де бачимо незабаром і „Жовтень”. Та сам Семенко не здавався. Він заснував 1927 р. організацію лівого фронту та знаменитий місячник „Нова Генерація”²⁸), що виписала позитивну програму з поклоном у бік комуністичної верхівки та негативну з гаслами: „Ми проти: національної обмежености, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, нецтва, еkleктизму”. Організація назвала себе ще ВУСКК (Всеукраїнська Спілка робітників комуністичної культури), будуючи програму на ревізії всіх футуристичних (ліфівських) надбань в літературі та мистецтві... в пляні універсальної установки на комунізм та з метою злитися з ВУСПП.

І „Нова Генерація” виконувала сумлінно ті завдання, пробуваючи вивести українське мистецтво й письменство на шляхи широкого європеїзму — бо ж декуди розбита форма у писаннях новогенераційців, крикливі гасла, дикі наслідки з того, що ми привикли шанувати, це тільки той гучний тарарам та безтактність, що так часто супроводять молодість, чи нові течії. „НГ” — це велика заслуга М. Семенка. Важке було життя цього журналу, з одного боку давав він теорію свого „лівого” мистецтва²⁹), з другого розпрямлявся з своїми противниками, найбільше з агітаційними марксистами³⁰) та обороняв українську літературу супроти Москви³¹). Коли ж до того „НГ” заявила за формальною метою³²), її скоро зліквідували — 1930 р. вона перестала виходити. Найвизначнішим критиком „НГ” був О. Полторацький, один із замітніших теоретиків української поезики.

„Ліві” погляди відбила також створена з кінцем 1925 р. в Москві Спілка пролетарських і селянських письменників в РСФРР (Село і Місто) — Сім. „Маніфест” Сім³³) визначається багатомовністю та свіжою вірою в майбутнє української літератури. Він іде проти „християнсько-буржуазної цивілізації” та виходить від марінеттського й семенківського футуризму, від організації Троно і навіть від динамізму, проголошуючи „червоний ренесанс” — „як історичну добу, що для комуністичного суспільства буде тим, чим був для нас гуманістичний ренесанс: предтечею економічної та культурної революції”. Цей ренесанс прийде із Сходу (пор. М. Хвильовий), але не з Росії й хіба „в українській літературі, в літературі

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

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

4. СИМВОЛІСТИ.

Загалом зразу могли письменники підсоветської України гуртуватися дещо вільніше й разом із тим мала більше волі й літературна критика. Організується далі група символістів, що своїми починами сягає ще кінця XIX ст. і в часи української державності доходить до розцвіту. Вже 1918 р. кидають символісти гасло: мистецтво для мистецтва³³⁾, а їх „Літературно-критичний Альманах” за ред. Як. Савченка виступив так гостро проти старших поетів (Григ. Чупринки), що видавництво „Грунт” відмовилось далі видавати його. Але символісти творять 1919 р. товариство й журнал „Музагет”³⁵⁾ (замість ранішої „Білої Студії”) та літературно-мистецьку „Студію” з ідеологією: „Творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою вищою над колектив і коли, не підлягаючи колективові, все таки почуває національну з ним спорідненість”³⁶⁾. За такі сміливі (в часах більшовизму) гадки закрито друкарню, де друкувався місячник, а музагетці мало не попали в тюрму.

Індивідуалістичні позиції треба було скоро здавати і дехто з символістів опинився в альманаху „Гроно” 1920 р.³⁷), де вже читаємо, що „творчість повинна бути така, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівновартні”. Обік символізму бачимо в „Гроні” впливи імпресіонізму й футуризму. В найближчому році видають гроністи збірник „Вир революції”³⁸) з нахилом до т. зв. динамізму, що його характеризують сильні особисті почування; 1926 р. учасники того збірника опинились в організації „Авангард”. Частина музаетців пристала 1923 р. до неокласичної „Аспіс”. Так символісти обертались між найвизначнішими течіями в післявоєнному українському письменстві.

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

турних процесів, оснований на гарному пізнанні європейської поетики (російської, німецької). Марксистська критика зближає Савченкові думки про „письменство, як засіб та методу відтворення” — до думок Переверзева, а „конструювання світу” — до російського теоретика футуризму Чужака, признаючи за домінантний стиль у Савченка — романтичний³⁹). Виступаючи проти неокласиків (за їх „літературшину” й відірваність від життя та нібито епігонство) та проти Хвильового, символісти зблизились добровільно до марксистів та пішли „на замовлення доби” — і може тому деякі з них (нпр. Савченко) продержались у критиці підсоветської України до нинішнього дня, але їхня критика втратила давно свіжість і глибину та перемінилась в офіційне партійництво.

5. АКАДЕМІСТИ Й НЕОКЛАСИКИ.

Розуміється, і давній вплив публіцистичного літературознавства, репрезентованого Сергієм Єфремовим, не устав⁴⁰), хоч Єфремов переходить все більше до наукового досліду в працях ВУАН. Твориться навіть 1921 р. група „єфремівців”, що 1930 р. кінчить відомим процесом СВУ (від 1925). Ще 1928 р. видала київська Академія збірник „Література”, — але він мав більше історично-науковий характер і порушував не багато справ із літературної критики⁴¹).

Науково-дослідча є у великій частині й праця українських неокласиків, що разом із тим дають і найбільших сучасних українських літературних критиків з небуденною освітою та виробленою методологією. І вони також розгорнули свою критичну діяльність ще за української державности й опісля, зблизившись до ВУАН, створили 1921 р. окрему організацію⁴²) та взяли участь у згаданому збірнику „Література”. Разом із частиною колишніх музагетців зорганізувались вони 1923 р. в київську Аспіс⁴³), але з неї відокремлюється вже 1924 р. Ланка (без неокласиків), що 1926 р. доповнюється деякими новими іменами⁴⁴) і переорганізовується на Марс, щоб у зв’язку з Вапліте ліквідуватись 1928 р. Властиві ж неокласики активізувались передусім у 1924—25 рр. та знайшли симпатії в деяких членів Гарту і на сторінках харківського „Червоного Шляху” та київського „Життя й Революції”.

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

жвавляють свою діяльність від 1923 р., коли повстає харківський „Червоний Шлях”, що критикує гостро неокласиків, але й признає їм великі цінності у формі й культурі змісту⁴⁵) та разом із київським „Життям і Революцією” (від 1925 р.) отвирає для них гостинно свої сторінки. Може бути, що на це пожвавлення вплинув також виступ російських неокласиків у московській групі „Лирический Круг” та в декларації 1922—23 рр., але велика трійця українських неокласиків (Зеров, Филипович, Рильський) склалася ще в 1917—19 р., передусім 1918 р., коли Зеров був редактором знаменитого „Книгаря”. Всі неокласики є й визначними поетами, а свої домагання в літературній критиці висловили вони вже 1922 р.: 1) ґрунтовне вивчення в українській літературі того, що є справжня вершина; 2) засвоєння показнішого із всесвітньої літератури; 3) підвищення літературної техніки; 4) створення форм власних, не проказаних із Москви. Це була постійна платформа неокласиків, опісля тільки деталізована та розвинена ширше передусім у союзі з неоромантиками (М. Хвильовий) у великій літературній дискусії 1925—28 рр. У практиці спирались неокласики на символістичну техніку та акмеїстичну поетику, взоруючись передусім на грецько-римській класиці та на французьких парнасях. Символізм, акмеїзм, футуризм та рафінована народньо-поетична спадщина у Тичини з’явилися одночасно і разом боролись проти кволих настроїв „Української Хати”. Одначе шляхи неокласиків і символістів розійшлися, коли символісти взяли курс на „замовлення часу”. Коли ж Хвильовий кинув гасло: Європа чи Просвіта (або: Зеров чи Гаркун-Задунайський), неокласики станули лавою за Хвильовим і на київському диспуті 1925 р. Зеров вияснив, що „Європа в статті Хвильового то є символ міцної культурної традиції, суворой життьової конкуренції, суворого мистецького добору” та заявився (з Могилянським і Филиповичем) проти „вопіюючого неуттва, яке в нашій літературі почало розташовуватись” найбільше під видом т. зв. масовізму, проти „гуртківства і гурткового патріотизму, гурткової виключности в наших літературних відносинах” (або, як сказав Могилянський, за „негативне відношення до тих, хто похваляється своєю ідеологією, але художньо безсилий”) та проти неуттва в літературній формі. „Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в останніх її вислідах, але і в її основах” — і відсіль гасло: „До джерел! ad fontes! до тісного зв’язку з культурною Європою без ніякого посередництва, особливо російського (нпр. правильний шлях у знавця німецької й англійської літератури Освальда Бургардта). У літературній критиці пробує Зеров схопити в письменниковій творчості передусім чотири риси: ідейну еволюцію на тлі біографічних чи історично-суспільних умовин, жанрову витриманість, поетичні засоби в обсягу стилевих шукань та поетичний вислів; при чому порівняний елемент переходить часто в історичний. Зеров слідить, скільки ідейний бік творчості відповідає органічному зв’язкові з мистецьким наставленням та показує, як ідейне перевантаження відбивається некорисно на всій творчості. Коли ж письменникові властивий тільки один жанр, то в інших він виявить мистецьку непорадність. Із поетичних засобів цікавить критика найбільше розгортання поетичного образу, а в стилевому оформленні він шукає

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

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

Та в дійсності перемогли ідейно і на далеку мету такі неокласики. Не вповні оправдалися їхні побоювання щодо „масовізму“ в літературі — з маси письменників, призваних Плугот, Гартот і Молодняком, вибилося декілька справжніх талантів. Але це сталося тільки тому, що ті організації (разом із Сергієм Пилипенком, головним антагоністом неокласиків і неоромантиків) пішли вкінці єдино правильним шляхом, вказаним неокласиками та неоромантиками: стали вчитися для підвищення письменницької кваліфікації на світовий культурний рівень, і гасло за тією технічною досконалістю не перестає лунати навіть в офіційних еунунціях про українську літературу, нпр. у київській „Літературній Газеті“ 1936 р.⁴⁶).

6. КОНСТРУКТИВНИЙ ДИНАМІЗМ.

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

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

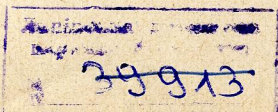
В сумі оця більше чуттєва, ніж логічна програма викликала загальне невдоволення, а й властива творчість динамістів не все гармонізувала з їхніми гучними закликами. Зокрема їхню „експресивність” почувань означено, як вибухалий еротизм та порнографію. „Авангард” самоліквідувався 1929 р., переливаючись частинно в „НП”. Однак щира боротьба за європейські культурні досягнення була б принесла певне кращі користі, якби в цій організації знайшлося більше таких талановитих та рухливих людей, як Вал. Поліщук⁴⁹).

7. УКРАЇНСЬКА ТЕОРІЯ ПОЕЗІЇ ТА ПРОЗИ.

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

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

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



1199

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

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

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

дають і досі привід до живих суперечок в українській поезиці та критиці. Коли одні українські дослідники піддаються безумовно Потєбніному авторитетові й хочуть усю поезику повести за його проводом (пор. Леон. Білецький), коли ще 1925 р. в підсоветській Україні протестують проти того, що „так живцем ховануть зараз, внаслідок непорозуміння, лінгвістичну теорію поезії, письменства, геніяльним проводирем якої у нас на Україні і в Росії був український вчений О. О. Потєбня” (В. Харцієв), то вже 1927 р. редакція „Молодняка” мусить застерігатись проти чистого потєбніянства, „з яким Редакція солідаризується тільки в сфері поетичного слова (не в сфері всієї белетристичної фактури)” — а там, під тиском офіційних кол, змішують Потєбню з марксизмом (А. Машкин, В. Коряк), щоб вкінці промостити шлях чисто матеріалістичному марксизмові⁵⁰).

Духовним спадкоємцем Потєбні оголосило себе й російське товариство „Опояз”, що від 1917 р. почало видавати „Сборники по теории поэтического языка”, хоч один із його провідників, Віктор Шкловський, заявився відразу проти потєбніянського звужування обсягу поезії тільки до образу і хоч опоязівці намагались поширити основні признаки поезії ще й на ритм і звуки. Безперечно заслуги опоязівців для досліду форми й техніки поетичних та прозових творів, не вважаючи на їхній нахил до вузької технічності та суб’єктивного естетизму, придбали їм назву „формалістів” (дуже умовну і не все справедливу) і, хоч між ними знайшлися поважні та справді глибокі знавці поезії й прози — мусіли вони уступити під напором комуністичного марксизму. Проти опоязівського формалізму виступили відразу П. Коган і Л. Троцький і далі розгорнулася жива полеміка між опоязівцями й марксистами (М. Бухарін, А. Горнфельд, С. Бобров). Скоро опинились поза „Опояз”-ом такі теоретики поезії, як Віктор Жірманський та Б. Томашевський, а 1927 р. полишились там ще: теоретик прози В. Шкловський, дослідник форми Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов. Однак 1930 р. резолюція президії Комуністичної Академії доглянула в опоязівщині небезпечну для комунізму „переверзівщину” та відміну (нео)кантіанства і засудила її разом із об’єктивно-ідеалістичними поглядами, суб’єктивно-соціологічним неонародницьким напрямком, еkleктиками й вульгаризаторами та естетською імпресіоністичною школою⁵¹).

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

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

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

Рівночасно починає появлятися низка поважних теоретичних студій з обсягу теорії поезії і прози. Ще в першій половині 1930 р. „Кабінет теорії та методології літератури” в Харківському Інституті Т. Шевченка, за керівництвом Ол. І. Білецького, ставить собі в робочому плані за головну тему роботи: „Теорію та соціологію літературних стилів” з широкою програмою, спертою на українських, російських та європейських дослідках; і з повідомленням, що деякі такі праці не то що готові, але й віддані до друку⁵³). Однак з того всього мабуть нічого не вийшло, бо прийшла зміна курсу: в найближчому році оголосив „Літературний Архів”, орган Інституту, статтю про „Перебудову роботи Інституту Т. Шевченка” в дусі марксістському, тобто політично-агітаційному. Тут уже той сам кабінет заявляє: „Після перерви кабінет розпочав роботу лише з січня 1931 р.”. І далі: „Орієнтовний план роботи” на 1931 р. намічує ще також — між іншим — стилеві проблеми не тільки марксістські, але рівночасно „вирішено ґрунтовно перебудувати всю роботу кабінету... Було ухвалено всю науково-дослідчу роботу к-ту скерувати і постійно провадити в трьох напрямках: 1) Боротьба з „меншествующим ідеалізмом”, переверзанством та гегельянством; 2) боротьба з вульгарним, буржуазним соціологізмом, лібералізмом, гуманізмом; 3) боротьба з формалізмом, естетизмом, фактографією. Над якими б питаннями теорії та методології не працював кабінет, він завжди мусить спочатку теоретично обеззброїти всі роботи представників різних антимарксистських буржуазних і дрібнобуржуазних течій... довести їх ненауковість і шкідливість на даному етапі розвитку марксо-ленінського літературознавства”. Таке насильне спрямування науково-теоретичної праці на послугу вузькому партійництву відразу розбило всю працю кабінету: „Порядком самокритики треба відзначити, що кабінет не спромігся як слід розгорнути роботи, не зміг притягти до роботи кабінету більшої уваги цілого колективу Інституту, не зміг своєчасно реагувати на всі події сучасної теоретично-методологічної боротьби... Пояснюється це певними „об’єктивними” та суб’єктивними причинами — в першу чергу відходом старшої генерації наукових співробітників від теоретично-методологічної роботи, небажанням її брати участь у дискусіях, в обговоренні найактуальніших та найгостріших питань сучасного літературознавства, переходом окремих наукових співробітників до інших кабінетів і т. ін.”⁵⁴).

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

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

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

Однак марксизм, що поставив себе в опозиції супроти „формалістичного” потебніанства і зв'язаного з ним неокантіанства, скеровував поетику все нагальніше в бік філософії діалектичного матеріалізму. Він засуджує естетичний погляд Імануїла Канта і кантіанців, що мистецтво — це продукт генія, і наближається до естетики Гегеля, хоч засуджує вкінці й гегельянство, бо Гегель не признавав мистецькому творові ніяких зовнішніх цілей, добавляючи в ньому тільки єдину мету: здійснення прекрасного та насолоду з нього. Але хоч Гегель виводить закони естетики з законів духа, все ж таки він вкладає естетичні проблеми в загально-філософську схему діалектичного розвитку ідеї, що — на його думку — відчувається в реальному світі й повертає до себе аж на вищому розвоєвому ступні (невизначена форма ідеї, матеріальна-людська, духовна — діалектична тріада). Разом із тим критикує Гегель основно Кантову естетику, поєднуючи мистецтво з соціально-економічним ґрунтом та суспільним ладом⁵⁵). Гегель мав безпосередній вплив на естетичні погляди марксієвського мистецтвознавця Г. В. Плеханова: „Гегель, як діалектик, має більше значіння для пізнішої марксієвської естетики, ніж Гегель, як соціолог, бо діалектичний метод у Гегеля надзвичайно суцільний і розроблений, і марксистам-мистецтвознавцям залишалося поставити його з голови на ноги, підвести під Гегелеву діалектику в застосованні до естетики — матеріалістичну базу, взяти за основу плеханівську теорію надбудови” (Б. Коваленко). Захопившись Дарвіном, зводить Плеханов почини естетичних почувань до біологічних причин та признає первісному мистецтву частинну позасвідомість і позаідеологічність, викреслюючи себе тим чином із рядів правовірних марксистів, хоч — як завважує П. Колесник — „в свій час пропагатори плеханівської ортодоксії” висували Плеханова, як єдиного теоретика з питань марксистської естетики⁵⁶).

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

нин критикував плеханівську естетику, нпр. Плеханове кантіянство (надеуспільне пояснення теорії мистецтва для мистецтва). Ленінська теорія „культурної революції” голосить, що мирним способом, без пролетарської революції, пролетаріят не може перетворити сам себе. Після встановлення пролетарської диктатури далшим завданням пролетаріату є опанування культури (наука, література, мистецтво, звичка, побут, моральність і под.), що повинна мати класову (пролетарську) основу. Супроти А. Богданова та Бухаріна (що хотіли руїни „буржуазної” культури та створення нової без зв'язку з попередньою при допомозі окремих „Пролеткультів”, що їх працю пролетаріят має тільки сприймати) та супроти Л. Д. Троцького (повне заперечення можливості пролетарської культури — за К. Кавтським) уважав Ленін за можливе створення пролетарської культури, як закономірного розвитку попередніх культур. При знищенні розриву між теорією й практикою наука, мистецтво, література, мораль... повинні бути підпорядковані боротьбі за соціалізм. Вони стають здобутком усіх трудящих, і пролетаріят сам висуває провідні культурні кадри. До того потрібне перевиховання найширших мас. Це має бути соціалістична інтернаціональна культура, що передбачає й розвиток національних культур (як говорить і Сталін). Конечні тут: боротьба з релігією та „самокритика”, як того домагається також Сталін⁵⁷).

Та сам Ленін заявляє: „Тільки світогляд марксизму є правдиве виявлення інтересів, погляду і культури революційного пролетаріату”. І він розвивав — пише Колесник — „вчення Маркса-Енгельса про реалізм у літературі і в своєму вченні про партійність літератури поклав основи нового реалізму... а саме реалізму соціалістичного”. Маркс думає, що немає форм свідомості поза суспільною діяльністю, а основою суспільного життя є продукційні умови та народжена ними класова структура, що й визначають усі ідеологічні надбудови. Зміна цих умов спричинює зміну змісту й форми мистецтва. Тим самим Маркс і Енгельс поборювали ідеалізацію, індивідуалізацію мистецтва та обстоювали його партійність (пор. Ленінову статтю „Партійна організація й партійна література”), висловлюючись проти тенденційності в мистецтві. Вимагаючи єдності між ідеєю й її мистецькою реалізацією, вони ставились дуже уважно до стилістичного оформлення літературного твору. Отакі думки Маркса й Енгельса вміли Ленін і Сталін, як показано, використати для повного покорення культурно-літературних процесів вузько партійним цілям⁵⁸).

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

їзму), що у сполученні з принципом співжиття творить принцип реальності. Євген Перлін доказує, що „т. зв. естетичні насолоди так само, як і процес творчості, мають своїм прикорнем... підсвідоме”, при чому головна роль належиться т. зв. Едиповому комплексові („з комплексу витіснених сексуальних потягів виникає художня творчість”) — отже „художня творчість повстає перед нами, як складний факт, що виявляє наші підсвідомі потяги... в такому виді, що наша свідомість проти цього не перечить, наші соціальні звичаї не порушені” (щось немов Арістотелева „катарсис”). Та подібні думки, як згадано, в українській критиці ще дуже спірні, або й просто відкинені⁵⁹).

Багато менше зв'язків показує українська критика з німецьким філософом Едмундом Гуссерлем⁶⁰). Його логічні досліди та феноменологія разом із працями Вільгельма Дільтейя дали підклад естетичній системі Оскара Вальцеля, що пробував створити наукові основи в досліді поетичного твору з метою: показати поетичний твір, як мистецьку цілість саму в собі та в зв'язку з іншими мистецькими творами (малярськими та ін.) даної доби⁶¹). Деякі Вальцелеві праці перекладено й на російську мову — так познайомилися з ним і на схід від Збруча⁶²). Також психологія мови Вільгельма Вундта зачіпала дещо українських критиків — передусім у тій формі, що її маємо в естетичних працях Ельстера⁶³).

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

Та не тільки світова філософічна думка відіграла важну ролю в українській поезиці й критиці. Також і найважливіші світові поетики й стилістики мали поважний вплив і на українських теоретиків поезії й прози. Що старі теорії не втратили ще свого традиційного значіння, на те вказують нпр. постійні цитати з Арістотелевої поетики, чи Горацієвої *De arte poetica*, а французьку *L'art poétique* Н. Буальо перекладено недавно на українську мову⁶⁴). Ще далі має великий вплив передусім у Наддніпрянщині російська поетика Олександра Веселовського⁶⁵).

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

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

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

Якщо відчислити різні німецькі естетики (аж до Йогана Фолькельта, Теодора Майера та ін.) до філософічної ділянки, то побачимо, що українські теоретики обзнайомлені з німецькою теорією поезії та стилю на великому просторі часу від Лессінґа до Рудольфа Лемана, Фрідріха Гундольфа, Рудольфа Унґера та ін. Зокрема спинаються сучасні українські теоретики й критики на німецькому експресіонізмі — йому й присвячено навіть низку статей в окремій книжці, що охоплює цей напрям у різних царинах мистецтва та головних його представників⁶⁸). Це тим замітніше, що експресіонізм підкреслює зацікавлення душевним життям та суб'єктивізмом. Але українські теоретики й критики не полишили на боці також і французької поетики, естетики й критики, починаючи від французького неокласицизму XVII ст. і далі від великих критиків XIX ст.: Тена, Сент-Бева, Брюнет'єра та ін., аж до найновіших представників літературної критики. Крім того у письменників підсоветської України припала немаловажна роля американській літературі; разом із тим відбилась також американська теорія мистецької прози. Із слов'янських народів, поза росіянами, стоїть українська критика на захід від Збруча у зв'язку найбільше з польською, наслідком живішого зв'язку молодшого покоління українських поетів з польськими поетами. Загалом українська критика підсоветської України ознайомлюється систематично із світовим теоретично-критичним літературним рухом чи то в перекладах російських підручників західноєвропейської літератури (Луначарського, Фріче, Гальперина й тов.), чи в оригінальних статтях, або й окремих книжках про світовий письменницький рух⁶⁹), чи в добре ведених оглядах світового літературного й критичного руху по поважніших журналах (нпр. у „Критиці”⁷⁰). Вкінці тільки зазначимо, що й сучасне світове мовознавство не полишилось без впливу на українську теорію поезії й прози нинішньої пори, як це показують хоч би праці Л. Булаховського та ін.

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

Теорія йшла, як сказано, слідом за літературним розвитком — хіба урядові „марксистські” розпорядки тягнули за собою й письменників. Коли в перших післявоєнних роках почали українські поети засикувати літературу масою віршів, виявилась потреба подати основи українського віршування та поетичного складу. Так з'явилися короткі практичні поради для початкових віршописців, написані такі самими поетами: Валеріаном Поліщуком і Майком Йогансеном (рима, асонанс і под.) та більший підручник Степана Гаєвського, що видержав два видання, хоч складений за старими зразками, пристосованими до прикладів з нової української оригінальної і перекладної поезії⁷¹). В Галичині майже рівночасно переважно шкільні потреби викликали також ще доволі елементарні підручники стилістики й поезики Володимира Домбровського, що, спираючись на деяких німецьких поетиків від Рудольфа Готшала аж до психолога Ріхарда Мюллера-Фрайенфельса, на новіших російських (до 1923) та українських теоретиках і на польських педагогах, не без впливу, розуміється, ще й класичної поезики, — зводить так в одне деколи дуже суперечні теорії. Тому розуміти поезії вони не навчать, бо вийшли доволі непрозорі й неясні, без поглиблення словесної творчости, при тому якісь сухі — хоч, не вважаючи на всі ті слабкі сторони, годі їм відмовити деякого помічного значіння в шкільній науці⁷²). Для школи й елементарної практики призначена також „Теорія письменства” Мод. Левицького⁷³) і різні заочні курси української та всесвітньої літератури з теоретичними вступами. Цілу методику навчання літератури в школі дали передусім: Ол. Дорошкевич, Анат. Машкин, Мик. Самусь⁷⁴).

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

вати техніку українського вірша, приймаючи за Андрієм Бєлим, що „неподільна єдність змісту й форми є головний канон естетики”. Він обговорює ритмічно-метричну еволюцію аж до верлібру М. Семенка й П. Тичини, строфіку, тоніку, евфонію, рими та кінчить усе багатомісною бібліографією. В сумі дістаємо цінний трактат про істоту українського віршування. Відомий поет-символіст Загуд, вихований ще в Буковині на німецьких взірцях, сплачує вже данину сучасним умовинам, коли глядить на мистецтво, як на життєву потребу, та вимагає від поезики, щоб була еволюційна й соціальна, бо вона має справу з фактом соціального характеру, але в дальшому з'ясовує істоту поетичного мистецтва (поезія доповнює практичне життя, бо виходить із життєвої потреби людини: із задоволення естетичних вимог), виясняє форми образної й образно-ліричної поезії та засоби зміцнення образності й емоціональності мови; отже обговорює властиво поетичну форму, може за подрібно і з надміром матеріялу, одначе дуже корисно для поетичної аналізи⁷⁵⁾.

Та до найвищого розвитку доходить українська поезика в творі Бориса Навроцького „Мова та поезія”. Це вже ціла система основних проблем історично-літературного досліді (хоч Ол. Білецький називає її тільки збірником „науково-популярних статей з питань загальної та спеціальної поезики”) та будова поезики на основі лінгвістичного підходу, що йому блискучий почин дали Гумбольдт-Потебня. Навроцький засвоює минулий досвід мистецтва та використовує багату літературу російську і західноєвропейську, а хоч глядить на мистецтво, як на активну перебудову життя (знову данина сучасним умовинам!), то все ж підкреслює перевагу форми над змістом, бо метою мистецтва є виявляти зовнішню конкретність життя, як це доступне образів та емоціональному думанню. Замітне, що Навроцький наважується виступити проти засмічування мистецького твору агіткою: „Коли нас захопила думка великого ідеологічного значіння, але в нашій розпорядженні нема відповідних образів, щоб збудити увагу глядача й примусити його пережити цікавий для нас „зміст”, як щось живе, — то краще написати доповідь”. У психології художньої творчості добачує Навроцький синтезу творчої фантазії й розуму, та обговорює поезію, як мистецтво слова, при чому образовість є єдиним джерелом поетичного ефекту. Довше застановляється він над музичністю й емотивністю в слові й поезії, над теорією сюжету, говорить загально про композицію поетичного твору й под. Праця Навроцького, що шукає в поетичному творі передусім мистецьких ознак, а вже далі всяких інших — це ще не повна поезика, але його завваги, розвинені ще в низці інших статей, та пристосовані до Шевченкової поезії, важні для дальших критиків⁷⁶⁾. Одначе Навроцький не йде сліпо за „формалістами” й опозівцями — навпаки він критикує їх естетизм. Та більшовицька критика причисляє його до „формалістів-еклектиків” — і то найправішого типу. „Якоюсь стороною — пише С. Щупак — він стикається з Зєровим і з Филиповичем, але він більший еклектик, більше безпринципний і тому дозволяє собі розкіш дещо брати від Потебні, дещо від форсоців, дещо від Воронського, найбільше, звісно, прислухаючись до формалістів”, заперечуючи кантіанство й берґсонівство й підпадаючи рівночасно їх впливові (япр.

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

На Навроцькому бачимо, як визначний учений, з солідною методологічною підготовкою, боровся за свої позиції серед більшовицького наступу, пробуючи розпачливо вдержатись на поверхні. Відсіль ці суперечності.

До найважливіших справ, що їх торкається Навроцький, належить без сумніву відношення поезії до музики, що стало на Україні актуальне передусім із того часу, як здобули розголос поезії П. Тичини; зрештою це питання підкреслювали й російські теоретики від часів символістів. Однак українська теорія якось обминала цю проблему, або присвячувала їй ледве поверхову увагу — поза Навроцьким⁷⁷⁾ (і не покинувшись на нього) пробував опрацювати її докладніше хіба Я. Полфьоров⁷⁸⁾, спираючись не тільки на науковій літературі, передусім німецькій (від К. Марбе по А. Thumb-a, отже тільки до війни) та на російській (від А. Белого до А. Пешковського, отже тільки до 1924 р.), але й на попередніх українських дослідях Григорія Майфета⁷⁹⁾ і М. Доленга⁸⁰⁾. Російський вчений М. В. Бехтерев створив 1917 р. науку про зовнішні ознаки людського поведіння (рефлексологію) і цю науку, слідом за російським Шалигініним, пристосовує Майфет до літературно-художньої творчості, що є — на його думку — яскраво виявлений рефлекторний акт із 3-ма його частинами (роздратування, умовні замикавання, діяльність словесного рефлектору). З уваги на непевність людського слова, як знаряддя суб'єктивної передачі, пробує Майфет звести факти літературної творчості та її впливу до загальних схем умовного рефлексу (роздратування шляхом ірадіації йде від центрів мови на центри зору, слуху... утворюється ілюзія...). Отже мистецька творчість виступає тут у грубо матеріалістичній гіпотезі. Не вважаючи на те, зібрав Майфет (і Доленга) силу літературного матеріалу для розуміння впливу звукового й музичного оточення на людину та для синтетичних асоціацій підчас збудження емоцій через мистецькі твори. Полфьоров думає, що у всіх досьогочасних дослідях бракує „вказівок на те звукове суспільне оточення, в якому могли зароджуватися ті, або інші звукові подразники, що згодом і сформували певну творчу постать... Ми й взяли собі за завдання висвітлити „творчість письменника в оточенні” й вплив на письменника того оточення через явища звукові, тобто вплив суспільного середовища через звукове й слухове оточення”. Оце нагинання до „суспільного середовища” відбилось, розуміється, некорисно на всій праці, й критика справді невдоволена з неї, але сам дослід

музичних елементів у творах українських прозаїків безперечно має реальну вагу. Поза тим хіба зв'язана з музичністю евфонія зацікавила ближче українських критиків певне тому, що вона мала більший практичний інтерес і до того її обговорювали докладніше і граматиками і російські опоязівці⁸¹).

На перший план між теоретичними проблемами української поезики вибивається будова вірша в його ритміці, рими, строфіці й под. Основи українського віршування подано вже в граматиках Ст. Смаль-Стоцького і Ф. Гартнера („Українське віршовання”) та Вас. Сімовича („Віршовання”, де обговорено ритм, риму й строфіку), але особлиwsze зацікавлення викликало питання вільного віршу, верлібру. Валеріян Поліщук захопився так дуже верлібром (слідом за американцем Вітменом, французькою поезією від часів Артюра Рембо та польськими й російськими символістами), що подає цілу історію верлібру в літературах: французькій, німецькій, чеській і білоруській, та проголошує: „Що верлібр є форма новоєвропейської доби, доби індустріалізму й росту пролетаріату, в цьому жадних не може бути сумнівів”, бо — на його думку — в сучасному наступила „зміна психіки в бік складних ритмів і швидких темпів” з перемогою індустріалізації й урбанізації. Одначе і в інших критиків перемагає думка про ревізію поглядів на українську ритміку, що, як декому здається, еволюціонує в бік вільного вірша з чисто динамічним („власне-акцентним”) принципом⁸²).

Докладніші праці про ритміку подають властиво наукові дослідники (Ст. Смаль-Стоцький, Б. Якубський, Б. Навроцький та ін.) в історично-літературних працях (найбільше про Шевченка) — у журнальних статтях знаходимо окремо тільки нечасті й принагідні завваги про тонічний вірш, асонанси, строфіку й под.⁸³).

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

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

мімікрійні способи лише більше підкреслюють ворожість його теоретичних висловлювань марксистському літературознавству” (для нього „момент ідеології стосується вже генези та функції літературного твору”, бо ж зміст є тільки мистецьким засобом⁸⁴).

Особливо загострилась проблема літературних стилів. Думки про еволюцію стилів у західноєвропейській науці не вдовольняли „марксистів”, що всюди хотіли бачити економічно-класову базу та не допускали думок про стилеву зумовленість літературних творів. Тому підкреслює стилеві питання нпр. плужансько-молодняківський рух, бо стиль — це стрижневе положення марксистського літературознавства і практичне гасло письменника. Російський дослідник З. Ціммер навіть каже: „Стиль та ідеологія є рівні брати, що виростають із спільного класового ґрунту”. Інший учений, Фріче, розвиває цілі закони марксистської науки про стиль. У Росії розгорнулася гаряча боротьба навколо проблеми стилю, на Україні вона багато слабша (цікавляться нею крім „ЛГ” ще: „НГ”, техно-мистецька група А, ВУСПШ та „Пролітфронт”) і поведена часто в немарксистському дусі. До марксизму наближаються ще найбільше: вуспшівський теоретик та критик М. Доленго, що трактує (1930) проблему діалектики в літературному процесі й нав’язує до попередньої літературної спадщини, та І. Кулик, що назвав новий пролетарський стиль реалізмом, але не подав його компонентів. Українські теоретики, ідучи за Сакуліним, що ділив стилі на реалістичні та ірреалістичні, відрізняють стилі матеріялістичний та ідеалістичний. „Загальне вражіння — пише 1930 р. Ю. Лавріненко — від теоретично-стильових шукань та декларацій наших пролетарських організацій та критиків таке, що всі клянуться діалектичним матеріялізмом і вірністю інтересам доби... а справжнього заглиблення в проблему найменше”. Це й зрозуміле при безнастанному наступі офіційної комуні власне на поетичну теорію. Дійшло до того, що незабаром говориться про... 12 пролетарських реалізмів. А в комсомольській літературі слідна повна ідеологічна розхристаність (від типового до індивідуального) — їй відповідає й стилістичний хаос, де мішаються примітивний реалізм, „струвістична” неокласика, активний романтизм, імпресіонізм, пролетарський реалізм... Та вкінці підпорядковано всі ті стилеві розходження під два стилі (пор. Сакулін!): романтичний, що ніби то міг відзеркалювати тільки деструкцію старого ладу, та реалістичний, що мав стати (від 1925 р.) виразником доби реконструкції, з виразною перевагою ідеології над формою. Розуміється, мова йде про „пролетарський реалізм” з соціальною мотивацією сюжетових ситуацій і типажу. Та коли до 1931 р. комуністична партія не надавала переваги ніякій творчій платформі, то з 1932 р. проголошено урядово „соціалістичний реалізм” за панівний. Тут повинні були скінчитись усякі стилеві шукання — але щойно тепер почались справжні стилеві труднощі⁸⁵).

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

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

Українська критика заявила проти безумовного визначення ліричного жанру в цілому його обсязі з боку російської й західноєвропейської науки (Борис Ларін та ін.), бо — як думає В. Державин і Л. Булаховський: „Лірика — це не епос і не драма, — от і все, що можна в цьому розумінні зазначити: занадто вже різномірні явища в царині поезії зачисляється, звичайно, до „ліричного жанру“, бо слово „лірика“ занадто довго жило, і щоб надати йому значіння терміна, необхідно внести в нього умовну обмеженість змісту”⁸⁶).

Вкінці практика висунула ще проблему віршованого перекладу, що його високо поставили особливо М. Зеров, М. Рильський та М. Бажан. Слідом за Потебнею та російськими теоретиками, пробує В. Державин з’ясувати межу між перекладом художнім і нехудожнім і доходить до думки, що „художній переклад ніколи... не повинен бути точний в фактичному (позаязиковому) відношенні“, бо: „художня функція мови виявляється виключно в її згуковім складі, морфології, синтаксі та лексичі..., а художній переклад є художній постільки, поскільки він одтворює саме ці сторони твору”. Неможливо відтворити докладно структуру чужої мови, тому художній переклад — це переклад-стилізація, але треба відтворювати основні тенденції автора й особливо суворо тропи та семантичні фігури, щоб передати всі художні цінності оригіналу⁸⁷).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В обговоренні прозових жанрів стоїть після новелі (обговореної найширше) на першому місці — роман, що помалу вибивається на перший план у письменницькій творчості. З одного боку маємо тут спроби познайомити українських читачів з досягненнями російської й західноєвропейської науки на цьому полі (нпр. англійська теорія Латропа, російська Б. А. Гріфцова...), з другого — намагання дати й власну теорію, нпр. „лівого” роману, що виходить з психологічних основ творчості, або з'ясувати композиційні засоби роману загалом (роман — це комплекс кількох новел). Своєрідні умовини в підсовєтській Україні поширили там у тисячах художній нарис майже на всі виробничі теми, згуртовані у циклі індустріялізації й колективізації, винятково ще й соціального побуту. Критика (українська й російська) легковажить такий нарис і не признає його мистецькою літературою, бо гостра публіцистичність зближає його до агітки. Але більшовицька критика реабілітує такий нарис, бо він допомагає „будованню соціалізму”, та добачує його специфічність у тому, що він подає тільки синтетичні ознаки процесу та явища і залишає поза увагою деталі (типи, колектив, системи фактів, стисла мова). З інших жанрів маємо ще теорію мемуарів (композиція фактів) та літературної рецензії⁸⁸).

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

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

В журнальних статтях знайдемо не багато теоретичних завваг з обсягу драмописання, напр. драматургічна аналіза — в головному за Густавом Фрайтагом, секрет театральності, театральна умовність, техніка драмописання, репертуар (туга за класикою), театральні журнали займаються більше акторським мистецтвом. Ближчу увагу притягнула хіба театральна критика („точних метод дослідження театру й досі ще не вироблено” — думає Й. Шевченко), що загострилась у марксівській площині. Тоді й пробовано установити цілу офіційну марксівську схему в цій ділянці⁸⁹).

Із загальних теоретичних питань, що обіймають усе письменство, найважливіша проблема мистецької мови. Окремі підручники (О. Синявського та ін.) подають норми української літературної мови, а й поодинокі ділянки тієї мови знайшли монографічне опрацювання. Передусім диференціація прози довела не тільки до відрізнєння прозових родів (напр. у Майфета), але й до обговорення хоч би проблеми газетної мови, поставленої гостро і в Росії і на Україні (це й зрозуміле при зрості української преси). Замітне, що 1928 р. М. Гладкий констатує, що „літературної”, або інакше „культурної” мови, зафіксованої в письменстві... зв'язаної... з усіма верствами нашого суспільства, ми ще не маємо”, і що „наша масова преса мовою своєю зовсім не є масова”. Попри те стрінемо по журнальних статтях завваги про динаміку слова, соціальне забарвлення слів (літературна критика слідить деколи за відбиткою соціальних верств у мові) та под.⁹⁰).

Такі були в головному проблеми, що їх пробує розв'язати теорія української поезії й прози. Попри них заторкувано ще й інші питання (деякі основні проблеми мистецтва слова, літературна еволюція, гігієна літературної праці та под.⁹¹), але вони згадані тільки принагідно, або розв'язані в дусі марксистської критики, отже в політичному дусі.

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

8. ПЕРШІ ОРГАНІЗАЦІЙНІ КРОКИ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.

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

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

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

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

Перші згуртування тих пролетарських письменників завважуємо зараз із встановленням більшовицької влади на Україні 1919 р. — після великої перемоги українського націоналізму в 1917—1918 рр., хоч ще 1918 р. повстає в Харкові невелика літературна група революційної інтелігенції „Цех каменярів”, що далі перейшла частинно в Літературний Комітет при відділі Мистецтв, частинно опинилася в Плужі. Секція пролетарських письменників Всеукраїнському видає два нумери журналу „Зори Грядущего”, частинно по українські⁸²⁾. При газетах „Більшовик” і передусім при київському органі ЦК Української Партії Соціал-Револьюціонерів „Боротьба” гуртуються такі письменники, як Гнат Михайличенко та Василь Еллан-Блакитний, що творять першу пролетарську літературну групу на Україні „Боротьба” (вони видають альманах „Зшитки боротьби”, 1919). За їх участю виходить 1919—20 згаданий журнал „Мистецтво”, що об'єднав молодих письменників різних напрямків, але прихильних жовтневій революції⁸³⁾ — з тезами про „пролетарське мистецтво”, проголошеними Михайличенком: „Нове пролетарське мистецтво — це мистецтво праці... Пролетарське мистецтво стремить стати масовим... а отже практичним висновком з цього буде щось подібне до гасла — мистецтво на вулицю... Більшу роль в творенні пролетарського мистецтва мусить відіграти не слово, а мова, на якій це слово сказане. Маючи за далеку провідну зірку червону інтернаціональну живу мову, мусимо ствердити, що шляхи до неї лежать тільки через національні мови... пролетарське мистецтво до завершення свого інтернаціонального єства може дійти через національні

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

Та сама різнобарвна група письменників (з додатком ще інших) склала 1919 р. одеський „Червоний Вінок. Збірник творів новітніх українських письменників", з боєвим закликком до активного життя під гаслом: „Не треба традицій, не треба минулих святощів, тільки дивитись уперед. Рятуюнок тільки в будуччині"⁹³). Спеціально „пролетарського" тут ще не багато — навпаки сказано, що збірник „складається із творів співців українського народу-титана".

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

У Харкові утворилось 1922 р. оргбюро Всеукраїнського Пролеткульту⁹⁵), що хотіло зорганізувати всі Пролеткульти⁹⁶). Та спроба не вдалась, бо, як пише Ведмідський: „Зазначені хиби Пролеткульту, помножені до того ж на Україні на неленінське застосування національної політики, спричинилися до того, що українські письменники поставилися до Пролеткульту опозиційно". Одні опинилися від 1921 р. у газеті „Вісті"⁹⁷) та далі перейшли в організацію „Гарт" і „Селянська Правда", де гуртуються селянські автори-початківці. Пролеткульт перебрал від Всеукраїнському „Зори Грядущего" й видавав їх далі частинно українською мовою. Із 1923 р. став Пролеткульт в основному організацією російських письменників і з утворенням ВУАПП 1924 р. властиво ліквідувався, спричиняючи невдоволення, між іншим, протиставленням „російського" міста українському селу. ВУАПП опинилась опісля у ВУСПП, куди перейшов також організований 1923 р. серед робітників Донбасу зразу російський, опісля український гурток „Забой" (так називався й журнал).

Коли ж із 1920 р. столицею підсовєтської України стає Харків, пробує уряд взяти в свої руки керівництво літературних справ. Згаданий Літературний Комітет при Відділі Мистецтв видає журнал „Шляхи Мистецтва" (1921—22), що проголошує: „Хай „Шляхи Мистецтва" будуть тою трибуною, де у вільній дискусії кристалізуватиметься єдиний напрям, єдина школа... школа мистецтва комуністичного"⁹⁸). А як має виглядати цей „єдиний напрям", говорить виразно І. Кулик: „Боротьба за матеріялістичне обґрунтування мистецтва залишається завданням мистців і теоретиків мистецтва-марксистів. Вона лише переноситься в другу ділянку ідеологічного фронту, приймає інший напрямок. Основне завдання тепер — боротися з самозванством нахабно зворотливих і нещирих попутників пролетаріату з табору буржуазної та дрібнобуржуазної інтелігенції, поборювати їхні спроби перекручування, фальшування пролетар-

ської ідеології, викривати дійсний зміст, класове єство і підшивку їхніх „революційних” та „пролетарських” теорій”⁹⁹).

Іншою спробою консолідувати пролетарських письменників був харківський збірник „Жовтень” 1921 р., що проголошує: „Перейшовши фази перецінення літературних традицій і догм, беремося певними колективними й координованими зусиллями творити первістки поезії переможця — пролетаріату. Спаливши весь гній февдальної й буржуазної естетики й моралі і внесеного нею розгління гниючого трупу, ми, нові поети, ідемо в майбутнє не яко нова генерація на тлі старого мистецтва, а пориваючи усі зв’язки, заперечуючи всі дотеперішні традиції. Однаково одгетькуючи всіляких неокласиків.. і життєтворчих футуристичних безмайбутників... та всілякі формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм...), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії...”¹⁰⁰). Програма показує більш заперечну, ніж справді творчу ідеологію.

Подібну мету має й Всеукраїнська „Федерація пролетарських письменників і мистців”, створена російськими й українськими письменниками 1922 р. Її органом став журнал „Арена” з декларацією: за синтезою форми й змісту, проти „мистецтва для мистецтва”, за з’єднанням із робітничою класою, за колективну творчість та за гасло: „до загальнолюдського мистецтва, до комунізму через полум’я дебатів, дискусій, полеміки всередині самої федерації пролетарських письменників”. Федерація не хоче знати „зоологічного націоналізму”, але думає, що виховувати „пролетаріат виключно на російській мові — це значить затримувати його культурний розвій”. Федерація мала й свої філії, але не видержала й року, її члени перейшли до „Гарту” та до ВУАПП¹⁰¹).

Так у початковій стадії українські пролетарські письменники ще розбиті. Вони всі заявляються за пролетарською літературою, але в основних питаннях ще дуже розходяться. Вони домагаються вільної дискусії й полеміки, та з Харкова почувається щораз сильніший натиск з боку офіційних комуністичних кол. Під таким напором уступають одиниці, нпр. Ів. Меженко, недавній оборонець індивідуалізму в творчості, пише в „Пролетарській Освіті” 1921 р.: „Ми не розуміємо і не хочемо розуміти вашого кволого літературного Я, бо ми прагнемо до нашого стихійно-творчого „Ми”¹⁰²); падуть, як ми бачили, й цілі організації. Але аж у Куликових погрозах маємо одну з перших ластівок безоглядного комуністичного терору і в ділянці української літератури та критики.

9. МАСОВІ ОРГАНІЗАЦІЇ.

Пролетарська колективна творчість, масовий рух не були самою фразою. Вони здійснювались в організуванні селянсько-робітничих мас також і до літературної праці. Одним із лідерів того руху був Сергій Пилипенко, що, як згадано, довкола „Селянської Правди” гуртував кадри сільських письменників. За ініціативою його та ще інших¹⁰³) склалась 1922 р. спілка революційних селянських письменників „Плуг”. Однак „Платформа ідеологічна й художня”,

взорована на російській організації „Октябрь”, цієї спілки в 36 пунктах появилася аж 1924 р.¹⁰⁴). Після сконстатування, що „робіничо-селянська революційна суспільність ще й досі не має ясного пляну способів боротьби і знарядь на фронті культурному” та що українську селянську літературу спиняв „гніт з боку російської шовіністичної буржуазії”, спілка ставить собі за мету: „об’єднання розпорошених досі селянських письменників, що, ґрунтуючись на ідеї тісного союзу революційного селянства з пролетаріатом, ідуть... до утворення нової соціалістичної культури”. Спілка хоче вести „боротьбу з власницько-міщанською ідеологією серед селянства й виховання... широких селянських мас в дусі пролетарської революції”. Висловлюючись проти неокласиків, імажиністів, футуристів, символістів, плужани „братимуть матеріал для своєї творчості з сучасної дійсності і побуту часів революції, а також революційну романтику життя... у минулому й його долю у майбутньому, освітлюючи все в дусі матеріалістичного світогляду... основним завданням Плуг ставить собі створити широкі картини, твори зі всебічно розробленим сюжетом, головним чином з життя революційного селянства... при чому форма творів має наближатись до найбільшої широти, простоти й економії художніх засобів. Плуг обстоює примат змісту... зміст і форма суть діалектичні антитези... Гармонійна художня синтеза змісту й форми дає найвищі, найліпші зразки мистецької творчості”, але „різноманітним має бути вибір художніх засобів для оформлення того змісту” — при використанні художніх засобів попередньої української та всесвітньої літератури, „не відкидаючи ніяких способів і форм”. У творах має бути підкреслене динамічне розгортання суцільного образу, з динамічним ритмом, без роздроблення та із зв’язком звукових моментів з творчими образами.

Спілка видавала журнал „Плужанин”, що перемінився в місячник „Плуг”, та „Плуг. Літературний альманах”¹⁰⁵). „Плужанин” означає свою мету так: „Після смерті „Шляхів Мистецтва” на Україні ще й досі немає часопису, що б спеціально дебатував питання мистецтва, студіював літературну техніку”; тому журнал хоче подавати вістки з літературної теорії й техніки, „як ставиться вона рефератами на студійних вправах наших філій і гуртків”¹⁰⁶).

Отже масова підготовка письменників з-поміж селянства була головною мрією Плуґа й зокрема С. Пилипенка. Це той голосний „масовізм”, що його обґрунтував Пилипенко, як „розуміння літератури, як процесу, де беруть участь цілі маси літературних сил від найвищих своєю кваліфікацією, художнім талантом, — до найнижчих, до художньої продукції робселькорів, учасників стінгазет і рукописних журналів”¹⁰⁷). Масовізм був одним із головних спірних предметів у великій літдискусії.

Плуг об’єднував селянський молодняк навколо повітових та окружних газет і творив філії з літстудіями на селах, при вишакх літгуртки. При філіях відбувались щотижнія літературні вечірки, а при центральному комітеті Плуґу повстали секції: комсомольська, жіноча, дитячої літератури, драматична й „Західньої України”, що 1927 р. перемінилась в окрему літературну організацію¹⁰⁸). Крім

того плужани переходили й до інших літорганізацій (Гарт, Вапліте, Молодняк, ВУСПП, Марс, футуристи)¹⁰⁹).

Із рядів Плуга вийшло, як згадано, декілька визначних письменників, але гасло перемоги змісту над формою і спрощення того змісту до більшовицької ідеології виявилось у наслідках фатальне: почало ширитись безпросвітне графоманство, що мусіло зараз викликати різку реакцію (в літдискусії). Але й більшовицькому урядові видалась плужанська робота не зовсім безпечна, комуністична партія добачила там „куркульські” впливи (постанова „Політбюра” від 10. IV. 1925). Плугові прийшлося відмовитись від масовізму та переорганізуватись (1925—27). Ідеологічна, більшовицька плятформа полишилась і ще скріпилась, але підкреслено підвищення не кількості, а якості творів: „Проблему організації літературних сил на Україні — заявляє тоді Пилипенко¹¹⁰) — не розв'язати, доки не розв'язані будуть ідеологічні суперечки... у різній оцінці революційних перспектив. Ці перспективи відшукати — треба звертатися до компартії й укріпляти свій зв'язок з пролетарськими масами... Поруч пролетарської на Україні має існувати допоміжна пролетарсько-селянська організація письменників... Гуртки культурної самоосвіти є інститут, незалежний від письменницьких організацій, що з ними змішувати не доводиться. Натомість навколо літорганізацій мають концентруватися літгуртки початкуючої молоді... головну увагу мають звернути на свою кваліфікацію... Справа організації марксистської критики ще й досі не врегульована... Марксистські кола повинні зацікавитися нерозробленою досі теорією мистецтва...”. Отже, обмеження масовізму, тимбільше, що Плугові закинули, немов він перетворився на літстудію.

У 1930 р. віджив плужанський масовізм, але вже під виразним гаслом: „переконструювати себе з організації селянських письменників в організацію письменників пролетарсько-селянських” (докладніше: сільський пролетаріят і колгоспи), тобто комуністична верхівка приневолила Плуг до ще більшої більшовицької агітації, ніж це було досі, чи, як сказано в резолюції пленуму ЦК Плуга: „за мету організації... має бути активна боротьба з реакційною дрібновласницькою ідеологією серед відсталих шарів селянства та її впливами і зміцнення пролетарської, колективістичної ідеології, що має стати за домінанту всієї літературно-громадської художньої та критично-публіцистичної діяльності Плуга”¹¹¹).

При Плuzі твориться німецька секція пролетарсько-селянських письменників, Плуг працює над призовом ударників у літературу. 1931 р. лучиться з Плугом ще й літературна група сільсько-господарського пролетаріату „Трактор” (утворена 1930 р.¹¹²). Так зреформований Плуг удержався аж до ліквідації літературних угруповань у підсоветській Україні 1932 р. Одначе всі ті ідейні переміни не помогли його головному організаторові С. Пилипенкові — він опинився на засланні. Плуг мав власні організаційні помилки, найбільше в поспішному розгорненні масовізму, але на цій організації можна прослідити, як компартія прибирала її повільно в свої руки.

Легша була доля іншої масової спілки Гарт, що гуртувала з 1923 р. пролетарських (переважно заводських) письменників та мала також свої філії¹¹³). Київські й харківська філії видали альма-

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

Коли Кулик кинув два роки передтим погрози, то Блакитний підпорядкував усе мистецтво беззастережно комуністичній верхівці, зрікаючись навіть його художніх засобів та вводячи в нього звичайних агітаторів. Оця безпринципність витиснула на Гарті відразу смертне тавро. Зрештою з мистецького й персонального боку Гарт був за сорокати. Баламутна програма спричинила нецтво й графоманію. Самі гартованці зчинили крик, ударили на них інші літ-організації. Гарт рятувався ще пропозицією згоди з Плугом¹¹⁴), та його доля була припечатана. Частина гартованців з Хвильовим (група „Урбіно”) відкололась від Гарту і з частиною плужан створила організацію „Вапліте”, частина влилась у ВУСПП, інші плужани й гартованці перейшли до пролетарської організації „Молот”. З Гарту залишились тільки філії: київська, одеська, заокеанська. Ця перша широка спроба повної більшовизації українського мистецтва виявилась вповні нездібна до життя, навіть при урядовій підтримці, вона була за руїнницька для самого мистецтва — і такими залишились усі дальші подібні спроби.

Із Плугу й частинно Гарту вийшла в кінці 1926 р. третя важна масова літературна організація — Молодняк, що з 1927 р. видає свій літературно-мистецький та громадсько-політичний місячник „Молодняк”, як орган ЦК ЛКСМУ. Молодняк був згуртованням комсомольців. До того часу літературний комсомольський молодняк був розпорошений по різних часописах. Ще Пилипенкова „Селянська Правда” мала останню сторінку з назвою „Молоде Село”, орган ЦК КСМУ, де дослідник тієї літератури заважив: „грубий папір, невизначений розпливчатий шрифт, сіренький вигляд і якийсь розхристаний зміст — коротенькі дописи, заклики до різних кампаній, а поруч вірші, оповідання, статті”. Це був єдиний всукраїнський куток, де виступали перші початківці — автори з комсомольців¹¹⁵). Але далі „літературна молодь зростала стихійно, не маючи за собою ні широкої мистецької грамоти, ні звичайного культурного рівня... У кожному з них було більше чуття, емоціонального запалу, аніж поглибленої думки, розуміння художньої досконалості. Так густо мережиться примітив з агіткою, що й не добереш, де автор намагається дати

художню картину, а де перейти до звичайного широкого заклику зворушити в молоді свідомість громадської роботи". Оця „громадська", властиво партійна, праця відтягала цю молодь від справжньої літератури, а мала літературна кваліфікація творила часто звичайнісіньку халтуру. Трохи пізніше перетворено українську газету полтавського губкому комсомолу в орган його ЦК і тут появляються свіжі комсомольські літерати¹¹⁶). Багато вчинив для об'єднання літературного комсомолу „Червоний Юнак"¹¹⁷), але його замінив скоро майже наполовину літературно-художній журнал „Молодий Більшовик"¹¹⁸).

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

Та першою літературною комсомольською організацією на Україні була „Асоціація пролетарських літераторів-юнаків", створена весною 1922 р. при харківському клубі „Молодий Активіст"¹¹⁹), але вона проіснувала ледве 3 місяці. Опісля знайшовся весь літературний молодняк в Плузі. Тут комсомольці творять революційну романтику, заступають давню українську пісню комсомольськими складаннями, гуртуються у власні організації (нпр. полтавський „Молодий Орач"), беруть участь у боротьбі між Плугом і Гартом — аж вкінці повстає виключно комсомольський Молодняк.

Редакція журналу „Молодняк" ставить собі за гасло: „комуністичне гартування революційних письменників молоді" та кличе: „Коли Вапліте не тільки не зуміла боронити підступи пролетарської літератури від ворожої нам національної зграї, а навпаки — підпала під її вплив, коли Плуг і надалі хворіє на елементи спрощення, а сили націоналістичної буржуазії пробують робити нові наскоки на соціалістичну Україну, як частку СРСР, ми викидаємо гасло боротьби за передумови розвитку й буяння жовтневої літератури, за її пролетарську співзвучну нашій добі суть, за організацію молодих літературних сил, що нога в ногу йтимуть з авангардом пролетаріату — комуністичною партією та комсомолом. Наша боротьба з „неокласицизмом"... є боротьба з ворожою нам ідеологією української буржуазії". Отже Молодняк вийшов з боротьби з Вапліте, Плугом та неокласиками. Він заявляє: „Бадьорий і життєрадісний, з вірою у власні сили, виступає літературний комсомол, щоб виявити у своїх творах обличчя мільйонів пролетарської молоді, також відобразити й вселюдське життя через призму своєрідного юнацького світогляду... Ми хочемо об'єднати всі письменницькі сили пролетарської й революційно-селянської молоді незалежно від мови, творчости, наш молодняк не обмежується вузько-національними рамками, а кладе в основу своєї роботи інтернаціональну ідеологію пролетаріату... проголошуємо братерське єднання з комсомольським літературним молодняком і радянськими культурами народів СРСР, встановлюємо з ними ідейний і творчий контакт, не зрікаючись рівночасно засвоєння культури європейської... оголошуємо рішучу боротьбу буржуазно-націоналістичним течіям української літератури..."¹²⁰). Із ВУСПП стояв Молодняк у тісному зв'язку і разом із тією спілкою належав до ВОАПП. Але скоро

прийшло в різнобарвному Молодняку до розколу, коли частина молодняківців перейшла до „Пролітфронту”¹²¹), вважаючи, що Молодняк не має перспектив для дальшого існування. Однак ще 1932 р. був Молодняк сильною організацією, що обіймала 30 літературно-рецензентних гуртків на виробництві, 8 груп і 160 молодняківців, ідучи все до злиття з ВУСПП¹²²).

10. ЛІТЕРАТУРНІ ЖУРНАЛИ.

Кожна літературна організація творила або свій окремий журнал, або хоч альманах чи збірник. Однак перший поважніший журнал, присвячений, окрім громадянських справ, у головному українській літературі, був харківський „Червоний Шлях”, створений 1923 р. на ідеологічних основах „Жовтня” та „Шляхів Мистецтва”. Його програма постановляє: „стояти нарівні головних питань українського, союзного та міжнародного життя в сфері економіки, політики й культури”; „стати трибуною для кращих творів мистецтва, публіцистики і серйозної популяризації науки в українській мові...”; „задовольнити культурні потреби широких кадрів українських читачів і дати їм відповідну орієнтовку в сучасному літературно-науковому і громадсько-політичному житті”; „мобілізувати літературні й наукові сили для праці над вивченням української мови, як могутнього знаряддя культурного розвитку працюючих мас”¹²³). Не підкреслюючи яскраво політичного гасла, вспів „ЧШ” об’єднати поважніші літературні сили підсоветської України. Але власне це не подобалося компартії. 1926 р. оголосило Політбюро ЦК КП(б)У постанову, „що редакція „ЧШ”... не мала певної твердої лінії в справі дальшого втягнення й відповідного виховання української інтелігенції в напрямі її дійсної радянської... Група українських літераторів типу „неоклясиків” за останні роки закріпила свої позиції в журналі... Так само редакція „ЧШ”... ще до цього часу не заявила свою згоду з лінією партії... і не вжила відповідних заходів для пропаганди... партійної постанови на сторінках журналу”. Та найбільше розгнівала компартію участь редакторів „ЧШ” в першому зшитку „Вопліте”. Тому, окрім давніше звільненого редактора О. Шумського, звільнено ще членів редакції: М. Хвильового й М. Ялового та настановлено на їх місце надійніших для партії людей¹²⁴). І з того часу починається повільний упадок „ЧШ” — передусім літературна критика підтягається щораз виразніше під нівеляційний вплив урядового марксизму. Але ще до 1932 р. держався якимось „ЧШ” навіть у цій ділянці. Та з 1933 р. зникає з його стовпців часто рецензійний відділ, літературні статті обмежуються до дуже малого числа (1—2) — властиво полишаються самі вірші й белетристика. „ЧШ”, що розпочав свою діяльність доволі широкою програмою, став мало цікавим провінціональним журналом — тільки завдяки натискові компартії.

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

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

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

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

вості якихось рецидивів". У відповідь на цю редакційну замітку — Вапліте ліквідувалась¹²⁶).

Однаке члени Вапліте ще не здались — вони створили два нові журнали: „Універсальний Журнал”, присвячений передусім авантюрному жанрові в мистецькій прозі¹²⁷) (після скорої ліквідації журналу опинились його співробітники в „групі А”), та „Літературний Ярмарок”¹²⁸). Цей останній позагруповий місячник був найвищим досягненням української журналістики загалом — розуміється, якщо відкинути більшовицьку драперію, конечно в умовах підсоветської України. І зверхнім оформленням при участі найвидніших українських сил, і високо цінним змістом найбільше в ділянці мистецької прози, і добірною мовою, і вмілим полученням химерного гумору (в т. зв. інтермедіях) із повагою ідей та форми — перевищує „ЛЯ” — за словами Ол. Білецького — далеко все те, що зроблено на цьому полі в усій Україні, або — як злобно констатує його антагоніст, вуспівець Іван Микитенко: „Для чого колишнім членам Вапліте державне видавництво дало великий альманах, добрий папір, достатні (значно вищі від гартованських) гонорари, рекляму, великий тираж — відразу 5000 примірників!...?”. Ідеологію „ЛЯ” характеризує найкраще уривок сатиричного листа Ол. Копиленка до Гр. Епіка: „Знаю, що сидиш ти зараз десь у глуші нашої українізованої України на березі якоїсь тихої річки і ловиш окунів та матеріал для нового прекрасного оповідання. Правда, це ухил з твого боку. Бо інші пролетарські письменники сидять у цей час десь на димарях заводів і спостерігають звідти робітничий побут, щоб написати епопею карамельно-сахаринову під назвою: „Татко”, „Дядько”, або „Здрастуйте, ми ваші родичі”. І за це під шумок від таких самих письменників одержують звання заслуженого пролетарського, революційного, радянського, народнього, міжнароднього, інтернаціонального, всесвітника письменника”. Вже хоч би ті слова показують, що неправду кричала більшовицька критика про „ЛЯ”: „Якусь проблему? Якесь теоретичне розрішення болючих питань нашої літератури? Стилю, форми, методи? Аж ніяк!” Власне все те є — в сатирі на вуспівське халтурництво, підпіране компартією. Та в інтермедії Едварда Стріхи читаємо ще таке: „Ви звикли орієнтуватися на московське мистецтво і не знаєте, що в ньому 50% вашого, що воно починається з вашої Лаври” і т. д. Більшовицька критика зарепетувала, що це „гіпертрофічна пиха з своєї величі та з величі української культури (гістеричний крик про зверхність української нації та її мистецтва)” — словом, смертельна образа червоного московського імперіялізму, що злякався українського... імперіялізму, а надто, коли „ЛЯ” згадує й „запашне минуле” та пише, „що наші літярмарківські інтермедії, прологи та епілоги були, є й будуть підготовчою школою до майбутнього активноромантичного мистецтва”. А це — на думку І. Микитенка — посвідчує, що ярмарчани „відірвані від пролетаріату і зв’язані з кобеляцькими малоросами — з пахучою люлькою в зубах та з графоманськими віршами в кишені”. Висновок, що з нього здивується й сам Микитенко і — напевне не повірить йому. А вже за справжню „провокацію” прийняв більшовицький обоз оці слова про Хвильового, що недавно був приневолений скласти покайну заяву: „...ві-

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

Такі були „прогріхи” „ЛЯ” проти компартії. В цілому зводяться вони до того, що журнал мав відвагу деколи сказати різку правду в очі, обороняти високий рівень української літератури й культури та протиставити українську культуру російській. За ці самозрозумілі думки впав найкращий український журнал з наказу комуністичної верхівки¹²⁹!

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

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

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

Уже сама програма Пролітфронту показує, яка важка атмосфера затягла над цією організацією, що мусіла літературні справи мішати з вузько-партійними, політичними. Щоб виявити свою лояльність, викриває журнал „фашистський націоналізм” у „НГ”¹³¹) та організує на харківських заводах гуртки й студії для виховання робітничих літературних кадрів, підкреслюючи всюди свій активний комунізм. Але марксістська критика й підпирана урядовими колами ВУСПП визнала працю Пролітфронту за недостатню з партійного боку, бо він не критикував доволі гостро своїх власних членів, за мало піддався під провід ВУСПП, надто примирено ставився до попутницької літератури і тим змазував „питання про загострену класову боротьбу з речниками націоналізму, буржуазної та дрібно-буржуазної ідеології в літературі” і вкінці не мав організованих зв’язків з іншими пролетарськими літературами. Словом, Пролітфронтіві прийшлося скласти 9. І. 1931 р. покайну заяву — „Резолюцію Загальних Зборів „Пролітфронту” в справі консолідації сил пролетарської літератури”, де він вказує на свою працю, але й признає, що „не міг підвестись на височінь принципової критики дрібно-буржуазних націоналістичних творів деяких членів своєї організації”, не відмежувався від „ЛЯ”, виступав проти ВОАПП та ВУСПП — тому тепер: „Вважаючи на все це, а також на те, що на основі літературно-політичної та творчої платформ ВУСПП’а, РАПП’а та цілого Всесоюзного Об’єднання асоціацій пролетарських письменників ВОАПП-а, забезпечується цілковита можливість розвитку різних творчих напрямків, що виконуватимуть функцію пролетарської літератури, організація Пролітфронт констатує, що на сьогодні ніяких принципових розходжень у Пролітфронта немає”. Кінець кінців Пролітфронт розформувався і 35 пролітфронтівців подало заяву про своє вступлення до ВУСПП. Однак і ця покайня самоліквідація ще не вистачала і незабаром Хвильовий засудив прилюдно ще гостріше діяльність Пролітфронту. ВУСПП під керівництвом комуністичної партії святкувала повну перемогу¹³²).

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

техніки й мистецтва може запліднити твори новими елементами... Члени техно-мистецької групи А — інженери, агрономи, педагоги, вчені — ставлять собі за мету сприяти зростанню нових кадрів соціалістичного будівництва... Поширюючи технічні й наукові ідеї... через журнали, лекції, кіно-екран і радіо-репродуктор, вони свідомо використовуватимуть досвід мистців щодо впливу на маси... Представники точних знань... і собі стануть у допомозі письменникам, журналістам, музикам, поетам, авторам, кінопрацівникам і малярам, настановлюючи їх на актуальні теми, підказуючи технічні ідеї, конструкційно-будівничі образи, ще нереалізовані наукові гіпотези, проблеми й проекти¹³³)... Отже „група А” заповідає роман: науковий, фантастичний, авантюрний і под. Але захоплення техніцизмом та самим процесом будівництва викликало невдоволення марксистів — і „група А” самоліквідувалась 1931 р.

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

11. ДО ЛІКВІДАЦІЇ ЛІТОРГАНІЗАЦІЙ.

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

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

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

З кінцем 1926 р. звернулася ініціативна група харківських письменників до пролетарських письменників, що не були членами ані Вапліте, ані Марсу, з „пропозицією скликати Всеукраїнський З’їзд для організації єдиної бойової спілки пролетарських письменників, яка б змагалася за утворення класового, а не націоналістичного фронту пролетарської літератури”. Таке розповідає про почини ВУСПП один з його ініціаторів, Б. Коваленко. Далі Харківське Оргбюро скликало нараду київських, одеських та дніпропетровських представників, що склали Всеукраїнське Оргбюро, а воно постановило з’їзд письменників з участю представників організацій СРСР, робкорів центральних підсоветських газет та найбільших підприємств України. Усталено подрібну програму з’їзду та зорганізовано Центральне Оргбюро з 8 людей¹³⁵). З’їзд відбувся 25—28 січня 1927 р. з участю 80 осіб і утворив ВУСПП у складі: київська й одеська філії Гарту, донбаський „Забой” (що 1929 р. перетворився з російської письменницької організації на організацію українських пролетарських письменників з секціями нацменшин у Донбасі; з 1931 р. укріплено цілком журнал „Забой”¹³⁶), пізніше „Літературний Донбас”), частина групи „Жовтень”, ВУАПП, жидівський „Жовтень” та ін. Журналами ВУСПП стали: „Гарт” (1927—31), київська „Літературна Газета”, російське „Красное Слово” та жидівський „Проліт”. Вибрано Рад¹³⁷) та видано „Маніфест З’їзду пролетарських письменників” з 58 підписами¹³⁸). „Маніфест” виступає проти „націоналістичних ідей у суспільстві”, зокрема проти „провалля між пролетарськими культурами радянської України й радянської Росії”, запевдає боротьбу передусім проти „поміркованих буржуазних ідеологів, що часто навіть анонсують себе прихильниками радянського ладу” та „висуває гасло рішучої боротьби за інтернаціонально-класовий союз літератури України проти міщанського на-

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

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

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

ВУСПП загалом вірно виконувала директиви компартії, або, як пише Овчаров: „Лише міцно стоячи в цій боротьбі на засадах партії, жорстко виступаючи проти класово-ворожих речників зокрема і проти націоналізму в різних його виявах, творчо зростаючи, ВУСПП досяг успіхів у здійсненні завдань, що їх поставила перед літературним фронтом партія, у боротьбі проти антипролетарських спрямовань літературного розвитку”. Переборюючи, як говорять марксисты, „національну замкненість”, ВУСПП об'єднала також секції й друковані органи нацменшин на Україні: російської, жидівської, молдавської, польської й болгарської. Та не самі письменники-белетристи стали членами ВУСПП — сюди влились також у лютому 1930 р. критики, літературознавці, наукові робітники та аспіранти Українського Інституту Марксизму-Ленінізму¹⁰⁰).

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

12. СРПУ.

Та на тому покінчились тріумфи ВУСПП. Вона не сповнила вповні того, чого від неї вимагала компартія: повного підкорення літератури комуністичній верховці.

Вона не вміла здобути собі хоч стільки поваги, щоб нав'язати тісніший зв'язок з іншими літорганізаціями. ФОРПУ не сповнила надій компартії та з 1931 р. майже не виявляла діяльності; ВУСПП і ще більше ВОАПП закинено різні хибні настановлення: політиканство, груповщину, організаційний фетишизм, отожднювання з адміністративно-державною компартією, невмілість створити умови для художньої роботи письменників, неправильне ставлення до комсомольської літератури, жонгливання термінологією діямату, залякування попутників і под.¹⁴¹). Щоправда, ВУСПП пробувала виправити ті свої „помилки”. З кінцем грудня 1931 р. ухвалено перебудувати роботу ВУСПП, як зазначено виразно в „Резолюції”, — під тиском численних критичних голосів з боку державних часописів та адміністративних органів: „Великі хиби в роботі РАПП'у, ВУСПП'у, „Молодняка” та ВОАПП'у в цілому вимагають саме такої рішучої й негайної перебудови всіх метод роботи цих організацій. Директиви партії, вимоги комсомолу (промова тов. Косарева), критика помилок пролетарських літературних організацій від ЦО партії „Правди”, критика їх від „Комсомольської Правди”, „Комсомольця України”, останні вказівки тов. Косіора, стаття центрального органу КП(б)У „Комуніста” якнайрішучіше підкреслили гостру потребу повороту цих організацій до нових завдань”. Ця „перебудова” повинна відбутися під знаком боротьби за ленінський етап філософії в літературознавстві, за ленінську партійність в художній літературі, під знаком подолання пролетарської літератури від завдань соціалістичного будівництва та ліквідації елементів організаційного фетишизму, під знаком перенесення центру ваги на виробничо-творчі завдання”¹⁴²). Також і ВОАПП перебудувалось у 1931 р. за гаслами: пролетарський літературний рух СРСР — невід'ємна частина ленінської культурної революції; проти гнилого лібералізму, проти ревізії лінії партії в національному питанні; за ленінську теорію нацкультбудівництва; за більшовицьке мистецтво, за Магнетобуди пролетарської літератури; рішуче здійснити поворот до комсомолу; виховувати ударників на основі більшовицької самокритики; за творчу критику, за більшовицьке непримиренство; напівістество в боротьбі за лінію партії”¹⁴³). Та все те не вдоводило компартію, що рішила підкорити письменство цілого СРСР тільки своїм діям.

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

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

Отже з вільною думкою й формою в літературі скінчено. Причини такої постанови висловлені коротко: „Тепер, коли вже встигли вирости кадри пролетарської літератури й мистецтва, висунулися нові письменники та художники із заводів, фабрик, колгоспів, — рямки нинішніх пролетарських літературно-художніх організацій (ВОАПП, РАПП і інш.) стають уже вузькі і гальмують серйозний розмах художньої творчості. Ця обставина створює небезпеку перетворення цих організацій із знаряддя найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо завдання соціалістичного будівництва на знаряддя культивування гурткової замкненості, відриву від політичних завдань сучасності та від значних груп письменників та художників, що співчують соціалістичному будівництву”¹⁴⁴).

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

Під впливом такого тиску скликано загальні збори українських літорганізацій: ВУСПП, „Молодняк”, „Плуг”, ЛОЧАФ („Західня Україна” полишилась, покищо, на боці) — і вони вибрали Організаційний Комітет для створення СРПУ з 20 письменників за головуванням І. Кулика¹⁴⁵). Органами Оргкомітету стали київська „Лі” і „Колгоспна Україна”, літературно-художній щомісячний журнал. ВУСПП ліквідувалась. Найважливіша справа, що її доручено Оргкомітетові, було підготування з’їзду українських письменників.

Та не вважаючи на все, створення СРПУ забарювалось. Під кінець 1932 р. прийшлося констатувати, що Оргкомітет „не як слід розгорнув творчу дискусію, не до кінця ще перебудував журнали й газети... не розгорнув роботи з комсомольськими письменниками”. Після ліквідації літорганізацій люди перестали працювати, помітно впали настрої між комсомольцями¹⁴⁶), з ліквідацією ЛОЧАФ занепадала літературна робота в червоній армії. В рік після квітневої постанови був ще „великий прорив у роботі кабінету ударника”, але разом із тим „перебудовуються” найвизначніші українські письменники та беруться до питань „соціалістичного будівництва” і — найважливіше — міцніє в Києві російська секція, ростуть літератури: російська, жидівська, польська. ВУАН, що в останніх 6 роках станула

на боці від літературних суперечок, улаштувала літературний вечір для поживалення ширших зв'язків¹⁴⁷).

Однак тимчасом ситуація на Україні дуже ускладнилась. Проланали два самогубні постріли (чи справді самогубні?), що поклали Миколу Хвильового й Миколу Скрипника — на Україну прислали ославленого Павла П. Постишева, що на червневому пленумі 1933 р. ЦК КП(б)У не тільки „викрив націоналістичний ухил” Скрипника, але й посилив терористичну акцію проти українських письменників¹⁴⁸), щоб решту залякати та приневолити до покаєнних заяв і до безумовного послуху для компартії. Куликові прийшлося заявити на Всесоюзній нараді голів Оргкомітетів письменників у липні 1933: „Не буду заперечувати того, що загальний стан у нацкультурбудівництві на Україні, а значить, і в галузі літератури, втворився досить складний. Точніше буде сказати — ми тепер яскравіше відчули складність цього стану, ніж відчували його раніш, доки було викрито контрреволюційні шовіністичні організації, які намагалися вести свою роботу й серед письменників”. Кулик з Оргкомітетом зовсім розгубились. Справа ставала небезпечна — треба було рятувати себе. І Кулик знайшов дуже скоро цей порятунок: він попросив помочі в самій Росії: „Ми просто скажемо у світлі подій, які у нас сталися останнім часом, які були викриті, в наших зусиллях, скерованих на усунення важких наслідків тих помилок, яких ми припускалися досі у нашої боротьбі з буржуазним націоналізмом, — нам конче потрібна ваша допомога, нам потрібна допомога від пролетарських, партійних кадрів російської літератури. І, товариші, я сподіваюся, що ми з вами тут договоримося про конкретні форми цієї допомоги. Зокрема я повинен відзначити, що перебування товаришів Фадєєва і Чумандріна в Києві, в гострий момент для нашого київського колективу, їх участь у роботі, яку провадила президія Всеукраїнського Оргкомітету, безперечно значною мірою нам допомогли. Я повинен також відзначити, що в цей гострий момент, зразу після самогубства Хвильового, приїзд т. т. Безименського й Ільєнкова і скликання при їх безпосередній участі комсомольського активу, на який ми запросили українських письменників, в тому числі і непартійних, — це, товариші, нам значною мірою допомогло розрядити атмосферу й оздоровити настрої, насамперед серед молоді”¹⁴⁹). Україна й дістала справді „поміч” не тільки від російських письменників, але й від ЦК ВКП(б) — передусім у виді Постишева, що розпочав жорстоку й криваву боротьбу з українським націоналізмом¹⁵⁰).

Серед таких умовин призначено на вересень 1933 р. всесоюзний з'їзд російської СРП, але скоро перенесено його аж на травень 1934 — мовляв, треба до нього краще підготуватись¹⁵¹). В дійсності відбувся такий з'їзд аж у половині вересня 1934 р. Разом із тим V Пленум Оргкомітету СРПУ ухвалив 8. 9. 1933 р. скликати „всеукраїнський з'їзд радянських письменників” на квітень 1934 р. І аж тоді вкінці склеїлась СРПУ.

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

тійних, „товариська” критика, недостатня допомога творчій роботі письменників, ідейній консолідації та вихованню молодих кадрів). Кажучи просто: компартія видала виразні накази для Пленуму й особисто пильнувала їх виконання. На Пленумі виголосили промови: Косіор, Постишев і голова РНК УСРР П. П. Любченко. Тому, що в роботі Кулика добили хибні настановлення, звільнили його (на власну просьбу) з обов’язків голови правління СРПУ й обрали на його місце Ан. Г. Сенченка¹⁵²). Постишев згадав, що є ще „явні контрреволюціонери з бандитськими методами” і вичислив ряд „засуджених” українських письменників¹⁵³). У недоглядах винен не тільки Кулик, але й Наркомос та ін. Далі визначив зміст для письменницьких творів: почуття власної гідності; минуле робітничих селищ і міст; советський патріотизм; переборення пережитків капіталізму. Від письменника вимагав високої ідейності (розуміється, комуністичної) та принципіальності (партійної), без загальних декларацій у творах. У методі повинна бути слідна: „соціалістична правда” та „ширість” (розумій: повну відданість партії) у самих творах і моральному обличчі автора. Письменник повинен працювати над підвищенням своєї загальної культури та рівня художньої майстерності. Кінець кінцем: письменник повинен бути справжнім борцем „за здійснення найпередовіших ідеалів людства, носієм яких є наша партія на чолі з великим Сталіним”¹⁵⁴). У цих думках знаменне, що самі урядові кола почали скоро розуміти, що заганняють літературу в сліпий кут: безшабашного вихвалювання уряду — тому заявляються проти агітки в літературі („загальні декларації”) та за підвищенням мистецького технічного рівня.

Та СРПУ, підкорена під вузькоглядний партійний провід, загрузала далі в безвихідні нетрі. Літературні журнали мусіли містити не тільки рабські поклони „любимому” Сталінові й іншим більшовицьким достойникам, але й „схвалювати” різні політичні екзекуції від імені письменників та мистців¹⁵⁵). Вимога, щоб советський письменник заховав свою гідність — вийшла на злобний наміс. До того справа ставала небезпечна й загрозлива для життя — при всьому трагікомізмі. Бо нпр. хвалили аж до пересадки в органах СРПУ Постишева, але Постишев упав і — на „ЛГ” посипались закиди, а голову СРПУ А. Сенченка признали зрадником: „В керівній роботі Спілки радянських письменників довгий час орудували тепер викриті такі закляті вороги народу, троцькісти, націоналісти, контрреволюціонери, як Сенченко, Щупак, Коваленко”. Сенченка не тільки звільнили з головування, але й арештували. „ЛГ” почала прилюдно каятись та вичисляти „помилки” своїх співробітників¹⁵⁶) і навіть передрукувала злобну статтю офіційного „Комуніста” п. н. „Криве дзеркало” з напастями на „ЛГ”, що обіцяла перебудуватись і не перебудувалась, виявляючи аполітичність і недостатню критику. До тієї статті додає редакція „ЛГ” покірну дописку: „Редакція визнає критику помилок „ЛГ”, дану в огляді ЦО КП(б)У „Комуніст”, цілком правильною і вживе заходів до корінної перебудови роботи газети”¹⁵⁷). І віримо, що Редакція щиро бажає „перебудуватись”. Але в такій задушливій атмосфері це їй напевно не вдасться; бо й навіть без такого безглузлого політичного терору уніфікація цілого літературно-мистецького життя під державним про-

водом і виключно для партійних цілей є — безсумнівним нонсенсом. Засідні скарги на те, що літературне життя підсоветської України підупадає — тільки потверджують 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 опоязівцями; 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 слідне 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, реклямізм, іноді нестерпний, підпорядкування інтересів літератури інтересам своєї маленької групи, чванливе перебільшення і своїх успіхів і свого історичного значіння, а в теорії: прикладництво, конструктивізм, руйнування мистецтва й под.¹⁵⁸). 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 імперіялістична російська компартія втиснути ті явища в єдині російські рамки. А як дуже неподібні українські літературні явища до деколи 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 сильно школа визначних літературних теоретиків і з їх знанням та метою треба було числитись. Тому перший загін 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 заявився він за політичною установкою літератури (класова ненависть і бойовий настрій). Питання майстерности відходило зразу на дальший план, але опісля воно висувається на перше місце, відтискаючи ідеологію так, що Воронський ставиться зневажливо до агітки, як до особливого художнього твору. Мистецтво є для Воронського пізнанням життя, як і наука. У творчості об'єктів елементів, що їх зумовляє класове походження художника, є ще й елементи об'єктивної правди. Поглядам на мистецтво, як організаціїне 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 пролетаріат 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 у літературі повинна взяти ВАПП під керівництвом партії. І справді Політбюро ЦК вирішило 1 липня 1924 р., що робкори й селккори 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 ніодин 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 літературному посту“ під гаслами: учоби, творчости й самокритики. На місце комчванства приходить гасло: за якість літературної продукції. За основну проблему стає: пролетаріат 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: зудар між високо-освіченою інтелігенцією й аморфним ще загалом. Боротьба мусіла наступити — адже ж ще так недавно вирішила власне вона коротке існування й упадок української державности, і розгін, 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 Скрипник, бо — не вважаючи на всі його важкі помилки — літературна дискусія була вінцем його проводу Україною; була й кінцем його проводу...

Хід тієї 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 вмішався третій чинник, третя сила: московська компартія. Її загальна думка, що тільки одні більшовики вміють розбудити справжній (і ширий) масовий рух і використати його прегарно для власної мети. На прикладі української літературної дискусії виявляється, що це неправда. Вони вміли тільки підтримати 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 поклони 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 дискусанти (не говоримо про „марксистів”, бо їм не дивуємось) втягали в дискусію політичні (ідеологічні, партійні) моменти, намагаючись усе освітлити з пункту інтересів компартії — і тим приспішити офіційне втручання компартії, а їх статті мають деколи посмак звичайного політичного доносу. Це їх безсумнівна провина, хоч вони знайшлись подекуди в безвихідному положенні: адже саме 1925 р. ЦК ВКП(б) постановив: „Розпізнаючи 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 літдискусії: Мик. Хвильового й Серг. Пилипенка; по правді, є чотири такі постаті, бо важна роль припала тут і Бор. Коваленкові і Мик. Скрипникові.

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

1. Стаття Гр. Яковенка „Про критиків і критику в літературі”, надрукована 30. 4. 1925¹⁵⁹). Три памфлети Мик. Хвильового, об'єднані опісля в брошурі „Камо грядеши” (X. 1925¹⁶⁰). Три статті Серг. Пилипенка¹⁶¹). Лист групи робфаківців і основників ХІНО¹⁶²). Літературна дискусія у ВУАН 24. 5. 1925. Дискусія на сторінках журналу „Життя й Революція” 1925¹⁶³). Резолюція ЦК ВКП(б) 1/7 1925. Пленум ЦК Плуга 1—4/10 1925. Пленум ЦК Гарту 28/9 — 3/10 1925. Сім памфлетів Хвильового п. н. „Думки проти течії” з 1925 р.¹⁶⁴). Шість статей М. Ялового з 1925—29 рр.¹⁶⁵). Пять статей С. Пилипенка з 1925—26 рр.¹⁶⁶). Стаття Сам. Щупака про Хвильового з кінця 1925 р.¹⁶⁷) Статті Гр. Епіка та О. Кундзіча про організацію літмо-

лодняка¹⁶⁸). З'їзд Плуга 3—7/4 1926. Проблеми 1926 р.: культурної спадщини попередніх діб та Європи-Просвіти¹⁶⁹). Тринадцять памфлетів М. Хвильового з поч. 1926 р.¹⁷⁰). Тези ЦК КП(б)У про підсумки українізації в червні 1926 р. Партиїні керівники у відповідь Хвильовому¹⁷¹). Стаття М. Ялового й відповідь Пилипенка¹⁷²).

II. Перший зошит „Вапліте” й відповіді С. Щупака та А. Хвилі¹⁷³). Зміни в редакційному складі „Червоного Шляху”. Заява Хвильового й тов. від 1/12 1926. Пленум ЦК Плуга в січні й з'їзд у травні 1927. Боротьба між Вапліте, Марс-ом та неоклясиками — і ВУСПП, Плугом та Молодняком. Виключення Хвильового, Ялового й Досвітнього з Вапліте 28/I 1927. Хвильовий проти В. Коряка¹⁷⁴). Боротьба проти „Вапліте”¹⁷⁵). Постанова Політбюра ЦК КП(б)У про політику партії в справі української художньої літератури від 15/5 1927¹⁷⁶). Стаття Ф. Тарана¹⁷⁷) і лист М. Куліша до редакції „Комуніста”. З'їзд КП(б)У в листопаді 1927 р. Деклярація ВУСПП від 23/12 1927. Самоліквідація Вапліте в січні 1928. Спільний фронт: ВУСПП, Плуг, 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 придавлення молоді творчості. Відсіль листи М. Хвильового ніби то до літературної молоді. І 23 памфлети Хвильового з 1925—26 рр. (та 24-й не надрукований) є властивим 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. Гадзінський 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 невикінчених, недоговорених, урваних і при тому химерно мінливих, безтурботно суперечливих. Формально — це конгломерат викликів, запитів, павз, здогадів, цитат, роздумвань, монологів, промов, поучень, діалогів, фрагментарних трактатів... Крапки, знаки виклику й запиту, знаки наведення, риси 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. Аджег 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 незвична форма — може саме найдоцільніша, виливаючи б 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 творчости Мик. Хвильового, Вол. Юринець, пише про нього: „Звичайно бачать пружину його творчости в розчаруванні явищами нашого (тобто, советського) будівництва після великої епохи громадянської війни”. Та Юринець схиляється більше до погляду, що: „Любов непоміркованої, сильної, масової, позаісторичної людської стихії, що продовжує процес природи, вириваючись з берегів буденности, яка є в першу чергу біологічно-фізіологічним, а не суспільним фактом — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового”. Критик добачує в Хвильового роздвоєння: між ліліпутом та велетнем, а його постаті — це галюцинації¹⁷⁸). І так, „біологічно-фізіологічним фактом” стала в нього й українська стихія, що зразу 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 дальшій мистецькій прозі. В тому пластичному оформленні його власного душевного зламу — вся геніальність Миколи Хвильового. Завершенням того душевного зламу (що в нього виливався у біологічно-фізіологічні форми) є його знамениті памфлети. Відсіль у памфлетах такий елементарний вибух почувань, відсіль така дитяче-наївна аргументація, і відсіль таке вражіння 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 нпр. В. Гадзінський: „Посипались дотепи, тонкі та симпатичні епітети, делікатні виклики, просто такі перлини з лексикуону безпритульних, або торгових з харківської благбази! Весь арсенал філософії, метафізики, ідеалістичної та матеріялістичної діалектики, всі знання про хемію, астрономію, ленінізм та марксизм, „анахтабілізм” та фордизм мобілізовано для цих завзятих боїв... Я з неохотою, але всеж таки покопався 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 гартованцем, 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 звульгаризування 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 пишіть 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-мінливу... Це — європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, — знайомий нам чорнокнижник 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 азіатський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, „олімпійці”. Як в свій час Петрарка, Мікель-Анджельо, Рафаель і т. д. з італійського закутку запалили Європу огнем відродження, так нові мистці з колись пригноблених азіатських 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 азіатського ренесансу. З України воно мусить перекинутися у всі частини світу”. „Азіатський ренесанс — це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бадьоре й радісне грецько-римське мистецтво”. „Зерови відчули запах нашої епохи й пізнали, що нове мистецтво мусить звернутися до зразків античної культури”.

4. „Молодій” 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”. „Робітнича 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, відкіль і 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 вбиратись — йому теж доведеться взяти установку на культурно-освітню організацію”. „Для цього треба одмовитися від тієї масовости, що її йому нав'язують. Нове мистецтво загартовується в лябораторіях. Масовість роботи митців виявляється за кілька років, коли їхні твори розповсюдяться в мільйонах екземплярів”.

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

7. „Мистецтво взагалі — то архиспецифічна 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 (*nascuntur poetae...*), бо ніяка „октябрська” платформа в цьому разі ніяк не врятує”. „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 отожднюємо з психологічним фактором, й є присуті громадська людина”... „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 думками, 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 широкій та глибокій активності. Отже, не можна мислити соціального критерія без психологічної Європи”.

9. „І коли тепер запитуємо себе, який напрямок мусить характеризувати і характеризує наш період переходнової доби, то відповідаємо: романтику вітаїзму (*vita* — життя). Нині 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 вічно-підсобне, вічно-резервне до тих світових мистецтв, які досягли високого розквіту. Чи навпаки, залишивши за ним ту ж саму службну роллю, 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 вичерпати своє національне (не націоналістичне) офарблення. Це ж національне офарблення виявляється в культурі і в умовах вільного розвитку, в умовах, подібних до сьогоднішньої ситуації, з таким же темпераментом і з такою ж волею надгогнати інші народи”. „Бо й справді: національне офарблення це не що інше, як звичайне офарблення культури того чи іншого народу”.

11. „Ми „требуєм” (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, щоби 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 важливе значіння, але тій, 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 просякнута 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 сходить на цілком самостійний шлях, її в Москву ви не заманите ніяким „калачиком”. Не знайдете ви паралелів у „московському житті” і нашої 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 молодій 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 таке 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 яко-мога 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". „...кінець прийшов не тільки малоросійщині, українофільству й просвітянству, але й задрипанському московфільству".

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 „капралізації літератури" з боку московської компартії і проти нівеляції національної чи особистої індивідуальності з боку тієї самої Москви¹⁷⁹), 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 „азіатського 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 імперіялізму не тільки голосно й одверто висловив, але й пробував перевести 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 Плуга. За 1925—27 рр. написав він яких 32 статті про літературну дискусію. Подібно, як письменник-Пилипенко не може рівнятися з письменником-Хвильовим, так і полемістові-Пилипенкові не рівнятися з памфлетистом-Хвильовим. Різкий, не все пристойний, але все влучний і гостро-сатиричний та без сумніву дотепний і образований 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 бистрого фантастичного полету свого противника, Пилипенко воліє виступити в ролі ображеного ідеолога, що почуває за собою правду. Але добавуючи виразно свою слабку кваліфікацію, він від перших починів криється під захист компартії, і то відразу російської: згода чи розходження з ухвалями 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: „Револуція не тільки перевертає, а вже перевернула старе розуміння літератури. Тільки сліпий не бачить оповідань, віршів, фейлетонів, 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 робіськорівського 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... Тут 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 поволи втягати їх у революційне будівництво. Гуртки культурної самоосвіти є в інститутах, незалежних від письменницьких організацій, що з ними змішувати не доводиться. Натомість навколо літературних організацій 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 нерозробленою досі теорією мистецтва і, озброївшись даними сучасної науки, зокрема рефлексології, усталити цю справу. Чергова також справа — профлітосвіта". Такий був Пилипенко. З його енуційній виглядає лице давнього просвітянина, 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 несамо-вите вражіння якоїсь тупої ментальності. Відсіль 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 Плуг проти наступу Вапліте.

Два протилежні 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 властивим центром усіх суперечок, заявили беззастережно київські неокласики¹⁸⁰) та деякі інші письменники¹⁸¹). Деякі визначні критики зайняли посереднє становище¹⁸²). Рішуче виступили проти Хвильового представники київської філії Гарту, Жовтня, Плуга та комсомолу¹⁸³) — отже масових організацій. Диспут був гарячий, дехто з бесідників хворів від зворушення, декому не дозволяли промовляти вдруге — і вкінці обі сторони розійшлись, не погодившись. Однак хоч „масовісти” не уступили, то з диспуту було враження, що перемогли неокласики і з ними Хвильовий. Відповідно до ургування на цьому диспуті, поведено й кампанію по часописах і журналах. Зеров обороняв у знаменитих статтях „Европу”, марксистські позиції заступали передусім Володимир Коряк та Самійло Щупак, Ол. Дорошкевич зближився до „Европи”, але вводив корективи в думки Хвильового й неокласиків. Молодь (харківський ІНО) почала заявлятися проти Хвильового; завзято поборювали його і неокласиків символісти, а й московське СІМ пішло проти них. З утворенням Вапліте концентруються коло цієї організації прихильники Хвильового й неокласики. До них пристає й організація Марс, симпатизує з ними також „Червоний Шлях” (хоч не офіційно). Противний табір консолідується також: за допомогою компартії переорганізовується Плуг, росте в силу ВУСПП, що дістає сильну підмогу в Молодняку; до них долучується група „Західня Україна”. Окремо ведуть боротьбу проти Хвильового непризнані компартією Авангард та ліфовці. Літературна дискусія закінчилась покайним листом М. Хвильового з лютого 1928 р. Під тиском компартії писав він: „Отже, віддаючи себе на милість своїй 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 відмовитись від тих форм боротьби на літературному фронті проти вульгаризаторів, що в них до цього часу велася боротьба — і вкінці: „Доводжу 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”. Компартія, чи властиво 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 невгамованого життя.

Яке ж було становище компартії? Воно виразилось у голосах відповідальних провідників та в офіційних партійних постановах. Відповідальні провідники¹⁸¹) відхрищувались 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 роль 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 Україні¹⁸⁵).

„Активний провідний співучасник боротьби за генеральну лінію партії в літературі, за зміцнення радянської літератури, за піднесення на вищий щабель літературної художньої творчости цілого революційного радянського літературного фронту, є один з найактивніших борців і будівників української пролетарської літератури, один із основоположників ВУСПП, ФОРПУ 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 сталась 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 покликуюється 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 якнайщільніше 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. Візьмим когось іще з російських письменників — Пуришкевича... Пуришкевичів ми стріляємо, а не художньо оцінюємо", бо — на його думку — „нема художньої оцінки без ідеологічної". Та все ж таки 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.

Відсіль 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 боровся все життя, послалась простісінським шляхом на Москву — й Скрипник зійшов зі світа — може й тому, що вкінці усвідомив собі це ясно. Скрипник — узагалі поstattь, що знайшлася в силу обставин у самому крутіжї 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 і важче, коли партію, кажучи словами Хвильового, „з’їли сукіни сини”, коли Москва перемінилась на центр всесоюзнного міщанства (нехай червоного, але все ж міщанства) і взагалі партія стала на позиції „собирателя земель русской”. Не можучи не бачити стихійного руху українського націоналізму, що серед нього сам жив, він дійшов до психічного роздвоєння — і відти 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 кінцем Скрипника, людини, що все ж таки мала якусь амбіцію й особисту культуру. Всі удари на зрадництво в писаннях, що посилались 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-ґрунту 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 — встрявала туди й сама компартія своїми постановами. Ті постанови не різнились від голосів згаданих офіційних представників (за винятком 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 неокласиків. 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 воронщиною і лінії Плугу з напостівством та взагалі скритиковано роботу різних літературних організацій і учасників літературної дискусії. Незабаром під натиском партії переорганізовується, як згадано, передусім Плуг, настають зміни в редакції „ЧП” й появляється покаєння за-

ява 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 покаяного 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 месіанізму (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 просвітянським нещутвом. А це й є смертний присуд на штампований, офіційний „діалектичний матеріалістичний марксизм“ та на „пролетарський стиль“ у літературі й критиці, на закріпощення літератури й критики для виключної служби компартії (т. зв. „соціалістичне будівництво“¹⁸⁶).

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 марксистська критика підсоветської України. Вже те одне, що літературна дискусія, під натиском компартії, закінчилась напором на критику в дусі марксизму — показує, що ця марксистська критика є властиво офіційною більшовицькою критикою з єдиною метою: закрі-

пити владу компартії й її московської верхівки. І це є найважливіша, найосновніша ознака марксистської критики в підсоветській Україні, ознака, що непомилково 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 марксистської критики й на те постійно скаржаться урядові представники компартії. З українців найпрозоріше пробував схопити основи марксистської 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: 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 свідомості¹⁸⁷).

Оця теорія, що в грубий 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 відмінами в дальших українських теоріях марксистської критики — з тупою одноманітністю, нпр. її розводнює П. Петренко¹⁸⁸) та обґрунтовує 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 марксистської критики пробує створити Ан. Машкин у згаданій Методиці. Отже у нього марксистська 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 визначати 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 поволі перетворюється на аналізу партійного характеру” й ґрунтується вкінці на лінії компартії в художній літературі. Оце 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 матеріялістично-діалектичній базі. Натрапляючи зараз у самих починах на національний момент, вони лявлюють поміж люксембургіянським космополітизмом, що ігнорує національне питання, і виклятим компартією „фашистським” націоналізмом, бажаючи знайти якесь 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 матеріялістично-діалектичній відміні. Цей монізм коріниться в Гегелевій 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 неминуче з'явиться 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: „Принципова 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: „Марксівська 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 досліджу, що включає, як часткові прийоми досліджу, й формальну аналізу, і вивчення біографії художників і ряд інших”. Теоретики марксистської критики завзято протестують проти її обмеження тільки до досліджу 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 говорять теоретик марксівської 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 ролі 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 заховані 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” — пише 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 учителів міжнародного 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 цієї основи до марксо-ленінсько-сталінських вузько партійних постанов

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

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 новий етап української критики, що переходить до складніших теоретичних та методологічних завдань і до закладин основ марксистської літературознавчої науки. Вже тоді підкреслено вагу „творчих питань” у марксистській критиці, але вони активізуються з 1932 р.

Найголоснішими пропаґаторами 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 деяким відтінком всесвітньої літератури, пересіяної через російське сито. Тому їх писання характеризує тон партійної агітки, часто крикливої, з типовими партійними аргументами, що приймаються за абсолютний авторитет без якоїнебудь 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 хороби 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 — всепролетарську 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 кінчилася” (Коряк, Щупак). Розуміється, для таких людей українська національна культура є злочином: „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 марксистки 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 національні форми 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 проиянитися 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 було, нет і бити 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 усякими формами русотяпства”, 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 ненависне 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... пасеїзму... (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. Одначе, 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, світовідчування” (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 повторяє Коряк уже від 1922 р. Виходячи з такого погляду, марксистичні поборюють безпощадно неокласиків. Марксистичні не можуть заперечити корисної роботи високоосвічених неокласичних критиків (Щупак), але разом із тим заявляють: „Неокласики ворожі нам ідеологічно. І коли, обминувши 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 шереги неокласиків, будуть і далі продовжувати ідеологічний підкоп 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 — виходь із партії” — то це „світогляд буржуазії, яка ті ж слова кидає в боротьбі з пролетаріатом” (Хвиля). „Буржуазна ідеологія” — це обік націоналізму, друга червона плахта, що дратує більшовиків. Одначе вкінці все сходить на одне й те саме: „Художній твір нині 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 ухилив ворожих чи шкідливих пролетарській диктатурі та матеріялістичному світоглядові є одним із завдань партії” (Кулик). У практиці виглядає це так, що де далі сходять марксистська критика на найгидкіші 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 екзекуцій... 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 екзекуцію — звучить найвиразніше й непомильно 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 розпаленні оргії тих доносів своєю марксівською критикою. Бо тих доносів вони не щадили. „Від кадета російського до кадета, офарбленого українським націоналізмом, один крок” — пише Хвиля про М. Могилянського, додаючи з східною усмішкою: „Перешикувався Могилянський в українську фльору (!) романтичного націоналізму, озброївся „нашим” українським „рідненьким”, часів 19—20 року, обрізом”, бо він: „Під покривалом езоповщини, 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 ваплітовців, що „загрожують літературі Жовтня” (Хвиля, Коряк, Щупак), на О. Шумського: „Ні, товаришу Шумський, вам не пощастить прикрити хвильовистські непартійні ухили, що їх навіть самі ваплітовці 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 нагінки 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 лицемірів”. Одначе 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 елементу 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). Відсіль — і „творчі питання” марксистської критики, що виринають, 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 відмінами; 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 клясу”); 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, скажім, Дніпробуд...”) і под. Вже в тих думках порушено багато з того, що почало докладніше формуватись від 1931—32 р. Одначе ті „творчі питання” творять окремих, 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 наступи Хвильового та його прихильників, але й поза тим напр. Загул закидав Корякові брак глибини і науковости та надто скоро-стиглі висновки й прогнози при неглибокій аналізі і гарячому темпераменті. Сильно заатакував Щупака 1931 р. В. Сухино-Хоменко, добачуючи в Щупаковій критиці воронщину і переверзевщину при браку критицизму супроти еклектичної критики. І Коряк і Щупак відгризались гостро, але це вже не тривало довго. 1932 р. мусів Коряк прилюдно визнати свої помилки, одначе 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 гидких 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 десяти тисяч школярів"; він був нібито послідовний апологет „буржуазного націоналізму" і т. д.; або про І. Микитенка: „Підспівувач і особистий друг ворога народу, буржуазно-націоналістичного виро́дка Хвилі... цього мерзенного негідника Хвилі"; або йде мова про „Щупаківських вихованців, підлабузників і алілуйників"; або така силуетка Щупака: „Маленька огидна фігурка в окулярах — „критик" Щупак. Кон'юнктурщик міняв свою „позицію" з швидкістю спритного фокусника. Його оточувало презирство письменницької маси, але до голосу цієї маси не дуже прислухалося правління СРПУ. Навіть більше, за Щупаком зміцняли 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 гадина 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 „неортодоксіним" письменникам¹⁸⁰).

15. МОЛОДНЯЦЬКО-КОМСОМЛЬСЬКА КРИТИКА.

Та заки прийшло до цієї 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 розрізнених 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 цієї 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, найвишарпанішим 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 альманаху-збірці „Барвінковий цвіт"¹⁸⁰).

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). Молодяк — 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 спільною 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 Молодяк „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 вирошувати 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 виявами в літературі” (Ісаєв). Тому комсомольсько-молодняцька критика хоче все стояти на сторожі компартійних інтересів. Отже — передусім „викривання партійного „ворога”: „Замаскований чи не замаскований класово-ворожий вияв у літературі має наразитись 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: „Провадячи 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 пиняво 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, вирошування нових курсів, посилення зв'язків з масами та консолідацію пролетарських сил в українській літературі. Але це все завдання — не літературні (за винятком тематики). Момот убрав це у вимогу — соціально-художньої правди в творі. Та це має, як наслідок, неприпустиме змішання писаних агітаційних засобів із справжньою 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 нариса чи оповідання... Як колись богомази малювали ангелів та архангелів на золотому тлі, так, мовляв, і тепер червоним квачем розмальовують комсомольські іконі”. Отже комсомольська критика завсім понижує літературний рівень.

Тому вже 1927 р. стверджує Момот загрозливі явища в молодняцькій літературній творчості. Він нарікає на засмічення шаблянами, 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, початківець без будь-якої культури, без будь-яких творчих традицій, а часто й елементарної обізнаності із стильовими і технічними сторонами твору, давав примітив, шкід, агітку, що відгонила іноді сухим, голім 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 повторяти, 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 молодняцькій критиці. Це — прихильне відношення до творчості початківців, хоч воно переходить і у вульгарну поблажливість. 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 одинбічність 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 класової; захопившись фаховою формальною кваліфікацією в ремісницькому розумінні цього слова, письменник утрачає кваліфікацію революціонера, класову свідомість, чулисть до громадських проблем і розуміння їх, волю до активної класової боротьби за свої ідеали”. Отже критика викриває різні „ухили”. Оця „людина взагалі” видалася комсомольським критикам особливо небезпечна. Саме тут добавили вони причини переходу частини молодняківців до Пролітфронту, бо „людина взагалі” знесилоє класову ненависть у надкласовому та об'єктивному підході до своїх персонажів (Коваленко).

Молодняцька критика стояла, як згадано, в постійному бою з неокласиками 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-стилевими позиціями (Коваленко).

Однаке тим зненавидженим „формалістам”, неокласикам 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 припасування 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 рятує свіже захоплення комсомольським рухом і здоровий інстинкт, що велів йому перейти до освічених пролітфронтівців.

Єдине справді цінне у Коваленка — це багатство матеріалу в деяких його писаннях. Поза цим — він фанатичний марксист: „один з найнепримиреніших борців з ворожими проявами в літературі, з буржуазною літературою”, як каже Сушино-Хоменко. Але саме марксист закидають йому неортодоксінність, 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” — неконсеквентна¹⁹¹).

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 поховзнула у йому нога. Цю справу представляє більшовицька офіційна критика з перспективи пізнішого, бо аж 1937 р., так: Починаючи з 1929—30 рр. РАПП захоплює „налітпостівська” 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 Бедний) 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 обґрунтовував в окремій праці. Ідейно-теоретичні питання підпорядковувались організаційним (т. зв. груповина, засуджена партією). 1930 р. почався призов ударників до літератури, а 1931 р. ударник проголошується центральною фігурою літератури. ВУСПП починає не виховання, а псування молодих кадрів. „Оголошення літгуртківців письменниками, розбещення цих людей... дало і відповідні плоди. 1931—32 р. відбуваються масові зльоти призовників у літературу. Тисячі „письменників” підкреслювали досягнення пролетлітератури та свої досягнення, прославляли „генеральну лінію” РАПП'у і всі шкідливі настанови, підкреслювали і свої особисті заслуги в справі творення української радянської літератури, 1931—2 р. призовники в літературу втягуються в широку дискусію про перебудову ВУСПП'у”. Ще з кінцем 1936 р. містить „ЛГ” Коваленкові статті, але вже в найближчому році, з упадком Авербаха, посипались 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. Піонерів молодняцької критики стрінула доля піонерів марксистської критики взагалі, а й самих визначних представників комсомольської літератури (Усенка й ін.) „ліквідують” на наших очах. Навіть комсомол виявився вкінці „неблагонадійний” — а це найбільшій удар по марксистській критиці, коли не дописала вихована нею мо-лодь. 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 переміну означають назвою „форсоцизму” — змішанням методи формалістичної з соціологічною. Форсоців зачисляє марксистська критика до еклектиків, що послуговуються різними критичними методами. Отже всі ці футуристи-ліфовці, символісти, динамісти, неоклясики й под., що прийшли в цілому чи частинно до марксизму — є форсоцами й еклектиками, як їх іронічно називають марксисти.

По правді, форсоци й еклектики — це інтелектуалісти, критики з солідною освітою та ясно виробленою методою, люди, що вийшли з доброї ще російської, або української школи (передусім В. Перетца). Це ті, що поставили високо історично-наукові досліді 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” „Книгоспілки”, 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 проліфронтівців. Твори всіх тих інтелектуалістів — це властиво, як згадано, єдине цінне, що дала літературна критика підсоветської України. Їх плеяду (дуже різноманітних напрямків) складає яких 50 назов — 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 Марксі, Плеханові, Ріхарді Мюлері-Фрайенфельсі та ін., зв'язує Якубський поетичний твір з ідеологією доби й класи, 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 поясняють роль геніяльності, літературних впливів і традицій. Формальні елементи, стиль — залежні від еволюції соціальних форм, літературний твір є документом ідей, настроїв, психології, соціально-економічного стану. Перевіши критику „формальної” методи в концепції Потебні-Веселовського, Якубський заявляє за неподільною єдністю форми й змісту, але

підкреслює обов'язковість аналізу форми (за Вальцелем), тільки ця аналіз має бути... соціологічна, бо, за Н. Чужаком та В. Фріче, мистецтво — це одна з форм будівництва, однаке з застереженням: „Треба бути вкрай вульгарним 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 методи 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 київська філія, засн. 1926 (М. М. Новицький, Ан. Д. Лебідь), харківський Інститут марксизму-ленінізму (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.¹⁸²). 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 неокласики, символісти і ліфівці, але й деякі інші виявились знавцями і російської і західноєвропейської та американської літератури, що її притягають для розуміння українських явищ (Дорошкевич, Ол. Білецький, Державин, Майфет, Перлін, Лейтес), щоб шляхом такого порівняння вяснити 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 духовим життям Європи й Америки, нпр. з філософією (Юринець, А. Музичка).

Таке солідне читання, впорядковане ясним методичним ставленням, 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, „пролетарської“) української літератури. Тому найчастіше виступає на першій план питання стилів і напрямків. Для Полторацького навіть вивчати літературу — це те саме, що вивчати літературні стилі, для Доленго 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 розбиттям 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 капітуляцією символістичної музичальності перед новими принципами поезії настає романтика революційної дійсності і стиль реалістичного імпресіонізму, об'єднання рівночасного акмеїзму й неокласицизму та динамізму. В 1919—20 рр. перевиховуються письменники-інтелігенти в дусі сюжетного неореалізму — з боку виробничого й психологічного. Етапом від суто ідеалістичної системи символізму до матеріялістичного (пролетарського) реалізму є войовничий неоромантизм. У поезії здобуває переважну роль інтелект, твориться функціональна, сциєнтифічна поезія. Тому поезія будується конструктивістично з логічного організації всього змістового матеріялу (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 обминати 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 Юринця містечтво — 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 матеріял із соціального оточення, а цей „лівий формалізм“ „Нової Генерації“ й „Авангарду“ — на думку марксистів — стоїть „на ідеалістичних позиціях своєрідного „ліво“-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 завзяту 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 Жірманським, уважає 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 „переверзевщиною" повела марксистська критика цілий зорганізований 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 „марксистизм" в їх критичних працях зразу або не було й сліду, а коли їм прийшлося вкінці покоритися „замовленню доби", вони чинили це повільно, компромісно, намагаючись деколи справді розпачливо погодити агітковий „марксистизм" 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 неповне розуміння марксистської методи, або Доленгові плутанину стилю з творчою метою (розум. діямат), або Полторацькому „дрібнобуржуазне попутництво", або Майфетові брак глибокої методологічної принциповості й под.

Так насильне нагинання 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 заяви 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 обґрунтовує опісля 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. Відсіль — засудження іdealізму, бо в ньому добачують чисто особисті, занепадницькі настрої, що ведуть до незадоволення з темпу теперішнього розвитку (Доленго). Зокрема поборює частина інтелектуалістів песимізм і скептицизм та загалом мінорні настрої, бо це втеча від життя, а колізія між окремою особою й оточенням є вже достаточною причиною для повної неґації поетичного твору та його автора. Еволюція сучасної української поезії лежить саме у зміні від елеґійного до бадьорого тону (Якубський). Тому Лейтес і Якубський 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 Юринцевої про Хвильового.

У зв'язку з бажанням зблизити літературу до життя стоїть домагання: виводити в літературі живих людей (Ол. Білецький, Айзеншток); для Якубського „основним завданням літературознавства є витлумачення (!) 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 заспіровані 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 минула література почала в очах читацьких 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 двохпланно 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 ліризм у прозі, схематичність традиційної теми та сюжетну й композиційну

одноманітність. Він домагається віднови зв'язку між поетом і конкретними формами побуту та цікавиться тією культурою сюжету, що культивує авантурність російсько-американської школи (подібна й Степняк у науково-фантастичному романі). Доленго бачить заслугу Бажана у введенні сюжетних композиційних засобів російського письменника Н. Тіхонова 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. Якубський присвячує також багато місця справі сюжетного формування та вимагає чіткої фабули при простій будові. Фабулою займається ближче і Державин, а Юринець слідить у творця переломання зоологічно-біологічних фактів у призмі економічної структури. Навіть науковець Айзеншток підкреслює події — фон, а Якубовський виходить від емпіричних фактів переваги якихось мотивів у певній добі та протилежних класових інтересів (музицька тематика, національний світогляд і т. д.). В погоні за нібито марксівським 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 насильно натягнена „соціологія” художніх засобів.

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

Та ортодоксійні марксисти влаштовували справжні хрестові походи проти неокласиків, форсоців та еkleктиків (Щупак, Коваленко, Сухинко-Хоменко та ін.). Інтелектуалістам довелося складати зброю — під напором марксистів переходили вони згодом на форсоців 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 форсоців Полторацького і Якубського. Незабаром Доленго подає сам історію свого власного розвитку („технологічний етюд до поетики змісту”), бойкотує себе за розуміння літературних процесів, Дорошкевич осуджує свої етюди з шевченкознавства, Якубовський виступає „проти еkleктизму 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. замовкають властиво інтелектуалісти (за малими винятками до 1933 р.), а ті, що їм вільно ще писати, або переходять часто на марксизм-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 клясиків марксизму про літературу”. Отут визначено дуже докладно шлях переміни справжнього вченого з європейською освітою на марксистського підголоска. А яке жакхливе 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, де 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 войовничо-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 крився найубогіший зміст. Націоналістична перекручувальна інтерпретація тих образів була „вершиною” глибокодумности тих „критичних розвідок”. Всі статті щодо цього були цілком однакові; тільки „модерністичні” писаки шановалівсько-євшанівського „толку” творчість Лесі Українки „приймали”, як творчість „модерністичного” поета... До широких мас читачів — хоч би інтелігенції, не кажучи вже про робітничих, або селянських читачів — твори Лесі Українки не доходили зовсім... Так піклувалася буржуазно-націоналістична українська інтелігенція про найвидатніших поетів”. Отже — плитке політиканство заступає тут справжню критику. Та замітне, що в своїй праці натрапив 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 намагалися 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 ІЧП. 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 великорос¹⁰³).

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. Сухино-Хоменко заперечує історію української марксистської критики: „До найостатніших 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 „Скрипниківській школі" (як їх злобно називають марксисти), що 1931 р. приступила до ВУСПП. З них Є. Ф. Гірчак спеціалізувався у боротьбі з українським та білоруським націоналізмом; С. Федчишин визначався філософічною освітою, Г. Ф. Овчаров, добрий аналітик сюжетної побудови прозових творів, псує свої праці партійним політиканством¹⁰⁴). 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 літорганізації з виразно марксистсько-більшовицькими гаслами. Ще 1926 р. констатує Загул, що українська критика продовжує дореволюційний естетичний напрямок, 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 „Прапору Марксизму" 1929 р. й переходить з більше проклямативного стану в посиленний наступ. У Росії вже 1926 р. марксизм здобуває рішальну

перевагу і змінє 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 позакласової „об’єктивної художньої істини” 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 поборювати різноманітні ворожі вияви і впливи в літературній і літературознавсько-критичній діялках, 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 найдосконаліша, класово-об’єктивна, наукова, а разом з тим дійова, активна: в руках партії вона мусить бути усинтезованою 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”¹⁹⁵).

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

Головний „ухил” — це, розуміється, український націоналізм, фашизм, чи як його називають. Цей мотив повторяють марксистки з неослабленою 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 „отруювачня” 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. Юринця є по суті поглядами меншовикуючого ідеалізму з безпосереднім впливом буржуазного ідеалізму... Це виявилось також у літературній критиці тов. Юринця („Павло Тичина”, „Інтермедії” в „ЛІА”, тощо)... зокрема в своєрідному буржуазному естетизмі”. Оця „ідеалістична ревізія марксоленізму” 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 гегелівського ідеалізму, канонізацією Гегеля, його реставрацією замість матеріалістичного перероблення. Гегель став самометою, гегельянщина при-таманна 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 Бажана... В роботі про Тичину може найяскравіше виступає мій естетизм”. Боротьба з ідеалізмом кінчиться у марксистів... звичайними доносами, бо, як каже П. Усенко: „Викривательство” художнє стає викривательством ідеологічним, а це вже навряд чи потребує захисту”. І в журналах та газетах 30-х років розпалюється дика оргія таких прилюдних звинувачень, 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” гитання, щоб з позиції іманентного мистецтва робити проти пролетаріату вилазки”. 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 розгортання української, але пролетарської культури. Спекулюючи на національному питанні, буржуазія намагається впіймати відсталі шари нашого суспільства на гачок гасла національної єдності для того, щоб під цим прапором 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, „НГ”, „ЛЯ”, „Вапліте”, „Пролітфронт” та поодиноких письменників (Антоненка-Давидовича, М. Куліша, Ол. Донченка й ін.).

Воюючи проти суб'єктивного ідеалізму, поборюють марксисти 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 Щупак 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 пишалася і своєю „науковістю” і своїм „новаторством” і навіть своєю „лівизною”. Вже 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 теперішніх 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...”

Одначе 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 нераз яскраво змінювалась, як це показує наглядно хоч би пізніше „викриття” плеханівських „ухилів” (Щупак говорить нпр. про „Боротьбу з кантіянськими та фюєрбахіянськими 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 кавстськіянської теорії про ультраімперіялізм та бухарінської про організований капіталізм). Особливої сили набрав цей бій за ортодоксію в критиці у 1930—31 рр. Саме за поч. 1930 р., як згадано, засудила президія Комуністичної Академії літературну концепцію В. Ф. Переверзева, що підмінює „марксист-

ський монізм" поглядом простої тотожності бази-ідеології і забуття — закону єдності протилежностей, виводячи з усього якийсь „загальний закон" (Богданівські побудовання); 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 Переверзева, 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 марксисты гостро різних російських переверзєянців, між ними й пізнішого марксистського ортодокса І. Безпалова. Ближче розглядає методи Переверзева Щупак — він не може простити Переверзєву, що для нього „основний структурний елемент художнього твору є образ", а не ідея; зближає його з „формалістами", аджеж Переверзєв визнає можливість іманентної ролі форми, а все те — „еклектичне поєднання механічної меншовистсько-струвістської соціології з антисоціологічним ідеалістичним формалізмом", бо Переверзєв не заперечує все ж таки впливу економіки на літературу.

Ціла переверзєянська буря знялась на Україні з появою замітного збірника в Києві „Сучасна українська проза" 1930 р. за ред. Євгена Перліна¹⁹⁶). Гостру оцінку дала тій книжці київська преса, категорично засудила її київська філія УІМЛУ, „ЛА" присвятив їй збірну статтю за ред. В. Коряка і т. д. Цей крик різних марксистських організацій та преси посвідчує найкраще небуденну вартість того збірника, що обговорює стилеві досягнення поодиноких українських прозаїків. Урядова „Пролетарська Правда" написала про ворожу марксо-ленінській методології переверзєвщину, що „з меншовицько-струвістських позицій веде войовничий 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 по 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 „соціальну 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 переверзєянство — 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 форсоціізмом і всіма течіями в літературознавстві аж до „літфронтизму", аби лише протиставляти будь-що лінії марксизму-ленізму. Перлін є типовий літера-

турознавець меншовицького типу, який хапається по черзі за всяку модну теорію, що нею можна б маскувати свою меншовицьку опозиційність". Тому „збірник, як методологічно, так і політично, є повний шкідливого еклектизму. Тут і ортодоксальне переверзінство, і формалізм, і навіть народництво". Українське переверзінство — на думку Коряка — 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 переверзівщиною лучиться з боротьбою з воронщиною, бо Воронський думає, що художники не тотожні із звичайними людьми — вони пізнають лише через образи. Воронський заперечує світогляд та протиставить йому „безпосереднє сприймання", тому для нього найважливіші власні рефлексії. Отже Воронський — за індивідуалістичне мистецтво, як це є й в естетиці Берґсона.

Слідом за російськими марксистами засуджує й український марксизм 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 Щупак: „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 критиці зараховано нпр. І. Лакизу, 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 екзекуції. Ми бачили, що той закид стрівув вкінці й лідерів української марксистської критики — до них додамо ще хоч би Івана Микитенка, одного з найгарячіших пропагаторів марксизму на Україні: 1937 р. Правління СРП СРСР кваліфікувало його діяльність, як „троцькістську" і хоч він каюся прилюдно, його посадили в тюрму.

Разом із Троцьким засудила компартія також концепцію Н. І. Бухаріна про мирне вирівнювання 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 маніяцтвом 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 виянилось настільки, що 1934 р. появилася у Києві нова її теорія (назв'їм

це так) — Костя Довганя „Принципи крито-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 викорінювати всі класово-ворожі вияви, викривати й викорінювати 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”. Послуговуючись думками передусім Леніна та Сталіна і далі інших більшовицьких провідників, Довгань доводить, 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 пролетаріатові, 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. цензурні) 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 конче 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 заввагою, що „відрив... від цілого контексту унеможлиблює 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 взятися 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 „витриману" партійну концепцію. Та в практиці сходять усе властиво знову до негативної роботи — до виловлювання „замаскованих, контрабандних" форм „ворожих" концепцій на марксистському фронті, щоб не втратити „більшовицької чуйності", „передбачливості", 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 пильності, здійснює в перекладній практиці ворожу мовну політику, намагаючись повернути розвиток даної національної мови на шлях націоналістичної відокремленості, 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; однак 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 повторює те, що вже аж до переситу 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 навіть 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 нагітку на поодиноких людей. Сам Сталін є духовим 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".

Відстає 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 діялмату. І тут виринає 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 поета мусить характеризувати суспільні процеси за найактуальнішою ознакою — він шукає в дійсності її суперечностей, він „повинен знайти, виявити і підкреслити соціалістичні лінії нашої дійсності, довести їх ведущу роль, їх перевагу над рештками капіталізму” (І. Маца). Та багатьом бракує класової зневаги, а тимчасом „світогляд пролетаріату — максимально об’єктивний світогляд: але ця об’єктивність невід’ємна від партійності”. В проблемі теми стрічається нахил „підмінати революційне трактування теми самою актуальною темою”. Однак 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 мусить 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” Безпалова. 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 творчості”. „Творча” дискусія повинна заналізувати й обговорити нові процеси в советській літературі та доводити до усвідомлення ідейно-творчих засобів.

Отже найпередовіше місце в „творчих” питаннях української марксистської критики займає: ідеологія, не проблема ідеології, бо такої проблеми марксистки не признають — вона для них вирішена компартією. З особливим притиском домагались ідейної цілеспрямованости твору комсомольські критики, а 1928 р. пише Коваленко: „Високо досконала форма, що її поєднано з ортодоксальним монолітним комуністичним світоглядом, 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, „ЛЯ”)). 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. Психологію письменника викривали марксисты часто аналізую його художньої методи, а це зводилось звичайно до зовсім механічного зараховання письменника до якогось відомого стилю — й оскільки стиль виявляв нпр. ознаки романтизму, авторові причіпали безцеремонно „буржуазну” етикету. Тут витворився безнадійний шаблон, бездушний схематизм. З натиском більшовицького терору зростає „ідеологія”, тобто партійна політизація, не тільки літератури, але й критики. Компартия вчисляє це на рахунок своїх культурних здобутків — по правді, це глибокий упадок літератури й критики.

З таким підкресленням ідеології вирішається й становище тематики, сюжету в літературному творі. Сюжет здобуває безумовну перевагу над мистецькими засобами, що й зумовлюються, на думку марксистів, сюжетом. Марксисты борються 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, вдовольнитись 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 настановлення і тому тема й проблема в творчості — це одне. Ідеологія допомагає письменникові вибрати з явищ 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 почалась 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 беззастанне впевнення про утилітарність мистецтва й, розуміється, партійності літератури.

З ідеологією в’яжуть марксисты, як ми бачили, нерозривно й стиль — друге основне творче питання в письменстві й критиці. Комсомольський критик А. Ключья розуміє стиль „моністично, як єдність ідеології, художньої творчої методи та оформлення”. Для нього стильова боротьба є „специфіка класової боротьби на літературній дільниці”, 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 класи. Так — усе сходить знову до ідеології.

Який же провідний стиль мав би відповідати більшовицькій ідеології? З досюгочасних стилів найбільше нападів прийшлося видержати романтизмові, а ще з того часу, як неоромантизм відродився у могутній творчості Мик. Хвильового. Роля романтизму в літературі підсоветської України довго полишалась 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 індивідуу над колективом” і має „надкласове, а по суті обмежене дрібнобуржуазне розуміння дійсності за домінуютне. Цей стиль викривляє нашу дійсність, або присипляє нашу увагу, зменшує 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 додавати. Особливо не може нпр. 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 наслідку 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 іде в розріз 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 табор.

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 нп'и. Імпресіонізм — це, за марксистськими критиками, вияв „дрібнобуржуазної” психоідеології, це стиль притиснутих революцією соціальних пошарків, що роз'яснюють події в світлі свого „я”. Отже його основа — реалістична, тільки цей реалізм крайній суб'єктивний, індивідуалістичний; тому й марксисти його відкида-

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

Марксисті поборюють також натуралізм і гостро критикують яскраві 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, аморальности, хворобою еротизму.

Вал. Поліщук був піонером конструктивізму, спіралізму. Але марксисті 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 марксисті 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 клас. У стилевих питаннях приєднуються конструктивісти до реалізму, трактуючи його, як суму засобів (отже без соціального еквіваленту). Конструктивістичний верлібр видається марксистським критикам уже несвоєчасним, бо „пролетарська поезія прихильніша до організованого віршу”. Так марксисті відкидають і поетику і філософію конструктивістів.

Конструктивісти зближаються подекуди до ліфівців типу „НГ” та до літфронтівців типу „Пролітфронту” і проти їх стилю боряться також марксисті. Ті „ліві” обороняють чин проти психологізму та заперечують емоціональне мистецтво і наближаються до фактографії. Але марксисті добачили тут відрив психології від ідеології, зменшення пізнавальної ролі мистецтва й тим самим „переверзєвщину”. Літфронтівці ділять дійсність на абсолютно позитивну й абсолютно негативну і не дають показу конкретної людини, виявляючи тим „механістичність” та „антидіалектичність” (або т. зв. „лякування дійсности”). А це знову — „переверзєвщина”. Багато таких літфронтівських „помилко” допустились: російська РАПП та українська ВУСПП. Коли ще додамо відому нам боротьбу з неокласиками (що нібито в пасивістичному світоприйманні й розгубленості не орієнтуються в новій дійсності) та їх епігонами — то будемо мати найважніші стилі, що з ними боролась марксистська критика.

Одначе разом із боротьбою проти різних стилів ішла боротьба й за створення відповідного „пролетарській” літературі стилю — „змагання за домінантну стильову лінію пролетарської літератури й за художню методу діалектичного матеріалізму, що визначає стиль пролетарської літератури”. Зразу компартія не могла рішиться на визначення якогось одного стилю для „пролетарських” літергапізацій, але згодом почали марксисті говорити щораз більше про реалізм, як панівний стиль пролетарської літератури. Цей стиль почав розвиватися 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 „класове знаряддя 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 марксистська 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. Однак відразу характеризує „пролетарський” реалізм виразна соціально-психологічна мотивація сюжету й типів у реальних рисах. У дальшому дали головну основу пролетреалізму письменники з Молодняка й ВУСПШ. 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. П'ятковський так визначає цей „новий стиль”: „Ми боремось... за пролетарський реалізм — стиль, що в основі художньої методи має філософію діямату, що всіма своїми компонентами відображає 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 плян відійшла найважливіша проблема мистецької творчості — підвищення художньої якості. І тільки жива дійсність, що показувала раз-у-раз неможливо низький рівень переповненої більшовицькою ідеологією літератури, приневолювала марксистів кинути хоч кілька фраз про конечність і художньої якості творів. Але й ця, здавалось би, така ясна вимога спотворювалась заскоружим партійництвом: „Завдання піднести творчість на вищий щабель — говорить нпр. комсомолец 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 нечисленних 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 безсумніву відгуки того, що було до 1930 р.: творчих суперечок між літорганізаціями, 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 пропагувала 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 плян — власне кажучи, його знято з порядку денного незчисленної 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 багатогранним 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 геніяльна плеяда пролетарських мислителів-революціонерів своїм образом дають нам прекрасний зразок цієї справді нової людини”. І пішли покази „нової людини” в десятках повістей, а критика покvapно підхоплювала передусім образи Сталіна у віршах і прозі. А до яких парадоксів доходило при тому, це показує хоч би згаданий вже випадок із владою й упадком Постишева. Одначе 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. Ледеянка — решта це речі менші й не такі часті. На це заєдно нарікає марксистська критика, домагаючись у цілій низці статей опрацювання в літературі сучасного „творчого” життя в Донбасі, Дніпрельстані, по заводах і под. І „виробничі” теми почали заливати пись-

менство, одначе справді вартне 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 літорганізацій під впливом гострої суперечки про літературну молодь, що її почав своїми памфлетами М. Хвилювий. Раніше давав поради початківцям-письменникам „Плуг”, не занедбувала їх „Валіте” та ін., а й „ЛГ” 1937 р. створила окремих „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 наладилася задовільно — після хвилевого зриву вона зараз занепадала і літературний молодняк полишався без проводу, бажаного для компартії, 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 літрецензентських гуртків при комсомольських осередках; необзнайомленість 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'їзду 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 світовідчужання 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 слабкі сторінки праці на цьому полі: „Наслідки роботи рецензентських гуртків у кращому 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, робкорівські й рецензентські гуртки, різні чита-

чівські об'єднання тощо". Робітничі редгуртки 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 „Культробітник“. Деякі редгуртки видають свої бюлетені, звідомлення, стінгазети і вміщують 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 невідгідний — і скінчилось засудженням пропагаторів літературного ударництва.

Розуміється, марксистська критика не могла полишити на боці й проблеми читача (найбільше масового), що ним зацікавився передусім 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 марксисти, 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. зріс марксистський критичний фронт (катедра літературознавства в Інституті Марксизму, комісія літератури при київській філії УІМЛ, збільшений вплив марксистів в Інституті Шевченка, зріст 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 („голобельний” 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 марксизмові — лєнінізмові „не протистоїть жадна закінчена літературно-теоретична

школа", але разом з тим „в даний момент критика — найслабша діляниця 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, взаємоділення 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 рухів¹⁹⁷).

18. ІДЕЇ Й ФОРМИ.

Підведім 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 нищівного дня. Українську теорію поезії й прози, вже наладану й упорядковану при допомозі не малого 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 (тематики 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 марксисти тріумфували з фізичного поконання 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 поступитись перед масою, бо маса почала виділяти визначні одиниці, що скористали з проводу великих індивідуальностей. У зв'язку з тим повстає на всю ширінь 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 зішлись 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 потонає в калюжі політичної агітки).

Болючою проблемою в українській критиці загалом є відношення ідеї (тематики, 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 неprimиреною гостротою стоїть вона нпр. у Галичині, а на підсоветській Україні вона трактується в аспекті: жити — не жити. Перемога ідеології в поезії зовсім не вирішила тієї 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 роль 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 відкрив від життя (отже від ідеології) не уйшов безкарно навіть неокласикам. Майбутнє 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 нпр. ортодоксійного діямату) зовсім руйнує мистецтво й критику, як це показують наглядно марксисти. 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 (Західня Європа — з азійськими й американськими впливами). А коли марксистська критика хоче повернути цей невимовний 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 би створити соціалістичний (чи пролетарський) реалізм — але це напевно безнадійна справа. Всі літературні згуртування підсовєтської 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 — відовічна боротьба. Реалізм, покищо, перемагає, але романтика творить у сучасному письменстві України такі мистецькі цінності, що змагання між обома стилями в повному розгарі. Одначе критика погодиться на який-небудь стиль, якщо тільки він — динамічний; без активного динамізму (не кінче в дусі В. Поліщука!) не прийметься в сучасну пору ніякий стиль.

З інших проблем критики підсовєтської України важне питання інтернаціоналізації літератури. В своїй основі причинюється 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 марксисти цю інтернаціоналізацію літератури проти українського націоналізму та у зняряддя 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 найзамітніші були тут спроби організації масових голосів про літературні явища і безнастанна дбайливість за молодняків-початківців. Щоправда, все те кінчилось 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 індустріялізації, що стала одним із програмових сюжетів.

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

мали бути ті — Магнетобуди літератури, що до нині залишилися тільки... програмами без виглядів на реалізацію. Індустріялізація 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, Плуг, Хвильовий, Коцюба, Косинка, А. Любченко, Івченко, Коряк, Зеров, Меженко та ін.), Юрія Вухняля літературні гуморески (група Марс та ін.); дуже інтересні є віршовані сатири на літературні теми в „НГ”, 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 письменстві¹⁹⁸).

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 поверх 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 неймовірно 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 довгий 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 унаглядненням характеристичних рис. Тоді стаття змагає до синтези, але переважна частина статей і рецензій — аналітична. Мало є студій, основаних 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 нотатки, що виростають деколи до цілої статті.

Статті мають часто форми: полемічну (декуди пристрасну, аж до донощицтва), 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 новина в українській критичній літературі — вона дуже важна для зрозуміння творів, їх генези та психології творчости¹⁹⁹). 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 покайних, та відповідей.

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

П Р И М І Т К И *).

¹⁾ Леонід Білецький. Основи літературно-наукової критики. Т. І. Кн. перша, Прага 25. — Про завдання літературної критики гл. нпр. *Н. Бєльчіков*. Критика та історія літератури, К 29, 1; *Ів. Миронець*. До питання про об'єкт літературної критики, К 29, 1.

²⁾ Нпр. *Леонід Білецький*. Головні напрями української літературно-наукової критики, Прага 25; Головні напрями україн. літератур.-наук. критики за останніх 50 літ, Народознавство I—III, Прага 31.

³⁾ *Вол. Коряк*. Українська література, X. 28.

⁴⁾ *Ол. Дорошкевич*. Підручник історії української літератури, вид. четверте, К. 29; *А. Шамрай*. Україн. література, вид. 2, X. 28.

⁵⁾ X. 26.

⁶⁾ Десять років української літератури, т. II. За ред. *С. Пилипенка*, X. 28., 2 вид. 30.

⁷⁾ Шляхи розвитку української пролетарської літератури. Упоряд. *С. Федчишин*. За ред. *В. Коряка*, X. 28.

⁸⁾ Нпр. *К. Копержинський*. Українське літературознавство, Україна 29, 9 та ін.

⁹⁾ Нпр. *Г. Овчаров*. Про журнальну критику 1929 р., К 30, 3; Огляд журнальної критики, К 30, 9. З інших нпр. *О. К.* Українська літературна критика в минулім і сучаснім, львівська *Нова Зоря* 29, 28 і 30 та ін.

¹⁰⁾ *К. К.* La littérature ukrainienne і окремо: *Cette M. Tyszkiewicz*. La littérature ukrainienne, Berne 19.

¹¹⁾ Передусім *Остана Грицяя*.

¹²⁾ 15, 1: *Гн. Хоткевич*. Гвоздики в криниці.

¹³⁾ За ред. *Ф. Федорцева*.

¹⁴⁾ *Л. Бурчак*. На літературні теми, 2—4.

¹⁵⁾ *Демко Лютай*. Український літературний рух в 1916 році.

¹⁶⁾ *Ос. Назарук*. Слідами Українських Січових Стрільців. Львів 16.

¹⁷⁾ За ред. *О. Олеса*.

¹⁸⁾ Нпр. *Юр. Самброс*. Безсиллє слова і футуризм, 18, 7—8.

¹⁹⁾ Нпр. *Юрій Іванів-Меженко*, *Як. Савченко*, *Мак. Рильський*.

²⁰⁾ *Ол. Дорошкевич*, *Микола Зеров* та ін.

²¹⁾ *Клим Поліщук*. З виру революції, „Веселка” у Каліші, 23, 1.

²²⁾ Вийшло 5 чч. 19 і 1 ч. 20 р. Перегляд літературних угруповань та видань: *Ол. Ведміцький*. Літ. фронт (1919—31), ЛА 31, 4—5. Почини українського футуризму: *П. Богацький*. Сьогоднішні літературні прямивання, Прага-Берлін 23; *Б. Якубський*. *Мих. Семенко*, ЧП 25, 1—2; *М. Качанюк*. Матер. до історії футуризму на Рад. Україні, ЛА 30, 1—4.

²³⁾ Катафалк мистецтва 22, ч. 1.

²⁴⁾ Маніфест *М. Семенка* та *Г. Шкурупія* в *Семафорі* у майбутнє 22.

²⁵⁾ *Семенків* Маніфест 24 р. „Мистецтво як культ”.

²⁶⁾ *Гонг Комункульту* 24, ч. 1.

²⁷⁾ *Ю. Яновський*, *І. Ле*, *Мик. Терещенко*, *Як. Савченко* та ін. „Жовтень” ставив собі метою: охопити роботою „широкі робітничі маси робкорів, стінкорів, робітничого молодняку та всього робітництва” й „утворення ідеологічно вибраної літератури” і „войовничої пролет. критики”.

*) Перше число означає рік видання, друге Нр. журналу чи часопису. Статті зазначаємо тільки раз, хоч деколи використано їх частіше.

²⁸⁾ Г. Шкурупій, М. Бажан, Д. Бузько, О. Влизько, О. Полторацький та ін.
²⁹⁾ Нпр.: *Ол. Полторацький*. Панфутуризм, 29; *М. Ланський*. Лівий роман, 27; *М. Незнамов*. На фронті факту, 29; *Ю. Палійчук*. Нотатки до виробничого плану лівої поезії, 29; *С. Войнілович*. Теорія екструкції, 29; *П. Мельник*. Три роки, 30 та ін.

³⁰⁾ *Л. Френкель*. Твереза критика, 28; *Д. Голубенко*. Правий попутник Б. Коваленко, 29; *Ол. Полторацький*. Товариські поради з коментаріями нашому критикові Р. К-ву; На захист марксистської теорії мистецтва; *С. Щупак* хоче бути марксистом...; Дивна книжка Коряка — всі 29; *О. Влизько*. „Марксистизм”, що підлягає спростованню, 29 та ін.

³¹⁾ *С. Червоний*. Недалі туристи, 28: „Ми б радили тт. Маяковському й Шкловському, беручись за національні теми, викривати прояви великоруських націоналістичних ухилів, а з своїми ми самі справимось”; *Г. Шкурупій*. На штурм лінощів і незнайства, 28 та ін.

³²⁾ *Ол. Полторацький*. Крізь формальний метод, 27; *Л. Френкель*. Мемуари, композицій фактів, 28 та ін.

³³⁾ З 25; підписав: Центральний Комітет СІМ’у; *В. Гадзінський*. Фрагменти стихії, О. 27.

³⁴⁾ Літер.-критичний Альманах.

³⁵⁾ 19 — 1 ч. (Ч. 1—3); співробітники: П. Тичина, Д. Загуд, Ярошенко, Жук, К. Поліщук, Терещенко, П. Филипович, О. Слісаренко, В. Кобилянський та інші.

³⁶⁾ *Ю. Іванів-Меженко*. Творчість індивідуума і колектив.

³⁷⁾ В. Поліщук, Терещенко, Филипович, Загуд, Шкурупій, Г. Косинка та ін. — обік художників та музик.

³⁸⁾ У Дніпропетровському 21 р. за участю В. Поліщука, Терещенка та ін.

³⁹⁾ *Д. Загуд*. Поетика, К. 23; Література чи літературщина? К. 26; *Б. Ти-верець*. Спад ліризму в сучасній українській поезії, ЧП 24, 1—2; *І. Майдан*. Зріст і сила творчості П. Тичини, ЧП 25, 3; Поезія епохи, ЖР 30, 2 та ін. — *Юр. Іванів-Меженко*. На шляхах до нової теорії, ЧП 23, 2; Шляхи україн. театру в 24 р., ЖР 25, 1—2; Нотатки на сторінках „Днів”... Є. Плужника, ЖР 26, 8; Про твори М. Івченка, ЖР 26, 10; Читаючи „Ранню осінь”, ЖР 28, 5 та ін... — *Як. Савченко*. Азіатський Апокаліпсис, К. 27; „Лябораторія”, Гл 27, 17—18; Проти реставрації, К. 27; Поети й белетристи, К. 27; Доба і письменник, Х. — К. 30 та ін. — *І. Лакиза*. Як. Савченко — критик, ЖР 27, 7—8; *С. Пилипенко*. За-непадництво у наших критиків, Пж 27, 7; *В. Державин*. Уваги з маркс. критики, В 27, 5; *В. Сухино-Хоменко*. Форсоцвітство під тогою марксизму, ЧП 31, 7—8.

⁴⁰⁾ *Ол. Дорошкевич*. Методологічна концепція в „Історії українського письменства” С. Єфремова, 31.

⁴¹⁾ Література. 36. перший. За ред. С. Єфремова, М. Зерова, П. Филиповича, К. 28 — у деяких статтях і про літературну критику.

⁴²⁾ Зеров, Филипович, М. Рильський, М. Драй-Хмара, Ос. Бургардт та ін. — всі також визначні поети.

⁴³⁾ Косинка, В. Підмогильний, Меженко, Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник, Галич, Рильський, Зеров, М. Могиланський, М. Івченко.

⁴⁴⁾ Д. Фальківський, Я. Качура.

⁴⁵⁾ Нпр. В. С., рецензуючи М. Рильського, називає його свідомим ворогом соц. революції, що, як „поет бувиших власників провінціальних маєтків... буде отруювати повітря” (23, 3), з другого боку *О. Білецький* пише про М. Зерова: „З технічного боку „Камена” містить у собі найкращі українські вірші, які нам доводилось читати останніми часами” (24, 6).

⁴⁶⁾ *Осв. Бургардт*. Співець з бунтарською душею, ЧП 24, 1—2; ред. на В. Підмогильного, ЧП 24, 8—9 та ін... — *М. Зеров*. Камена, К. 24; До джерел, К. 26; Від Куліша до Винниченка, К. 29; Наші літературознавці і полемісти, ЧП 26, 4 та ін. — *Ан. Лебідь*, *М. Рильський*. За 25 літ, К. 25 та ін. — *П. Филипович*. З новітнього українського письменства, К. 29; Ленін в україн. поезії, ЖР 25, 1—2 та ін. — *А. Шамрай*. На шляхах до об’єктивної історії українського письменства, ЧП 24, 6; *Д. Загуд*. Про нашу критику, Пж 26, 6—7; Шляхи розвитку сучасної літератури, К. 25; *Ст. Гаєвський*. На літ.-методологічні теми, ЖР 26, 4; *В. Поліщук*. Літературний Авангард, Х. 26; Пульє епохи, Х. 27; *К. Довгань*. З приводу однієї декларації, К. 30, 3; *С. Щупак*. Боротьба за методологію, Х. 33; *П. Колесник*. Плач Ярославни... К. 34, 4.

⁴⁷⁾ Підписали: Георг. Цапок, В. Поліщук, В. Єрмілов, О. Левада.

⁴⁸⁾ Підписали: Поліщук, Ярина, Коляда, Чернов, Голота, Троянker та ін.

⁴⁹⁾ Окрім згаданих творів В. Поліщука: *М. Доленго*. Трагедія непотрібної трагічності, ЧШ 24, 4—5; *І. Капустянський*. Поет життєвої динаміки..., ЧШ 24, 8—9; *Назадництво* Гарту..., Х. 26; *В. Поліщук*. Нове й старе, Пж 26, 12; *І. Сенченко*. Спіралі і петлі, В 27, 4; *Н. Шелест*. Авангард в „Авангарді”, СР 28, 7; *С. Зархій*. „Авангард” крикливого міщанства, М 29, 11; *В. Радіонов*. Спіралізм чи „кізяковий дим”, П 29, 5; *Г. Овчаров*. Проти міщанських вихваток у літер. К 30, 10.

⁵⁰⁾ *А. А. Потебня*. Мысль и язык 1862, 4-е вид. 22, 5-е Х. 26; Из лекцій по теории словесности, Х. 94; Из записок по теории словесности, Х. 05; Вопросы теории и психологии творчества, П, 2, Спб. 10; *Л. Білецький*. Перспективи літер.-наукової критики, Прага-Берлін 24; *Б. Лезін*. Дещо про теорію й психологію слова О. О. Потебні, ЧШ 25, 1—2; *В. Хардієв*. Потебня й „лапки”, ЧШ 25, 5; Потебня й сучасна поетика, ЧШ 27, 12; *Іер. Айзеншток*. Потебня і ми, ЖР 26, 12; О. О. Потебня та українська література, ШМ 21, 2; 10 років Опоязу, В 27, 1; Науковий Збірник Харків. Наук.-Дослід. Катедри Іст. України, 26, 2—3; *К. Чехович*. Олекс. Потебня... Варшава 31.

⁵¹⁾ М 30, 4.

⁵²⁾ Про Опояз: *Б. Навроцький*. Формалізм чи суб'єктивний естетизм, ЧШ 25, 5; *М. Могилянський*. До проблеми розуміння худож. твору, ЖР 25, 4; *Б. Ейхенбаум*. Теорія „формального методу”, ЧШ 26, 7—8. — Про питання, зв'язані з формалізмом: *В. Коряк*. Форма і зміст, ШМ 22, 2; *В. Гадзінський*. Ще кілька слів до питання „форми і змісту”, ЧШ 23, 4—5; *В. Хардієв*. Мова та письменство — явління одного гатунку, ЧШ 25, 8; *І. Сенченко*. Ще про форму та зміст, Пж 25, 4; *Ст. Гаєвський*. Полеміка за зміст і форму та сюжет, ЖР 26, 11; *А. Шамрай*. „Формальний метод” у літер., ЧШ 26, 7—8; *В. Бойко*. Формалізм і марксизм, 26, 11—12; *Т. Степовий*. Зміст і форма, Пж 27, 8; *Б. Якубський*. До „реабілітації” форми в мистецтві, ЖР 27, 4; *В. Клименко*. Формальна метода в іст. літер., ЛГ 27, 13; *Ф. Якубовський*. „Небезпека формалізму”, К 29, 9; *М. Доленго*. До проблеми змісту і форми в літер. творі, К 29, 11; *М. Легавко*, *Л. Чернець*. Формалістичний „ковчег”, К 31, 7—8; *С. Щупак*. Формалізм на службі в україн. буржуазних та дрібнобуржуазних еклектиків, К 31, 10; *Л. Чернець*. Проти епігонів формалізму, Г 31, 4; *І. Романенченко*. У хащах формалізму, Г 31, 11; *К. Копержинський*. Формалізм-естетизм на послугах національного фашизму, ЖР 32, 6—7; *Мих. Рудницький*. Між ідеєю і формою, Львів 32.

^{52а)} *Ол. Білецький* та *Л. Булаховський*. Методичні uwagi для вчителя старшого концентру трудшколи, Х. 27.

⁵³⁾ ЛА 30, 3—6.

⁵⁴⁾ ЛА 31, 3.

⁵⁵⁾ *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. Phänomenologie d. Geistes, 1807 і д.; Vorlesungen üb. Aesth.; *В. Бон*. Гегеліянство на послугах фашизму, ПМ 28, 4; *О. Бервицький*. Гегелівська критика раціоналізму..., ПМ 28, 2; *О. Васильва*. Категорія міри в системі Гегеля..., ПМ 28, 3; *Я. Блудов*. Категорія явища у Гегеля, ПМ 29, 2; *С. Федчишин*. Естетика Гегеля, Г 28, 2, 8—9; *Г. Овчаров*. Під стягом войовничого матеріалізму, ПМ 29, 2; *І. Очинський*. Філософія Гегеля, Луганське, 30; *В. Глухенко*. Теорія діалектики у Плеханова, ПМ 30, 2; *І. Вайсберг*. Філософія історії Гегеля, ПМ 30, 2; *Т. Горинштейн*. Проблема безконечності у Гегеля..., ПМ 30, 8; *Б. Коваленко*. Пролетар. письменники, Х—К. 31; *Я. Блудов*, *Р. Левик*, *С. Семковський*. До 100-років смерті Гегеля, ПМ 32, 1; *О. Милославін*. До критики основних проблем філософії Канта, ПМ 32, 5—6 та ін.

⁵⁶⁾ *Г. В. Плеханов*. Мистецтво й літер. Перекл. *П. Довгопола*. За ред. *Серг. Вікула*, Х. 29; *В. Юринець*. Значіння Плеханова для марксів. соціології мистецтва, М 27, 5; *Г. Овчаров*. До підсумків плеханівсь. десятиріч. М 28, 11; *Б. Якубський*. Плеханов та його значення для нашої сучас. літер. ЛГ 28, 10; *А. Річицький*. Ленін і Плеханов у теорії мистецтва..., К 31, 9—10; *Т. Степовий*. Перекручення в матеріалістич. розумінні історії Плеханова, ПМ 32, 1; *О. Лаврова*. Ленін і Плеханов, як літ. критики, ПМ 33, 5—6.

⁵⁷⁾ *Ленін*. Вибрані твори, V, 36; *Ю. Йосипчук*. Ленін та літературознавство, К 34, 1; *П. Колесник*. Ленін і реалізм..., К 35, 1.

⁵⁸⁾ *С. Майський*. Маркс, Енгельс — і мистецтво, М 30, 1; *Є. Кирилук*. Марксова спадщина у питаннях літер... ЖР 33, 5 та ін.

⁵⁹⁾ *Е. Берглер*. Психоаналіз, ЧШ 23, 6—7; *С. Гаєвський*. Фройдизм у літературознавстві, ЖР 26, 10; *Т. Черняхівський*. До психотехніки творчого процесу, ЖР 27, 4; *Т. Степовий*. Фройдизм і мистецтво, ЖР 27, 9; *В. Підмогильний*.

Ів. Левицький-Нечуй, ЖР 27, 9; В. Юринець. Філософсько-соціологічні нариси, Х. 30 та ін.

⁶¹⁾ Edmund Husserl. Logische Untersuchungen, I, II, Halle, 22; Ideen zu einer reinen Phänomenologie... Halle 28.

⁶²⁾ Oskar Walzel. Gehalt u. Gestalt im Kunstwerk d. Dichters, Berlin, 24; Wilhelm Dilthey. Das Erlebnis u. die Dichtung, 10 та ін. праці. Близьче обговорює відношення україн. поезики до західно-європ., найбільше німецької, П. Лущинський. Естетична аналіза поетичних творів, Львів 33.

⁶³⁾ „На жаль — пише 1925 р. О. Білецький — Вальцеля знають у нас з двох російських його перекладів: „Експресіонизм и импрессионизм” (Пг. 23) та „Проблема формы в поэзии” (Пг. 25), які не дають достатнього поняття про цього вченого в науці, тимчасом ролю цю для Германії можна порівняти з тою, яку колись відіграв для російської науки Олександр Веселовський. Дуже показний збірник виданий минулого року: Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift f. Oscar Walzel. Про нього маю говорити окремо”.

⁶⁴⁾ Про Вундта нпр. Ярослав Гординський. Роля мови у творчості поета. Львів. Поступ 21 та ін.

⁶⁵⁾ Французькі класики XVII ст., Х.—К. 31.

⁶⁶⁾ Вопросы теории и психологии творчества, II, 1, Спб. 09.

⁶⁷⁾ Б. Якубський. Новини в рос. літер. боротьбі, ЛГ 27, 11—12; Наука віршування, К. 22.

⁶⁸⁾ Франц Меринг. Етюди на літ.-естетичні теми. Перекл. П. Бензя та М. Цілія. Ред. Я. Розанова, Х.—К. 30.

⁶⁹⁾ Експресіонизм та експресіоністи. За ред. С. Савченка, К. 29.

⁷⁰⁾ Окрім вступних статей до численних творів перекладної літератури, ще й такі праці, як: А. Лейтес. Силуети Заходу, Х. 28 та ін.; О. Полоцький. Наш літературно-мистецький зв'язок з закордоном, К 29, 3.

⁷¹⁾ Нпр. В. Державін. Нові книжки за кордоном, К 30, 7—9, 12; З французьких журналів, К 30, 7—9, 12 та ін.

⁷²⁾ В. Поліщук. Як писати вірші, Х. 21; Ст. Гаєвський. Теорія поезії. Кам'янець Под. 21, вид. друге Катеринослав 24; М. Йогансен. Елементарні закони версифікації, Х. 22.

⁷³⁾ Вол. Домбровський. Україн. стилістика і ритміка, Перемишль 23; Українська поезика 24.

⁷⁴⁾ Луцьк 28 (2-е вид.).

⁷⁵⁾ Нпр. видання Харків. Всеукраїн. Заочного Інституту Народ. Освіти з участю: Ол. Білецького, О. Розенберга, Анат. Машкина й ін.; Ол. Дорошкевич. Україн. літерат. в школі; К. 21; А. Машкин. Методика літератури, Х. 31; М. Самусь та Д. Соколов. Методична розробка курсу україн. літер., Х. 28; Нариси україн. стилістики. За ред. Л. Булаховського, Х. 30.

⁷⁶⁾ Д. Загул. Поетика, К. 23.

⁷⁷⁾ Б. Навроцький. Мова та поезія, К. 25; Шукання об'єктивної теорії мистецтва, ЖР 26, 12.

⁷⁸⁾ Б. Навроцький. Мовна інтонація і музика, Музика 23, 6—7; Поезія і музика, ЧП 25, 1—2.

⁷⁹⁾ Я. Я. Полфоров. Звукові й музичні елементи в творах україн. прозаїків, І, Х. 29.

⁸⁰⁾ У Музиці 25 р. маємо такі праці Гр. Майфета: Дані красеного письменства про вплив музики на людину, 1; Проблема синестезії й кольорового слуху..., 2—3; Матеріали до проблеми синестизичної музики, 11—12; Суть літературно-худож. творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології, ЧП 25, 3.

⁸¹⁾ М. Доленго. Змістова ритміка в лірич. творі, Г 28, 1.

⁸²⁾ Нпр. Ю. Савченко. Про евфонію, Пж. 26, 8—9.

⁸³⁾ В. Поліщук. Динамізм у сучас. україн. поезії, Вир Револуції 21; Ол. Сорокін. Про вільний вірш, ЧП 29, 7.

⁸⁴⁾ Л. Кулаківський. Ритміка мови, ЧП 25, 6—7; І. Сенченко. Дещо про асонанції й асонанси, Пж 25, 3; Д. Загул. Стара й сучасна строфіка, Пж 25, 5.

⁸⁵⁾ В. Державін. Про літературні засоби... К 28, 8; Ол. Полторацький. Літературні засоби, Х. 29.

⁸⁶⁾ Ю. Лавріненко. Проблема стилю, П 30, 8—9; Т. Степовий. Про зміну стилів, К 28, 2; А. Розенберг. До шукань стилю, К 28, 4; Гр. Костюк. Стиль і канонізатори, Пр 30, 3; Творчі питання, Х. 31 та ін.

⁸⁶⁾ Д. Загул. Дещо про баладу, Пж 27, 5; М. Новицький. Шляхи сучасної сатири, М 27, 9; С. Пилипенко. Іван Батрак та його байки, П 29, 6; Ст. Винниченко. Занедбаний жанр, К 30, 11; Вас. Чапля. Сонет в україн. поезії, Х.—О. 30; О. Левада. Прирка, як жанр рад. поезії, ЛГ 32, 2; Є. Ю. Пеленський. Забутий жанр, Львів 33.

⁸⁷⁾ Літературу до теорії україн. вірш. перекладу подав: М. Зеров. У справі віршового перекладу, ЖР 28, 9; В. Державін. Проблема віршованого перекладу, Пж 27, 13—14; Г. Майфет. З уваг до теорії перекладу, К 28, 3.

⁸⁸⁾ Б. Навроцький. Як будується літературний (прозовий) твір? ЖР 25, 5; Ораторське мистецтво... ЖР 25, 9—10; Ф. Якубовський. До кризи в україн. худож. прозі, ЖР 26, 1; А. Лейтес. Фабула і „психологізм“, Культура і Побут 26, 16; Книга про теорію роману, Культ. і Поб. 27, 5; Я. Хоменко. Сюжет і фабула, Пж 26, 3; Ол. Фінкель. Короткий вступ до теоретич. стилістики, Наук. Записки Харк. Дослід. Катедри Мовознав. 27; Семантико-стилістичні етюди, ті ж Записки 29; Теорія й практика перекладу, Х. 29; Ю. Смолич. Nature morte в худож. літ., В 27, 1; І. Ізотов. Літературний пейзаж... Пж 27, 9; Гр. Іванця. Матеріали до методики ознайомлення з поняттям „тема“... Пж 27, 12; В. Клименко. До сучасної теорії сюжету, Г 27, 4—5; Л. Френкель. Про тематику й персонажі сучасної української літератури ЛГ 28, 10; Ол. Полторацький. Як виробляти романи, НГ 28, 5; Чи справді нарис є „нижчий жанр“, ЛГ 32, 1; Г. Майфет. Природа новелі, І, П, Полтава 28, 29; З уваг до теорії роману, М 28, 8—9; В. Державін. До питання про сучасну літер. рецензію, К 29, 3; Ю. Лаврінченко. Проблема стилю, П 30, 8—9; Оскар Редінг. І що таке наразі стиль? НГ 30, 6—7; Ю. Ясен. Проблема стилю за Редінгом, П 30, 10; Л. Старинкевич. До проблеми портрету в україн. рад. прозі, ЧШ 30, 4; Т. Зикєв. Художній нарис... К 30, 12; М. Каганович. До проблеми стилю пролет. публіцистики, ЧШ 32, 11—12; П. Кроль. Дискусія в харк. прозаїків, ЛГ 36, 23; А. Ключа. Дещо про деталі, ЛГ 36, 32.

⁸⁹⁾ Мих. Роздольський. Теорія драматичного мистецтва, Коломия 20; Аванті: На шляху до пролет. організ. театральності, ПШ 21, 1; Я. Мамонтов. Про драматичні дебюти 23—4 рр., ЧШ 24, 7; Питання драматургії на І-му всеоукр. з'їзді рад. письмен., К 34, 11; Образ і мова в драматургії, Театр 32, 2; Драматичний образ, ЧШ 36, 2; Марко Терещенко. Театр мистецтва дієства, ЧШ 23, 3; Т. Степовий. Як ми колективно написали п'єсу, Пж 25, 1; Секрет театральності Пж 25, 2; Театральна умовність, Пж 25, 6; В. Т. Дещо до техніки драмописання, Пж 25, 6; В. Муринець. Про ту ж техніку драмописання, Пж 26, 1; Як. Савченко. Україн. театр в 23 р., Гл 27, 5, 7—8; Ю. Смолич. Драматичне письменство наших днів, ЧШ 27, 4; А. Болобан. Спроба театральн. аналізу, М 27, 4; Диспут про шляхи українського театру, М 27, 6—7; Й. Шевченко. До проблеми театральної критики, К 28, 1; Мих. Корляків. „Джентельмени воліють блондинок“, К 29, 1; К. Буревій. До проблеми драматизації сюжету, К 29, 7—8; В сучасній українській театральній диспут, Г 29, 7—9; Б. Сушицький. Кінець репертуару, НГ 30, 4; Ол. Лейн. Театр „нейтрального попутника“, М 29, 4; Г. Затворницький. „Тром“-трибуна робітничої молоді, НГ 30, 2; Леон Красовський. Драматургія, Х. 30; Голубенко. Основні питання театральної критики, Радян. Мистецтво 31, 13—14; Г. Юра. Націоналістична естетика Курбаса, К 34, 12; Є. Адельгейм. Час і простір, РЛ 36, 2; О. Борщагівський. Питання репертуару, Театр 36, 2; Л. А. Квінт. Про психолог. основи творч. процесу в сценічному мистецтві, ЧШ 36, 2.

⁹⁰⁾ М. Судима. Фразеологія М. Хвильового, ЧШ 25, 1—2; Дещо про культуру україн. мови, М 27, 2; В. Цебенко. Аналіз мови поезії Йогансена, ЧШ 25, 4; М. Осипів. Мова фейлетонів Ост. Вишні, ЧШ 28, 9—10; А. Ніковський. Розвиток літерат. мови, ЖР 25, 8; Л. Булаховський. Динаміка слова, ЧШ 26, 9; О. Полторацький. Мова поетична і практична, НГ 27, 1; Т. Степовий. Природа худож. слова, М 27, 3; М. Гладкий. Наша газетна мова, К. 28; Мова сучасного українського письменства; Н. Каганович. Соціальне забарвлення слів, К 30, 7.

⁹¹⁾ Нпр.: І. Майдан. Поезія, як мистецтво, Музагет 19, 1; А. Машин. На шляху до наукової естетики, ПШ 22, 1; Художник слова і суспільство, Пж 27, 4; В. Коряк. Життя і мистецтво, ЧШ 23, 9; Т. Степовий. Природні основи мистецтва, Пж 25, 1; Г. Яковенко. Життя й творчість, Пж 25, 2; Б. Якубовський. Проблема літерат. еволюції, ЖР 27, 7—8; Л. Френкель. Письменник і фотокіно, НГ 27, 4; Л. Скрипник. Поезія, НГ, 29, 9; Б. Лайдкоф. Психогігієна літерат. робітника, М 29, 6; М. Ціборовський. Механізм літературного впливу, НГ 30, 9—10; В. Гадзінський. Проблема „форми“... НГ 30, 9—10.

- ⁹²⁾ У Літературний Комітет входили: Доленго, Коряк, Алешко, Ковалевський, Німчинів, Жихаренко та ін. В „Зорях Грядущого” брали участь українці: Хвильовий, Сосюра, Сенченко, Доленго, Корж, Михайличенко.
- ⁹³⁾ Брили участь: Семенко, Михайличенко, В. Чумак, Загул, Савченко, Терещенко, Тичина й ін.
- ⁹⁴⁾ Окрім щойно згаданих взяли участь у Червоному Вінку: Вол. Кобилянський, А. Заливчий та ін.
- ⁹⁵⁾ Сюди входили: Невський, Рижов, Майський, Блакитний, Пилипенко, Сосюра, Яворський — отже росіяни й українці.
- ⁹⁶⁾ Пор. Відозву в день першого травня, Вісті 22, 96.
- ⁹⁷⁾ Ред. Блакитний.
- ⁹⁸⁾ Ред. Пилипенко.
- ⁹⁹⁾ У ШМ брали участь: Блакитний, Коряк, Доленго, Хвильовий, Сосюра, І. Сенченко, А. Головка, В. Полішук, Йогансен, Кулик, Алешко, Панів та ін.
- ¹⁰⁰⁾ Наш універсал, Жовтень 21 — підписали: Хвильовий, Сосюра, Йогансен.
- ¹⁰¹⁾ Декларацію підписали від українських письменників: Хвильовий, В. Полішук, Гадзінський, Арена 22.
- ¹⁰²⁾ В. Коряк. Етапи, Жовтень 21.
- ¹⁰³⁾ Панів, Й. Шевченко, А. Крашаниця, І. Сенченко, Коляда. До Плугу входили ще: Головка, Божко, Алешко, Штангей, Добровольський, Хуторський, Яковенко, Будяк, Ведміцький, Сайко, Косарик-Коваленко, Загоруйко, Ковальчук, Грудина й ін.
- ¹⁰⁴⁾ Підписали: І. Кириленко, Панів, П. Панч, Пилипенко, Шевченко (П л у г, альманах, 1, 24).
- ¹⁰⁵⁾ Пж 25—27; П від 28; альманах П л у г — 3 збірники 24—27.
- ¹⁰⁶⁾ Мета „Плужанина”, Пж 25, 1.
- ¹⁰⁷⁾ С. Пилипенко. Наші гріхи, Пж 26, 4—5.
- ¹⁰⁸⁾ До секції при Плугу належали: Ткачук, Бедзак, Гжицький, Загул, Шмигельський.
- ¹⁰⁹⁾ С. Пилипенко. Проблема організ. літературних сил, Культура і Побут 26, 9.
- ¹¹⁰⁾ С. Пилипенко. П'ятиріччя Плугу, Культура і Побут, 27, 13—14.
- ¹¹¹⁾ М. Скрипник. Перезнаки творчого терену, Х. 30; „П л у г” на новому етапі, П 30, 1.
- ¹¹²⁾ Ведміцький, там же.
- ¹¹³⁾ Гарт організував ред. „Вістей” — Блакитний, у централь. бюрі були ще: Хвильовий, Г. Коцюба, Сосюра, Дніпровський, Йогансен.
- ¹¹⁴⁾ Вас. Еллан. Перед організаційною кризою в україн. револ. літер. Культ. і Побут, 25.
- ¹¹⁵⁾ Крашаниця, Криленко, Шевченко та ін. (Ів. Момот. Літературний Комсомол, Х. 27).
- ¹¹⁶⁾ Гр. Епик, Пав. Усенко.
- ¹¹⁷⁾ Тут працювали: Д. Коваленко-Косарик, І. Ковтун, М. Дукин та ін.
- ¹¹⁸⁾ Тут писали: О. Кундзіч, М. Дієв, Т. Масенко, Л. Первомайський, І. Гончаренко.
- ¹¹⁹⁾ Крашаниця, Шевченко, Стрільникова, С. Божко (Сава Божко. Біла джерел жовтневої літерат., Культура і Побут 28, 23).
- ¹²⁰⁾ Відозву „Від літерат. організ. „Молодняк” 27 р. підписали: Д. Гордієнко, Усенко, Ковтун, Первомайський, О. Донченко, Масенко, Момот, Я. Гримайло, П. Голота, В. Кузьмич, Кундзіч, М. Кожушний, М. Шеремет, Коваленко, Влизько, О. Корнійчук, Л. Смілянський, А. Ключа, П. Радченко, Шевченко.
- ¹²¹⁾ Д. Гордієнко, Момот, Масенко, Донченко, Кундзіч.
- ¹²²⁾ Ведміцький. Літерат. рух за доби соціалістичн. реконструкції, Полтава 32.
- ¹²³⁾ Від редакції „Червоного Шляху”, ЧШ 23, 1.
- ¹²⁴⁾ Відпов. редакц. став В. П. Затонський, у склад редак. увійшли: А. Хвиля, В. Юринєць, М. Куліш.
- ¹²⁵⁾ За ред. Ол. Дорошкевича й ін.
- ¹²⁶⁾ З багатої літератури про Вапліте зазначимо: М. Хвильовий, Камо грядеши? Х. 26; С. Шулак. Питання літератури, К. 28; Г. Ф. Овчаров. За більшовизацію пролет. літер., Х. 31.
- ¹²⁷⁾ 28—29, за ред. М. Бажана й ін.
- ¹²⁸⁾ 29—30, всього 24 книжки.

¹²⁹⁾ Література про ЛЯ — невелика. Окрім рецензій та загальних згадок про цей журнал ширшу більшовицьку критику дали: *В. Василенко*. „Літ. Яр.” К 29, 2; *І. Микитенко*. За гегемонію пролет. літер., 30.

¹³⁰⁾ „Пр” виходив 30 р. „Повідомлення” підписали: А. Любченко, Масенко, Коцюба, Ю. Вухналь, І. Дніпровський, Панч, Вишня, О. Копиленко, І. Багмут, А. Лейтес, І. Сенченко, Тичина, В. Мисик, Момот, Епик, Г. Костюк, Куліш, Д. Гордієнко, Хвильовий, Донченко, Кундзіч, Ю. Яновський.

¹³¹⁾ Нпр. *Вар. Жукова*. Фашизм і футуризм, Пр 30, 3.

¹³²⁾ *І. Микитенко*. На інтернаціональному фронті, Х. 31.

¹³³⁾ Що таке техномистецька група „А”. — Відозви підписали: Ю. Смолич, Йогансен, О. Слісаренко, О. Мізерницький та ін.

¹³⁴⁾ Нпр.: *І. Сидоренко*. Зігзак україн. націоналізму в істор. літер. К 33, 11—12; *К. Довгань*. Фашистська агентура на літер. фронті, К 34, 1.

¹³⁵⁾ Коряк (голова), Доленго, Усенко, Ів. Ле, Коваленко, Терещенко, І. Микитенко, І. Ткачук.

¹³⁶⁾ Секретарі „Забоя” працюють по великих промислових центрах.

¹³⁷⁾ Микитенко, Коряк, Усенко, Горбатов, Коваленко.

¹³⁸⁾ Між ними: К. Гордієнко, І. Ле, Гадзінський, Корнійчук, Влизько, Терещенко, Г. Косяченко, Клочья, Усенко, Микитенко, Донченко, Кузьмич, Жигалко, Доленго, Кириленко, Масенко, Коваленко, Кундзіч, Голота, Первомайський, Момот, Н. Забіла, Загул, Д. Гордієнко, Л. Смілянський, Я. Савченко, Пилюшенко та ін.

¹³⁹⁾ Галушка, Пятяк, Щербина, Ірчан, Панч, Пилюшенко, Бажан, Панів, Штангей, Головка та ін. — отже письменники з різних організацій.

¹⁴⁰⁾ Г. Овчаров, Г. Кушнарьов-Пример, С. Федчишин, Грушевська, С. Антонюк, М. Куліков, В. Сухино-Хоменко, Є. Гірчак, М. Новицький, П. Демчук.

¹⁴¹⁾ *І. Кулик*. Новий етап радян. літер., М 32, 7—8; *Ан. Хвиля*. За творення великого мистецтва соціал. доби, ЖР 32, 8—9.

¹⁴²⁾ Про завдання перебудови ВУСПП, ЖР 32, 1.

¹⁴³⁾ *Б. Коваленко*. Чергові завдання перебудови ВОАПП’у, ЖР 32, 1.

¹⁴⁴⁾ *М. О. Скрипник*. Перебудуватися по справжньому, ЧП, 32, 5—6.

¹⁴⁵⁾ Про утворення Оргкомітету єдиної СРПУ, М 32, 7—8.

¹⁴⁶⁾ *П. Колесник*. За бойову реалізацію ухвали ЦК ВКП(б), М 32, 10—11.

¹⁴⁷⁾ *Л. Смілянський*. Підсумки першого року, ЖР 33, 4—5.

¹⁴⁸⁾ *Б. Коваленко*. Класова боротьба на новому етапі та націоналіст. ухил *М. Скрипника*, ЖР 33, 10.

¹⁴⁹⁾ *І. Кулик*. Передв’їзна ситуація, РЛ 33, 5.

¹⁵⁰⁾ *С. В. Косіор*. Підсумки і найближчі завдання проведення націонал. політики на Україні; *П. П. Постишев*. Радян. Україна — непохитний форпост великого СРСР, РЛ 33, 8—9.

¹⁵¹⁾ За могутній розквіт радян. літератури, РЛ 33, 7.

¹⁵²⁾ ЛГ 35, 19.

¹⁵³⁾ Влизько, Шкурупій, Яловий, Куліш, Епик, Л. Курбас.

¹⁵⁴⁾ *П. П. Постишев*. Шляхи україн. радян. літератури, РЛ 35, 6.

¹⁵⁵⁾ Нпр. „розстріл фашистської банди троцькистсько-зінов’євської контр-революції” в РЛ 36, 9.

¹⁵⁶⁾ Критикувати і самокритикуватися по більшовицькому, ЛГ 37, 8; Ліквідувати недоліки партійної роботи, ЛГ 37, 8.

¹⁵⁷⁾ ЛГ 37, 10.

¹⁵⁸⁾ Так характеризує рос. „Леф” *В. Полонський*.

¹⁵⁹⁾ Культура і Побут 25, 17.

¹⁶⁰⁾ Про сатану в бочці, або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітан”. (Перший лист до літературної молоді). Про Коперника з Фравенбургу, або абетка азійського ренесансу в мистецтві. (Другий лист до літературної молоді). Про демагогічну водичку, або справжня адреса україн. воронщини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д. (Третій лист до літературної молоді). — Статті друкувала аразу „Культ. і Поб” 25, 17, 20, 23.

¹⁶¹⁾ Куди лізець, сопливе, або україн. воронщина. (Перший лист до олімпійців і взагалі до всіх письменників), Культ. і Побут 25, 22; Тов. М. Хвильовий в ролі літпона, Пж 25, 3; Від агітації до пропаганди, Пж 25, 4; Про „читабельну” книжку, Культ. і Поб. 25, 33.

¹⁶²⁾ Культура і Побут 25, 20.

- ¹⁶³) Ол. Дорошкевич. Ще слово про Европу, ЖР 25, 6—7; Моя апологія альбо оборона, ЖР 25, 11; М. Зеров. Европа — просвіта... ЖР 25, 6—7; Евразійський ренесанс... ЖР 25, 11.
- ¹⁶¹) Передмова до розділу „Дві сили”. Дві сили. Психологічна Европа. Культурний епігонізм. Формалізм? Новий організаційний шлях, як резюме. „Ахтанабіль” сучасності або Валеріан Поліщук у ролі лектора комуністичн. університету. — „Думки проти течії” вийшли окремою книжкою 26 р., але „Культура і Побут” друкувала їх ще 25 р. (44—46); „Ахтанабіль” надрукував ЧШ 25, 11—12.
- ¹⁶⁵) Друковані в Культурі і Поб.
- ¹⁶⁶) Культ. і Поб. 25—26.
- ¹⁶⁷) Псевдомарксизм Хвильового, ЖР 25, 12.
- ¹⁶⁸) Гр. Епик. Як же бути? Культ. і Поб. 26, 14; Ол. Кундзіч. Молодняк, Комуніст 26, 287.
- ¹⁶⁹) В. Гадзінський. На безкровному фронті, М.—Х. 26; К. Буровій. Еропа чи Росія, М. 26.
- ¹⁷⁰) Культ. і Побут. 26, 9—13 п. н. „Апологети писаризму” (До проблеми культури. револ.). Зміст: Що таке мистецтво? Так що ж таке, нарешті, мистецтво? Просвітительство, як просвітаність. Веселі „критерії”. „Критерій” найвеселіший і наш. Post scriptum, який розчаровує. Масовізм. Московський і Ваш. Ну, так яка ж криза? „Дайш пролетаріят!” І ще дайш „інтелігенцію”. Розділ передостанній. Московські задрипанки.
- ¹⁷¹) Вад. Чубар. Про вивихи, Вісти 26, 122; М. Скрипник. До теорії боротьби двох культур, Х. 26 (6 статей, друкованих у „Комуністі” 26, 125—6); В. Затонський. Нації. проблема на Україні, Х. 26 (Комуніст 26, 156) та ін.
- ¹⁷²) М. Яловий. Теоретична плутанина ліквідаторів, Культ. і Поб. 26, 36; С. Пилипенко. Хто ліквідує пролетлітературу, Культ. і Побут. 26, 37 від 12. 9.
- ¹⁷³) У В — відомі статті Досвітнього і Слісаренка; С. Щупак. Теоретична плутанина, Пролет. Правда 26, 198; А. Хвиля. Куди? Комуніст 26, 206.
- ¹⁷⁴) М. Хвильовий. Соціологічний еквівалент, Г 27, 1 і окремо.
- ¹⁷⁵) Ан. Машкин. „Вапліте”, Більшовик України 27, 3; До Всеукраїнського З'їзду пролетарських письменників 27; Як. Савченко. Про безпринципну критику, Г 28, 3; На шє сьогондє, В 27, 3.
- ¹⁷⁶) Рецидиви вчорашнього, Г 27, 2—3; М. Куліш. Критика чи прокурорський допит? В 27, 5.
- ¹⁷⁷) Ф. Таран. Про „Вапліте”, розпечене перо і самокритику, Комуніст 28, 7.
- ¹⁷⁸) В. Юринєць. М. Хвильовий як прозаїк, ЧШ 27, 1.
- ¹⁷⁹) Д. Донцов. М. Хвильовий, львівський Вістник 33, 7—8.
- ¹⁸⁰) Зеров, Филипович, Могилянський, Рильський.
- ¹⁸¹) В. Підмогильний, Антоненко-Давидович, Івченко.
- ¹⁸²) Меженко, Дорошкевич.
- ¹⁸³) Коваленко (Гарт), В. Десняк та І. Ле (Жовтень), Щупак та В. Нечай-Тівська (Плуг), І. Жигалко (сільський комсомол).
- ¹⁸⁴) Чубар, Л. Каганович, Затонський.
- ¹⁸⁵) М. Скрипник. Статті й промови, т. V, Х. 30; Г. Овчаров. Мик. Скрипник, Х. 33.
- ¹⁸⁶) Доволі повну бібліографію літ. дискусії подали: Лейтес-Яшек, Гадзінський, Федчишин, Ведмідський, Гірчак.
- ¹⁸⁷) А. Ковалівський. Питання економічно-соціальної формули в іст. літ. ЧШ 23, 1 — і окремо.
- ¹⁸⁸) П. Петренко. Марксівецька метода в літературознавстві, Х. 28.
- ¹⁸⁹) В. Коряк. Місто в україн. поезії, ШМ 21, 1; Матеріалізація мистецтва, ШМ 22, 1; Література минулого й Жовтень, Гарт. Альманах перший, Х. 24; Шість і шість, Х. 23; Мотиви соціальн. боротьби в сучас. україн. літер., ЧШ 23, 2; Україн. літерат. перед VII жовтня, ЧШ 23, 8 (і окремо); Організація Жовтневої літ., Х. 25; Сьогочасна україн. література, М 27, 2; В. Блакитний, М 27, 1; Хвильовистський соціологічний еквівалент; Плужанство на зламі, П 32, 1—2; Мої помилки, К 32, 5; Вас. Еллан. Твори, Х. 32 та ін. — Андрій Хвиля. Про наші літератур. справи, Х. 26; Марні надії ворогів, Х. 26; Ясною дорогою, Х. 27; Блакитний і Чумак, М 27, 1; Романтика махновщини, Більшовик України 27, 2—3; Проти українського і російського націоналізму, 27; Болячки газети, Х. 27; Під академічним забралом, Х. 29; До розв'язання національн. питання на Україні, Х. 30. — Сам. Щупак. Проблема україн. читача, ЛГ 27, 5; Критика й проза, Х. К. 30; За ідейно-художні інтереси драматургії, ЛГ 33, 2; Роковини К. Маркса та

рад. літер., ЛГ 33, 5—6; Критика і літерат., ЛГ 35, 13; Листи про критику, ЛГ 35, 22, 24, 25; Про одну історичну тему, ЛГ 35, 23. — *І. Ю. Кулик*. Літерат. під комуністичн. керівництвом, Г 27, 2—3; За культурність і охайність, Г 29, 4; Нахабство, що не візьме города, Г 29, 12; Що треба й чого не треба, Г 29, 12; Клясова боротьба на селі й соціаліст. перебудова в Україні, літерат., Г 30, 5; Конечна умова Г 30, 5; Преса й художня література Г 30, 6; Народження героя, Г 30, 9; 31, 3; Новий етап радянської літератури, ЧШ 32, 7—8; Нові завдання критики, К 32, 9; Меч боротьби за справу соціалізму, ЧШ 35, 2. — *М. Хвильовий*. Одвертий лист до В. Коряка, В 27, 5; *В. Сухино-Хоменко*. За маркс. літер. критику, К 28, 6; Критика в світлі реконструкт. завдань, К 31, 5; із цілої повені статей у ЛГ 37 згадаємо: „Критики”-провокатори, 34; *П. Юхвід*. Обіцянки й діла „професора” Коряка, 41; В парторганізації харк. письменників, 43; *І. Плахтін*. Зробити політичні висновки, 44; Про моральний образ письменника, 46; *А. Кроль*. В харків. організ. СРПУ, 48.

¹⁹⁰⁾ Барвинковий цвіт. Збірка... Упорядк. *Б. Коваленко*. За ред. *В. Коряка*, О. 27.

¹⁹¹⁾ *Б. Коваленко*. Перший призов, К. 28; В боротьбі за пролет. літер., 28.

¹⁹²⁾ Наукові установи та організації УСРР, Х. 30.

¹⁹³⁾ *Єрем. Айзеншток*. Еволюція письменника, ЧШ 28, 5—6; *Пав. Петренко*. У хашах формалізму, ЛА 31, 1—2. — *Ол. Білецький* — бібліографія праць у Літер. Журналі 37, 5, де й подано ювілейну статтю про нього; з російськ. праць найважливіша: В мастерской художника слова, Х. 23; з українських праць згадаємо: Сучасне красне письменство Заходу, ЧШ 23, 9 і 24, 6; рец. на М. Доленго, ЧШ 23, 8; Двадцять років нової україн. лірики, Х. 24; Проза взагалі й наша проза 25 р., ЧШ 26, 2—3; Нова проза. Збірник, Х. 27, В. Атаманюк, Пж 27, 15—16; Читач, письменник, література, П 27, 10; Сонячна машина В. Винниченка, К 28, 2; Мик. Вороний, ЧШ 29, 1; Маркс, Енгельс і історія літер. 34. — *В. Бойко*. Фриче, як соціолог мистецтва, К 28, 6; Народництво на послугах українського фашизму, К 30, 12; У соціальн. наступ на буржуазне літературознавство, ЛА 30, 1—2; Основні лінії літерат. процесу на Україні за доби капіталізму, К 32, 7—8. — *В. Державин*. Драматична тетралогія М. Куліша, ЧШ 28, 1; Черговий етап маркс. літературознав., К 28, 10; Сучасна українська історична беллетристика, К 30, 5. — *Мих. Доленго*. Імпресіоніст. ліризм в сучасн. україн. прозі, ЧШ 24, 1—2; Жовтнева лірика, ЧШ 24, 10; Повсталий Схід, ЧШ 25, 4; Критичні етюди, Х. 25; Поет і побут, ЧШ 26, 10; Творчість В. Еллана, ЧШ 27, 1; До питання про худож. політику ВУСПП, Г 27, 1; В. Поліщук — лірик, Г 27, 2—3; Післяжовтнева україн. літерат., ЧШ 27, 11; Нотатки про О. Кошляка, ЧШ 28, 11; Впертий початок, Г 28, 11; На межі, К 28, 2; І. Микитенко, К 28, 5; Нотатки про нашу лірику, К 28, 9; І. Кириленко, Г 29, 1; Що саме тепер робити, Г 29, 10—11; Пригоди залізного коня, Г 29, 12; Зпід влади традицій, К 29, 5; Монументальна лірика, К 29, 7—8; М. Івченко... К 29, 10; Огляд поезії по журналах, К 30, 1, 7—8; 31, 4; Проза Ю. Яновського, ЧШ 29, 2; Що треба і чого не треба, Г 30, 3; Нотатки до трьох книжок поезій, Г 30, 4; До проблеми сучасного романтизму, К 30, 9; Історія розвитку, К 30, 10; Ірчанова проза, К 30, 12; Г. Коцюба, ЧШ 31, 6; Творчість В. Сосюри, Х. 31. — *Олекс. Дорошкевич*. Літерат. рух на Україні в 24 р., ЖР 25, 1—3; Переднє слово до вибраних творів В. Самійленка, К. 26; Автореферат, ЛА. 31, 4—5. — *І. Лакіза*. Переходовий „марксизм” О. Дорошкевича, ЛА 31, 1—2; *П. Костенко*. „Переходова доба” проф. О. Дорошкевича, ЛА 31, 1—2. — *Майк Йогансен*. Про творчість Ю. Смолича, К 29, 12. — *І. Лакіза*. Невдале метафізичне пачкарство... ЖР 25, 11; Література жовтневого десятиліття, ЖР 28, 2; Про сучасність... ЖР 28, 11; Ленін в україн. художній літературі, Г 28, 6; Критичні завваження до нової книги В. Коряка, ЖР 29, 2; На літерат. фронті, ЛА, 31, 3. — *Ан. Лебідь*. В. Поліщук, ЖР 25, 1—2; З сучасної прози, ЖР 25, 3; Од символізму до революц. літерат., ЖР 25, 6—7. — *А. М. Лейтес*. Жовтень і західня літерат., Х. 24; Ренесанс україн. літератури, Х. 25; А. Любченко, ЧШ 28, 8. — *Гр. Майфет*. Матер. до характеристики творчості П. Тичини, ЧШ 25, 10; 26, 9; А. Головка, Пж 27, 7; О. Досвітній, ЖР 28, 3; Ю. Яновський, К 28, 7; Про „Сантиментальну історію” М. Хвильового, ЖР 29, 3; „Торт” — новела І. Микитенка, М 29, 1; „Чорна епопея” І. Ю. Кулика, ЧШ 30, 3; М. Доленго, ЖР 30, 5; Біла малпа... Г 30, 1. — *Ів. Миронець*. Прозаїки 90—900 рр., І, II; Біймо про своїх помилках, ЖР 31, 8. — *Анд. Мущика*. Журнальна українська лірика 26 р., ЧШ 27, 2; Письменник рад. буди... ЧШ 28, 4; Творча метода В. Підмогильного, ЧШ 30, 10. — *Євг. Перлін*. Дискусія про худож. літер... ЖР 25, 4; Про В. Маяковського, ЛГ 27, 11; Драматургія

В. Винниченка, ЖР 30, 5; Сучасна україн. проза. Вип. перший. За ред. Є. Перліна, Х.—К. 30; По руськ. журналах, К 30, 6, 10; Огляд руськ. журналів, К 31, 4. — К. Довгань. Єфремовський недобиток у шевченкознавстві, ЛГ 34, 30. — Н. Каганович, О. Полторацький. Діалектика в літерат., К 28, 3; Ол. Полторацький. Два обличчя, Гл 28, 6; Соціологія засобу „поновлення”, К 28, 7; Що таке Ост. Вишня? НГ 30, 2; Проти недобитків формалізму, НГ 30, 5; На нецікаву тему, НГ 30, 9—10; Подарунок ЛОЧАФ-ові... К 31, 10; Р. К-в. Про панфутуризм О. Полторацького, П 29, 4. — Мир. Степняк. Огляд поточної віршован. поезії, П 29, 5; До проблеми поетики П. Тичини, ЧШ 30, 5—6; Поети „Молодої Музи”, ЧШ 33, 1; Новий зразок україн. наук.-фантаст. роману, ЧШ 37, 3. — Вас. Чапля. Його душа похмура... К 29, 9; Мовно-стиліст. можливості письменника, ЛА 30, 3—6. — А. П. Шамрай. До критики методолог. позицій україн. літературознавства, ЛА 31, 3. — Вол. Юринєць. Українська жовтнева література в маркс. освітленню, Більшовик України 27, 4—5; М. Хвильовий, як прозаїк, ЧШ 27, 1; Лірика П. Тичини К 28, 1; Про стан та завдання на філософському фронті, ПМ 31, 1—2; Поворот на філософич. фронті, ПМ 31, 1—2; Український філософський фронт, ПМ 32, 5—6. — Фел. Якубовський. Під водами імлістої ріки, ЧШ 26, 2; Силуети сучасних україн. письменників, К 26; На шляху до сучас. реалізму, ЖР 26, 6; На зламі україн. імпресіонізму, ЖР 27, 3; Літературний Харків, Гл 28, 3; В. Атаманюк, Гл. 28, 7; На шляху до роману, Гл 28, 24; „Філософія землі” К 28, 4; Без твердого матеріалу, К 28, 9; За матеріалістичн. монізм в літературозн., К 28, 10; Перед „Дверима в день”, К 29, 5; Поет конструкт. реалізму, К 29, 11; Від новелі до роману, 29; На шляху до великої теми, ЖР 29, 11; Нотатки про Влизька, ЖР 30, 3; Криза романтики, ЖР 30, 10; Художня проза в україн. журналах, К 30, 2; Смерть наївного реалізму, К 30, 6; Проти еклектизму... К 32, 4; Новий Київ у поезії, РЛ 35, 12; За бойову революц. критику, ЛГ 35, 16; Наші успіхи, ЛГ 36, 19; Розвінчана романтика, ЛГ 36, 35; Проблема життя, ЛГ 36, 36; Колоспна весна, РЛ 36, 3; Дещо про лірику й романтику, ЛГ 37, 18; За чесну, принципову критику, ЛГ 37, 23; Шкідницьке спотворювання історії літ. ЛГ 37, 30; Контрреволюційне шкідництво... ЛГ 37, 31. — Бор. Якубський. Життя молоде, ЧШ 25, 9; Вал. Брюсов, ЖР 25, 1—2; До взаємин маркс. методи... ЖР 27, 1; Нові досягнення марксизму в літературозн., Г 27, 4—5; Україн. літер. за десять років револ., Г 27, 6—7; До законів еволюції літер., ЛГ 27, 3; „За всіх скажу”, ЛГ 27, 4; До основ маркс. естетики, ЛГ 27, 4; До еволюції літерат. жанрів, ЛГ 27, 6; Перша спроба систематич. нарису соціології літер., ЛГ 27, 8; Боротьба за літературу, ЛГ 27, 9—10; Соціологія літерат. впливів, ЛГ 27, 13; Творчий шлях поета, ЖР 28, 7; Поетична творчість Мик. Вороного, ЖР 28, 11; Культура та стиль, ЛГ 28, 4; Перший поет революції, ЖР 29, 1; Ю. Яновський... ЖР 29, 3.

¹⁹⁴⁾ До „Скрипникової школки” зачисляють ще: В. Сухино-Хоменка, П. Демчука, Р. Кушнарєва-Примера та ін. (І. Михайленко. Ще один представник контрревол. блоку... К 35, 1).

¹⁹⁵⁾ Стенограма агітпропаганди при ЦК КП(б)У 28 грудня 1928 р. К 29, 2.

¹⁹⁶⁾ У збірнику взяли участь: Є. Перлін, Л. Смілянський, П. Колесник, Ф. Якубовський, В. Клименко.

¹⁹⁷⁾ Сергій Пилипенко. Реценз. на В. Атаманюка, ЧШ 23, 3; У чім помилка Д. Гумєнної, П 29, 1; Сучасна доба, П 29, 7; Порядком самокритики, ЛГ 32, 2. — С. Кравців. Рец. на О. Дорошкевича, ЧШ 24, 6. — Антологія україн. поезії. Под ред. А. Гатова і С. Пилипенка. Вст. А. Белецького, К. 24. — Жовтневий збірник. За ред. М. Є. Равич-Черкаського, К. 24. — Б. Якубський. Рецензія на А. Машкина, ЧШ 24, 11—12. — І. Сенченко. Про наші теми, Пж 25, 1; Про шаблон, безфабульність, Пж 25, 2; Зачароване коло, В 27, 5; У парках зблідлих фантазій, Пр 30, 2. — І. Овчаренко. Сількор-художник, Пж 25, 1. — В. Сосюра. Образ в поезії П. Усенка, Пж 25, 1. — Резолюція про критику, Пж 25, 2. — К. Буровий. Літерат. штаб україн. фашизму, ЖР 25, 6—7; Боротьба за радість, ЧШ 29, 7. — В. Петров. Сучасна літерат. про революц. село, ЖР 25, 4. — М. Чирков. М. Хвильовий у його прозі, ЖР 25, 9. — П. Лакиза. Літерат. нотатки, ЖР 26, 8; На межі, Х. 30. — Ів. Момот. Про „Гнатка Задиркуватого” та наших фейлетоністів, П 26, 8—9; До консолідації літерат. сил, Пр 30, 3; Ще про „живу людину”... Пр 30, 5—6. — І. Капустянський. Елланова проза і сатира, М 26, 11; О. Вишня, як фейлетоніст, Пж 28, 5—6; А. Заливний у літерат. оточенні, П 29, 11—12. — П. Христюк. Соціальні мотиви в творчості В. Сосюри, ЧШ 26, 2; Дві книжки, ЧШ 29, 12. — К. Довгань. Чергова проблема,

ЖР 26, 2—3; Людина з планети, ЖР 27, 2; Зростання, ЖР 27, 10—11; Літерат. критика і проблема читача, К 28, 3; Україн. літерат. і масовий читач, К 28, 8; Соціальна функція літер. і проблема читача, К 29, 7—8; Жертва педагогічної саможертвності, К 30, 11; Ворожий рейд, К 31, 1. — *В. Іванушкин*. Проблема читачівства та її вивчення, К. 26. — *Обсерватор*. Думки про молодшу белетристику, В 27, 4. — *Ол. Досвітній*. Тенденція твору... В 27, 1. — *Ів. Лизанівський*. О. Кобиланська, Пж 27, 13—14. — *Р. Якобсон*. Про реалізм у мистецтві, В 27, 2. — *Лесь Курбас*. Шлях Березоля, В 27, 3. — *Гельний*. Слизькі питання, СР 27, 1. — *Т. Ганджулевич*. Молодь на сцені СР 27, 5. — *І. Стругацький*. Думки вголос, СР 27, 5. — *Т. Степовий*. Проблема пролет. мистецтва, М 27, 2; Соціальні та індивідуальні чинники мистецтва, Пж 27, 12; Задачі літерат. критики, Пж 27, 13—14; А. Головка, Пж 28, 1; Yes, marxian criticism, К 28, 7; Стильові шукання, М 30, 2. — *А. Машкин*. В боротьбі за кваліфікацію, Пж 27, 11. — *Вас. Сондвіг*. Поетичний стиль сучас. Зах. Евр... Пж 27, 11. — *М. Марусик*. „Бог” П. Панча і Вс. Іванова, Пж 27, 11. — *Д. Загуд*. „Обрії” та „Віхоли”, ЛГ 27, 1; „Огонь цвіте”, ЛГ 27, 4; Сосюра вчорашній... ЛГ 27, 6—7. — *І. Демур*. Хто письменник? ЛГ 27, 2. — Літер. робірок ліг, ЛГ 27, 6. — *Мик. Терещенко*. „Своє”, ЛГ 27, 9—10. — *А. Грунт*. „Подарунок і подяка”, ЛГ 27, 11; Село Вовче, ЛГ 27, 9—10; Резерви підійшли, М 31, 9. — *Б. Я.* Наше сприймання блоку, ЛГ 27, 9—10. — До справи літерат. побуту, ЛГ 27, 12. — До нового літерат. сезону, ЛГ 27, 13. — *Ст. Гаєвський*. Літер. твір і шитво, Пж 27, 13—14. — *А. Годкевич*. Україн. красне письменство остан. десятир... Пж 27, 15—16. — *Мик. Самусь*. Забуті новеліст... М 27, 10; Вечірки з україн. жовтневої літер., Х. 29; Літерат. гурток, Х. 31. — *Вапза*. „Молодняк”... СР 27, 6. — *Юр. Савченко*. Дніпрельстан у поезії, Пж 27, 2; Лірика болю... Пж 27, 11; Роман Міжгір'я, К 29, 10; Скоро-стиглий плід, К 29, 12; Майстер маскування, К 30, 2; На новім етапі, К 30, 7—8; Нотатки про „Мати” А. Головка, К 33, 8. — *Варв. Чередниченко*. Нарис історії одного твору, Пж 27, 12. — *А. Ключчя*. Чотири етапи, М 27, 10; А. Шиян, М 30, 9; „Єдиний постріл”, ЛГ 27, 7; Вечірні тіні, ЛГ 27, 8; „Комсомольська глушина”, ЛГ 27, 9—10; Чабанський вік, ЛГ 27, 11; Твердим кроком, ЛГ 27, 13; „Енергія” Ст. Крижанівського, М 31, 4; У наступ, М 31, 9. — *А. Хуторян*. Про „геніїв” та критику, ЛГ 27, 1; В шуканнях, ЛГ 27, 2; Надійні перспективи, ЛГ 27, 3; „Дві сили” — М. Козоріза, ЛГ 27, 6; Критика, ЛГ 27, 18; Живий струмінь, ЛГ 27, 12. — *Б. Коваленко*. „Червоний Шлях”, ЛГ 27, 3; Впевненим кроком, ЛГ 27, 5; З негідною зброєю, ЛГ 27, 6; На позиціях переверзевщини, К 31, 3; В країні ідеаліст. абстракції, К 31, 6; Нацдемівська ідеологія в істор. роман... К 32, 6; За творчу критику, ЛГ 35, 14; Проблема прози, РЛ 36, 7; Життя, художність... ЛГ 36, 21. — *М. Біляїв*. Літер. молодняк Донбасу, М 28, 10; Про тих, кого не знають, НГ 29, 6; Філософський фронт на Україні, ПМ 31, 1—2. — *А. Качанюк*. Іван Ле, Г 28, 6; До творчої експансії нашої доби, М 29, 8. — *А. Ніковський*. Ю. Яновський, ЖР 28, 4; Про „Місто” В. Підмогильного, ЖР 28, 10. — *М. Биковець*. Україн. літер. на сьогодні, СР 28, 3; Худож. матеріал жовтневих чисел україн. газет, Пж 28, 1. — *О. Шуманський*. Черв. армія в україн. літер., Пж 28, 2. — *П. Єфремов*. Про роман Підмогильного „Місто”, Пж 28, 9. — *Б. Антоненко-Давидович*. „Глобус”, Гл 28, 10. — *В. Норд*. Войовничий провінціалізм, М 28, 12; Де розходяться дороги, Пж 29, 2. — *В. Василенко*. За життя розплата тільки кров'ю, К 28, 5. — *В. Атаманюк*. Літературний молодняк З. У., К 28, 8. — *А. Текучан*. Ще раз про наше сьогодні, М 28, 2. — *М. Рудерман*. Про „НГ”, М 28, 3. — *К. Чай*. Філософія „Соняшної Машини”, СР 28, 5. — *Борисов*. Відображення в студ. пресі побуту і настроїв студ., СР 28, 1—2. — Міжнародн. конференц. рев. і прол. письм., ЛГ 28, 1. — *Ів. Микитечко*. Орган. прол. літ. і нац. справа, К 28, 7; ВУСПП і „Молодняк”, Г 28, 4—5; „Ліве” шахрайство, Г 30, 6; За розгортання творчої дискусії на Україні, Г 31, 9; Країна творчої радості, ЧП 35, 2; Пильність на вищій рівень, ЛГ 35, 1—8; Радість життя, ЛГ 36, 1; Обов'язок рад. письменника, ЛГ 37, 41. — *В. Сухиньо-Хоменко*. Проти неучтв. і ревізії, К 28, 5; П'ятирічка україн. радян. книжки, К 29, 10; Літер. в соціал. будівн., К 29, 11; На проліфронті без змін, Г 30, 3; Думки за приводу..., К 31, 3. — *Н. Берковський*. Соціологізм у німецьк. літературознавстві, К 28, 9. — *Є. Холостенко*. Нам треба маркс. мистецької критики, К 28, 9. — *В. Десняк*. З поля літературознавства, К 28, 10. — *С. Шулак*. Як воно було, Гл 28, 20; За побудову критич. фронту..., К 31, 9; Листи про критику, ЛГ 35, 25. — *М. Мотузка*. Село й місто в творчості В. Підмогильного, К 28, 6; Потойбічне, Г 29, 2. — *Я. Керекез*. Худож. література і селянський читач, К 29, 12. — *Леон. Підгайний*. Ентузіаст революції... ЖР 29, 1; На руїнах

дрібновласницького ідеалу, ЖР 29, 10; „Поет нової ери... ЖР 29, 12; Шляхи визволення, ЖР 30, 7; Пролет. письменник перед творчою метою, ЖР 30, 11—12; На шляху до опанування пролет. реалізму, Г 30, 8; Під владою традиції, К 30, 12; Олесь Досвітній, Х. 31; Від попутника до спільника, ЖР 31, 9; Творчість Ол. Слісаренка, К.—Х. 31; Оптимістична лірика, К 35, 5; Перемога, ЛГ 35, 19; Розмова про роман, ЛГ 35, 25; В шуканні жанру, РЛ 36, 5; Розмова про романи, ЛГ 36, 5. — *О. Розенберг*. Про велику форму, К 29, 2. — *А. Ярмоленко*. Факти кризи, П 29, 5; Масова гуморист. література, П 29, 7; Тіні па-вуківати, П 29, 10; Десятьсот двадцять дев'ятого, П 30, 4; Плужанська новела, П 30, 10; Мілка глибина, П 31, 3; П. Хуторський, П 31, 4; В. Минько, П 31, 11. — *Д. Рудик*. В. Кобилянський, ЖР 29, 10; Творчість поетів спілки „Зах. Україна”, К 32, 12. — *Д. Черемошний*. Фрагментарний огляд, К 29, 5. — *Я. Хоменко*. Без стрижня, К 29, 7—8; Поезія В. Бобинського, К 31, 4. — *Р. Крицький*. Художня проза в журналах, К 29, 9. — *О. Донченко*. Неприємний диссонанс, М 29, 1. — *І. Ісаєв*. На літературні теми, М 29, 11; Про голобельну критику... М 30, 8. — *І. Кириленко*. Під знаком творчої самокритики, Г 29, 6; ВУСПП і Федер. рев. рад. письмен., Г 30, 2; Ударників в літер., Г 30, 11—12; Скромні думки про критику, К 30, 2; Новий етап літер. руху, К 31, 2; До творчої наради з питань прози, РЛ 34, 6; До 20-річ. жовтня, ЛГ 35, 19; За принципову творчу дружбу, ЛГ 37, 38. — *І. Ткачук*. Етапи розвитку прол. літератури на Україні, ЧП 29, 7; Літорган. „Зах. Україна”, К 30, 2; Поч. пролетарської літератури на З. У., К 30, 4; За єдиний інтернаціональний фронт... К 30, 10; Шляхи розвитку української літератури, Львів 30; Проти просвітництва... Х. 30; Пролетарська література в добу соц. реконструкції, ЧП 31, 3. — *М. Ткач*. Преса й самокритика, Черв. Преса 29, 3. — *Гр. Костюк*. Про одну повість, ЖР 29, 2; „Брати” І. Микитенка, М 29, 7; Деструктор-шукач, М 29, 9; Деякі корективи до „справді маркс.” критики... Пр 30, 4; „Визволення” О. Копиленка, Пр 30, 7—8; До проблеми творчої мет. пролет. літерат. К 31, 10. — *К. Давід*. Образ В. Чумака в українській худож. літературі, М 29, 12; Тематика громад. війни в творч. Гр. Епіка, К 30, 7—8; Дві повісті, К 30, 9; На спаді, К 30, 10; Ризиковий дебют, М 30, 6; Проти марксистуватих приват-доцентів, М 31, 6—7. — *Ю. Лавріненко*. Чумак і його поетична спадщина, П 29, 11—12; Поезія соціаліст. ланів, К 31, 7—8; По той бік правди, П 31, 3. — *Г. Гельдфандбейн*. В. Мисик, М 29, 11; Новини української поезії, СР 29, 30; На підступах, М 30, 6; Л. Смілянський, М 30, 7; Л. Скришник, М 30, 1; І. Вирган, ЧП 35, 9; М. Нагнибіда, ЧП 35, 10; Поезія соц. Києва, Літ. Журнал 36, 1. — *П. Засідь*. Проблеми наукового вивчення Михайличенкової творчості, П 29, 11—12; Плужани на ділянці великої форми, П 30, 7; Документ доби, ЧП 33, 1; Куди веде калиновий міст, К 31, 1. — *П. Корженцев*. Деякі питання літерат. політики, ЧП 30, 9. — *Л. Старинкевич*. Повстання і любов у поезії В. Сосюри, П 30, 3. — *С. Божко*. З лабораторії письменника, П 30, 3. — *М. Григорєв*. До підсумків дискусії про школу Переверзева, К 30, 1; Про творчу мет. пролет. літератури, К 30, 5. — *Л. Зівелчинська*. До дискусії в маркс. літературознав., К 30, 1. — *Г. Овчаров*. На шляхах до реконстр., К 30, 3; Спроба пролет. іст. роману, К 31, 2. — *І. Очинський*. Еволюція творчості Винниченка, ЖР 30, 7. — *М. Чеховий*. На ширший шлях, ЖР 30, 8—9; Від „Відступу” до „Наступу”, ЖР 31, 5—6. — *Євг. Адельгейм*. В поліні у Гамсуна, ЖР 30, 8—9; Бадьора путь, ЖР 30, 10; На стику, ЖР 30, 11—12; Ранній поет комсомолу, ЖР 31, 1—2; Перед виробничою повістю, ЖР 31, 3—4; Перемагаючи себе, ЖР 31, 8; В колі суперечностей, К 31, 1; Функціональний схематизм, К 31, 5; Творча мет. в прол. поезії, К 31, 6; Криза романтики, М 31, 3; Поезія трьохліття, ЛГ 35, 18; Проти заспокоєння, ЛГ 36, 22; Ворожі впливи ЛГ 37, 36. — *Д. Ходаковський*. На окраїнах сучасності, К 30, 2. — *М. Нусімов*. До дискусії про літературознавчу систему В. Переверзева, К 30, 3. — *Іван Ле*. Масова робота ВУСПП, П 30, 9; Про „критичні хвати”, ЖР 30, 3; Велика творча наснага, ЧП 35, 2. — *О. Сашко*. Шкідлива критика, П 30, 6. — *Є. Черняк*. Сучасна літературна дійсність на З. У., К 30, 4. — *Ед. Стріха*. Автоекзекуція, К 30, 4. — *О. Досвітній*. Декілька завваг взагалі про „К”, К 30, 6. — *О. Кундзіч*. Про моїх критиків... К 30, 7—8. *Д. Бузько*. Стежкою самоаналізу, К 30, 9. — *А. Бенюкович*. Яєність насамперед! К 30, 10. — *П. Романів*. Преса за доби соц. реконструкції, К 30, 10. — *І. Михайленко*. Фронти в белетристиці, К 30, 10; Хоч і несвідоме, але перекручення, К 31, 2; З поточної журнальної прози, К 31, 6—9. — *Ф. Ковалевський*. Робітники критика та її шляхи, К 30, 11. — *М. Корляків*. Непорозуміння в трикутнику, К 30, 11. — *М. Коцацький*. На істор. белетристичній ділянці... К 30, 12. — *С. Антошок*. Божество сердиться... НГ 30, 2. —

Оск. Редінг. Бурян провінції, НГ 30, 2. — І. Родних. Книжки „для народу”, НГ 30, 3. — П. Мельник. Про Епіка... НГ 30, 4.

Ю. Музиченко. „Про „зрозуміле” і „незрозуміле”, НГ 30, 3; Записки з „Пр”, НГ 30, 9—10; Підручник пересмикування, НГ 30, 11—12. — І. Мало-вічко. Як засипався М. Хвильовий... НГ 30, 11—12. — І. Пятковський. Невдада карамазовщина... М 30, 7; Хвороба на недогляд, М 30, 3; Білий танк, М 30, 5. — А. Левенсон. Конаан-Дойл і детективна новела, ЛА, 30, 3—6. — І. Ахматов. Література й СВУ, ЛА 30, 1—2. — В. Шпілевич. Бібліографія української літератури за 28 р., 30. — М. Йогансен. Академічна неписьменність... ЛА 30, 3—6. — М. Новицький. Трагедія „фактика”... Г 30, 1; „Двоєдиний”, Г 31, 3. — На зломі, 30, 2. — О. Сорокин. Метафізика чи діалектика, Г 30, 4. — Я. Гримайло. Геть червону халтуру, М 30, 1. — Про літературну методи В. Ф. Переверзева, М 30, 4. — Г. Баглюк. Про літерат. молодняк Донбасу... М 30, 8. — М. Скрипник, Є. Черняк, І. Ткачук. Сучас. з. у. література, Х. 30. — Ю. Буркут. Силуванням волом... НГ 30, 3. — М. Семенко. За консолідацію пролет. сил в українській літературі, НГ 30, 3; Ну й „репліка”, НГ 30, 9—10. — М. Равіч-Черкавський. Українська художня література руськ. мовою, К 30, 3. — А. Селівановський. Основні процеси в рос. пролет. літературі, Г 30, 1; Куди прямує М. Бажан, К 31, 4; Радянська література Донбаса, К 34, 1. — Юр. Костюк. „Металеві дні”, М 30, 8; Комсомол... М 30, 11; На два фронти, М 30, 12; Міліонер од романтизму, М 30, 5; Дати Дніпрострум високої напруги, ЧП 33, 7; Лірика класових боїв, К 34, 2—3. — М. Кириченко. Аполотетика куркульства, Пр 30, 7—8. — І. Ткаченко. Творча путь Ю. Яновського, К 31, 3; Поети Донбаса, К 33, 9; Велика перемога, Літературний Донбас 33, 2; Два романи про Донбас, Літературний Донбас 33, 1. — О. Правдюк. Бракувало догляду! К 31, 1; Під прапором еклектизму, К 31, 5; Куркульським шляхом, К 31, 10. — В. Кузьмич. Без егоцентризму, К 31, 1; Більшовицький пафос зростання, ЧП 35, 2. — Д. Грудина. Деклярації й маїфести, К 31, 2; Рецидив... К 31, 4; Підкуркульницька база в літерат., П 31, 1—2. — О. Ведмільський. В. Фріче, як методолог мистецтва, К 31, 4—5. Л. Чернець. Буржуазна суть під маркс. фразами, К 31, 5; Радянська література в освітленні С. Єфремова, ЛА 31, 1—2; Українська літерат.-мистецька організація в Ленінграді, ЛГ 33, 7. — Бригада. Українське переверзівство, Г 31, 7—8. — І. Маца. Про творчу методи пролетарського образотворчого мистецтва, К 31, 6. — Л. Авербах. Літ.-пол. платформа Міжнародного Бюро рев. літ., Г 30, 12; Бойові завдання пролетарської літератури в СРСР, К 31, 7—9. — П. Костенко. Роман Ю. Смолича „По той бік серця”, ЧП 31, 1—2; Образ нової жінки в сучасній літературі, ЧП 31, 3. — В. Гнатюк. Критичні завваги до іст. літерат. курсів В. Корка, ЧП 31, 3. — Я. Городський. На правильну путь, ЧП 31, 7—8. — П. Некай. Лист до Ред., П 31, 1—2. — Ю. Ясен. Ворожі вилазки... П 31, 5—6. — Ав. Панів. Літбригади... П 31, 7. — М. Дукін. Плужанс. нарис... П 31, 7. — К. Сторчак. Розгляньмо творчість призначених до літератури, П 31, 8; Вибіорка сучасного пристосовництва, П 32, 1—2; Тіні штучної радості, П 32, 1—2. М. Переясловець. Одкритий лист... П 31, 9. — Ромашко. Літпортрет... П 31, 9. — П. Бульбанюк. Творчість П. Вільхового, П 31, 9. — І. Юрченко. Аполотег малахійства, М 31, 10—11; „Кінофіковані” формалісти, К 31, 10; До проблеми позитивного героя, К 33, 3. — Ю. Циганенко. Буржуазні прояви й тенденції... ЛА 31, 3; Сатира В. Блакитного, К 32, 12. — П. Колесник. В. Підмогильний, Х. 31; Перемагаючи груднощі... ЖР 32, 1; Про творчість І. Ле, ЖР 33, 10; За позитивного героя, К 33, 9; Задум и виконання, К 34, 11; Герой і літерат., ЛР 36, 12; Сюжет і образ, ЛГ 36, 22; Про політичну лірику, ЛГ 37, 22. — Ст. Крижанівський. Нотатки про поезію, К 31, 10; Сучасна червона армія в поезії, К 35, 4.

А така. Всеукраїн. Спілка Пролетар. Комсомоль. Письм. Молодняк на фронті марксист. критики. Упорядкував Г. Гельфандбейн, 32. — Д. Сокаль. За підвищення ідейно-художнього рівня, К 32, 6. — М. Кузенко. Хибна критика творчости Підмогильного, К 32, 6. — М. Красильник. За лєнін, цінунання класиків, К 32, 6. — М. Якименко. Ю. Шовкопляс... К 32, 6. — П. Гайовий та ін. На лінію нових завдань, К 32, 7—8. — С. Шаховський. Нотатки про „Інтеграл” — І. Ле, К 32, 7—8. — М. Гресь. Про творчість К. Гордієнка, К 32, 7—8. — О. Гревер. С. Крижанівський... К 32, 7—8; Показ молодого героя в україн. радян. поезії, К 33, 8. — Покласти край груповщині й вульгаризаторству, ЛГ 32, 28. — Я. Цапир. Творчий шлях М. Ірчана, К 32, 12. — В. Клен. Поезія М. Скуби, К 32, 12; На аванпостах республіки, ЛГ 33, 14. — Література на „Ленкузня”, ЛГ 32, 28. — Т. Іванова. Фашистська контрабанда... ЖР 32, 1. — Я. Гончаренко. На вищому етапі, ЖР 32, 6—7. — М. Сайко. В. Гадзінський ЖР 32, 8—9; Двері



відчинені, ЖР 32, 10; Етапи творчого зростання, ЖР 33, 7. — *І. Гончаренко*. Творчість ударників, ЧП 32, 9—12. — *Альманах* робітників-ударників. Харківськ. Авіозав. За ред. *В. Кузьміча*, Х. 32. — *В. Кошівсар*. Проти куркульс. агентів, П 32, 3. — *Жовтобрюх* та ін. Куркуль. контрабанда в літературі, П 32, 3. — *Ф. Бельмас*. Критична спадщина *В. Воровського*, К 33, 8. — *Р. Блюміна*. Куркуль.-контрреволюційна мораль Пилипенкових байок, К 33, 11—12. — *О. Жданович*. Літератур. силуети робітників-авторів, ЛГ 33, 12; Праця над істор. заводів, ЛГ 33, 13; Літературне життя Одеси, ЛГ 35, 12; Змужніла молодість поета, Літер. Журн. 36, 1. — *Л. Смілянський*. Підсумки першого року, ЛГ 33, 13. — *Ф. Грім*. Нотатки про „Турбіни” *В. Кузьміча*, ЛГ 33, 14. — *В. Гаряїв*. Творчість *О. Влизька*, ЛГ 32, 2; Крок вперед, ЛГ 33, 14; Писар україн. фашистів, РЛ 34, 6. — *Т. Духовний*. Літературний Кривбас, ЛГ 33, 22. — *А. Шеремет*. Поезія соц. реалізму, ЛГ 33, 24. — *Д. Галушко*. Покажемо черв. козацтво в худож. літ. ЛГ 33, 3. — За створення Магнетобудів оборонної літерат., ЛГ 33, 2. — *Д. Косарик*. Окружний зліт гуртків УВО, ЛГ 33, 3. — *К. Маслівець*. „Народжується місто” — *О. Копиленка*, ЛГ 33, 3. — *М. Яловий*. Піднести на принципіальну височину завдань, ЛГ 33, 4. — *М. Бажан*. Хай живе лірика класової людини, ЛГ 33, 4. — *Л. Ю.* „Мати”, ЛГ, 33, 5—6; Порядком самокритики, ЛГ 33, 5—6; Юність після старости, ЛГ 33, 8. — *О. Левада*. Дискусійні листи, ЛГ 33, 8. — *І. Щербина*. За класову пильність на фронті літер., ЛГ 33, 7. — *Г. Зелінський*. Виробничий роман... ЛГ 33, 8. — *Як. Савченко*. Київські поети, ЛГ 33, 19; Поезія героїки, ЛГ 37, 34; Шкідницький роман, ЛГ 37, 33; Творче дозрівання ЛГ 37, 33. — *А. Абчук*. Про майстерність критики, ЛГ 34, 53. — *А. Чепуринок*. Поезія вишуканих катастроф... ЧП 34, 1. — *І. Пискун*. Контрревол. праці Річицького, К 34, 1. — *В. Курашова*. Проти націоналізму, К 34, 2—3. — Українська радян. література до XVII річ. Жовтня, К 34, 11. — *О. Корнійчук*. Батьківщина геніяльних творців, ЧП 35, 2. — Актуальні завдання, ЛГ 35, 14. — Три роки, ЛГ 35, 18. — *І. М. Безпалов*. Стан і завдання радян. критики, К 35, 4. — Резолюція СРП про критику, ЛГ 35, 12. — *Леон. Первомайський*. За опанування творчих висот, ЛГ 35, 5—6. — *П. П. Постишев*. Шлях української радянської літератури, РЛ 35, 6; Виховуйте гідних синів нашої соц. Батьківщини, ЛГ 36, 18. — *П. Усенко*. Чужа поезія, ЛГ 35, 8. — *А. Сенченко*. Про чергові завдання СРПУ, ЛГ 35, 20—21; За соц. народність, ЛГ 36, 20; Пісні про вожда, ЛГ 36, 51. — Молодняцький Літературний Альманах, Х. 36. — Поети Комсомолу. За ред. *С. Щупака*, *М. Жебруна*, *І. Стебуна*, К. 36. — Чотири роки, ЛГ 36, 19. — Творча нарада Секції прозаїків, ЛГ 36, 21. — *А. Головка*. Вийти в авангард, ЛГ 36, 21. — *Ю. Йосипчук*. Образ повинен бути правдивий... ЛГ 36, 25. — *Л. Смульсон*. Роман про зріст нової людини, ЛГ 37, 3; Наслідки неудца і самозакоханости, ЛГ 37, 11; Майстерність і простота, ЛГ 37, 13. — *М. Хагаєвич*. Вище якість роботи рад. письменника, РЛ 37, 4. — *І. Стебун*. Проти вульгарного соціологізму в українському літературознавстві, ЛГ 37, 21. — *А. Костенко*. Про критику... ЛГ 37, 22. — *М. Агуф*. Моя відповідь, ЛГ 37, 25. — *А. Тростанецький*. Ворожі писання, ЛГ 37, 35. — *С. Шаховський*. Образ Сталіна в українській народній пісні, ЛГ 37, 44—45. — За чистоту письменницьких лав, ЛГ 37, 45. — *А. Гольдберг*. Українська радянська проза до XX-річчя Жовтня, ЛГ 37, 50.

¹⁹⁸⁾ Літературні пародії. Збірник. Упоряд. *Василь Атаманюк*. К. 27; *Остап Вишня*. Вишневі усмішки, О. 27; *Юрій Вухналь*. Початкуєчий, Х.

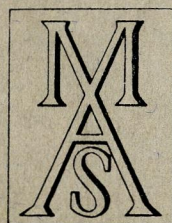
¹⁹⁹⁾ Бібліотека Письменник за роботою, де говорять про себе *В. Сосяра*, *Ів. Ле*, *К. Гордієнко*, *І. Микитенко*, *П. Панч*, *А. Головка*, *С. Пилипенко*.

З М І С Т .

	стор.
Переднє слово	5
Скорочення	6
1. Праці про історію української післявоєнної критики	7
2. Воєнні роки (1914—1920)	8
3. Футуристи	10
4. Символісти	12
5. Академісти і неокласики	14
6. Конструктивний динамізм	16
7. Українська теорія поезії й прози	17
8. Перші організаційні кроки пролетарської літератури	34
9. Масові організації	37
10. Літературні журнали	42
11. До ліквідації літорганізацій	48
12. СРПУ	52
13. Літературна дискусія	56
14. Перші теоретики й пропагатори марксистської критики	70
15. Молодняцько-комсомольська критика	79
16. Інтелектуалісти	84
17. Етапи марксистської критики	91
18. Ідеї й форми	107
Примітки	112

Зруб 75 коп
(1986)

РЛ 1199



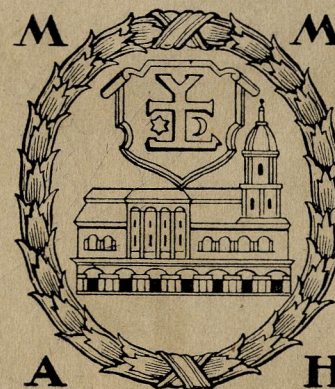
Ціна 3.00 зол.

УКРАЇНСЬКА МОГІЛЯНСЬКО-МАЗЕПІНСЬКА
АКАДЕМІЯ НАУК

♦
ПРАЦІ ВІДДІЛУ
УКРАЇНОЗНАВСТВА
І

ЯРОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРНА
КРИТИКА
ПІДСОВЕТЬСЬКОЇ УКРАЇНИ



ЛЬВІВ-КИЇВ